

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas

UN INFINITO LITERARIO: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN
DEL CUENTO «EL ALEPH » DE JORGE LUIS BORGES:

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

QUE PRESENTA:

Lidia Alejandra Vásquez Velasco

Asesor:

Mónica Quijano Velasco

México, D. F., Ciudad Universitaria, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Man needed a term by which to point out the direction of this effort — the cloud behind which lay, forever invisible, the object of this attempt. A word, in fine, was demanded, by means of which one human being might put himself in relation at once with another human being and with a certain tendency of the human intellect. Out of this demand arose the word “Infinity;” which is thus the representative but of the thought of a thought.

Edgar Allan Poe

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	2
I. La superficie.....	16
1. Los paratextos.....	18
El título.....	19
La cábala.....	20
La <i>mengenlehre</i>	23
Los epígrafes.....	26
<i>Hamlet</i>	27
<i>Leviathan</i>	30
2. Las prótesis.....	33
Las notas al pie.....	34
En el relato.....	36
En la posdata.....	38
La posdata.....	41
El discurso.....	42
El género.....	44
II. La profundidad.....	50

1. Historia.....	51
Tiempos.....	53
La trama (tiempo del relato).....	54
La cronología (tiempo de la historia).....	58
2. Discurso.....	63
La enumeración.....	66
El mal infinito.....	68
El infinito actual.....	72
III. El infinito literario.....	82
1. Antes de leer.....	84
Causalidad mágica.....	86
Secularización del infinito.....	91
Transmisión.....	94
2. Una lectura de «El Aleph».....	99
“El claro ojo del mundo”.....	100
“El Aleph”.....	108
<i>Conclusiones</i>	115
<i>Bibliografía</i>	118

INTRODUCCIÓN

Sospecho que Borges ha recibido el infinito de la literatura.

Maurice Blanchot

En el cuerpo de las ideas creadas por la imaginación y el intelecto, la del infinito se presenta como su átomo más fascinante. Distintas entidades se representan en la escritura en la medida en que nuestro encuentro con ellas está determinado por la imaginación. Representar el infinito en la escritura había sido un deseo condenado al fracaso.

La presente tesis nace motivada por la lectura de un breve ensayo de Maurice Blanchot cuya tesis central postula que Jorge Luis Borges ha recibido el infinito literario. En ese ensayo titulado “Un infinito literario” el crítico francés presenta una serie de reflexiones sobre la obra del escritor argentino y en especial del cuento “El Aleph” en su condición de dádiva. Blanchot define la literatura del autor argentino como la postulación de la experiencia de la literaria como una paradoja: “Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura. No para hacer creer que sólo tiene del infinito un conocimiento apacible, extraído de las obras literarias, sino para afirmar que la experiencia de la literatura tal vez sea fundamentalmente parecida a la paradoja y sofisma de lo que Hegel, para apartarlo, llamaba el mal infinito”.¹ La sospecha del escritor francés, aunque se me presentaba bella y elegante, me parecía confusa. Con el paso del tiempo, noté que su

¹ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, p. 122.

elaboración adolecía de rigor y de precisión. Advertí que su enunciación se establecía sobre dos errores de pensamiento. El primero de ellos, suponer que existe un solo tipo de infinito, el sucesivo. El segundo, asumir que el infinito literario es un don otorgado por una suerte de divinidad y no una elaboración. Me explicaré: El crítico francés no se detiene a revisar los fundamentos teóricos que Jorge Luis Borges hace presentes en su labor literaria, como la distinción necesaria entre un infinito actual y un infinito sucesivo en el relato. Ni percibe que la construcción de un infinito literario no puede ser obra del azar ni un don de la divinidad, sino del pensamiento y de la imaginación.² Sin embargo, la idea de un infinito literario me parece, por su elegancia, una de las mejores lecturas sobre el relato “El Aleph”.

Cada una de las disciplinas del saber ha intentado demostrar que la idea del infinito no es una mera astucia de la mente humana, sino algo concreto, dado enteramente en la naturaleza. En el quehacer de representar y transmitir el infinito; la teología se distinguió por hacer de éste un atributo de la divinidad, la filosofía por transformar la idea de infinito en concepto y, finalmente, la matemática por formalizar su comportamiento desacralizando así el concepto y secularizando la palabra. Siempre superados por el concepto del infinito, los pensadores de las diferentes disciplinas no padecieron tanto la imposibilidad de su transmisión como, acaso, pudieron haberla sufrido algunos poetas como John Milton, Walt Whitman y Giacomo Leopardi, por ejemplo. Según los criterios de otras disciplinas, la literatura no ha contribuido a la

² Aunque en el ensayo de Maurice Blanchot no se encuentra una referencia concreta a la entidad o al sujeto de quien recibe Jorge Luis Borges el infinito literario puede deducirse por la filiación del crítico francés al judaísmo que se refiere al Dios del judaísmo cristiano, tanto por la referencia de Hegel y por el fervor a la cábala.

resolución del problema de la transmisión del infinito. Cualifican sus aportaciones en términos exclusivamente estéticos. “El Aleph” es una clara objeción a dicho dictamen.

El cuento despliega la imaginación de sus lectores y nos ubica frente a una estructura compleja cuyo mecanismo genera el infinito. Dado el carácter material del infinito que percibimos en el relato, nuestra mirada se conduce hacia la configuración textual de la obra para comprender su invención. El análisis formal del relato nos permite ubicar los procedimientos lógicos y retóricos que lo hicieron posible. El aporte de Jorge Luis Borges ejerce un fuerte impacto en los problemas que presenta el infinito. No basta una reconstrucción lexicográfica, ni una glosa de sus textos para su valoración. Con esta tesis pretendo demostrar, casi en sentido matemático, que la materialidad y la arquitectura de un infinito literario no son un regalo de la divinidad, sino la ejecución de la empresa literaria más seductora de su siglo.

El problema

En 1945 se publicó en la revista *Sur* el relato “El Aleph”. Desde entonces, continúa valorándose como un texto cuya complejidad no aminoran los años. Realizaré una propuesta de lectura del relato para demostrar que en efecto el relato de Jorge Luis Borges es un infinito literario que resuelve tímidamente la paradoja del infinito con la instauración de la literatura y del pensamiento como fenómenos de la inteligencia, contrario a lo que propone Maurice Blanchot.

La tesis vertebral que presento en esta investigación, dicha de modo breve, es definir el relato de Jorge Luis Borges como un infinito literario a partir del análisis de funciones y operaciones literarias. Esto requiere de demostrar que el cuento “El Aleph” es un infinito textual. La materialidad del texto puede ser comprendida como manifestación de lo infinito. El análisis textual descubre los mecanismos que operan en el cuento y que lo instituyen infinito. Después de la investigación, los elementos textuales, extra y paratextuales (poéticos y narrativos), se constituyen como lo que permiten y hacen posible el acontecer del infinito literario en el acto de lectura. Ahora bien, en tanto que el infinito literario es un proceso de ficcionalización, su invención repercute en el concepto general de lo infinito tanto en la escritura como en otros ámbitos del pensamiento. El autor logra con ello la superación del problema de la representación de lo infinito y de su experiencia.

El infinito que construye Jorge Luis Borges es específicamente literario, pues éste tiene su lugar, en definitiva, en relación entre el lector, el texto y la escritura. Considero que el relato es un conjunto infinito (Aleph-relato) dentro de uno finito (Aleph-texto); hecho posible porque los elementos numerables, es decir, los elementos textuales (título, epígrafes, posdata, figuras retóricas, notas al pie, etc.) permiten configurar la imagen de una entidad no numerable que puede ser expresada como la ficcionalización del concepto matemático del infinito de la *Mengenlehre*. Tal elaboración es un proceso en el que participa el lector de modo directo, pues la configuración de la imagen del infinito depende directamente de la recepción del lector.

La cuestión del método

La investigación que realizo en esta tesis no se ciñe a un solo método. Antes bien, por ser una lectura cuyo fin último es el texto y sus artilugios, posee una configuración teórica ecléctica en la que participan diversas perspectivas y herramientas que la exégesis del relato exige. A pesar de que asumo el estructuralismo como eje principal, entiendo su definición en el sentido más estricto: el estructuralismo es la creencia de que toda producción de la lengua obedece a un sistema. Empleo la distinción entre estructura superficial y profunda de la lingüística generativa y transformacional porque su sencillez para pensar la estructura de una entidad lingüística me parece lo más indicado para la lectura de este texto. En el análisis confluyen armónicamente algunos conceptos empleados en distintas metodologías para analizar la obra literaria, pero principalmente destacan la noción de paratextualidad, hipertextualidad e intertextualidad de Gérard Genette, teórico cuya deuda con Jorge Luis Borges es infinita, pues en la lectura de muchos relatos del autor argentino se dio cuenta de mecanismos importantes para la comprensión de la literatura. Un horizonte necesario para comprender la propuesta de esta tesis es la teoría de la recepción de Iser Wolfgang ya que hago relevante para la comprensión de la infinitud del texto la participación del lector. Finalmente destaca la coexistencia de procedimientos hermenéuticos y la propuesta estética de Arthur Schopenhauer para denunciar el carácter total de la obra y su relación con el exterior. Como en la elaboración de una demostración matemática, entiendo que para la elaboración de un pensamiento se debe recurrir no a modelos o paradigmas sino a

conceptos, categorías, axiomas y postulados que permitan proyectar un modelo propio que responda a las necesidades del objeto que se estudia.

La definición

Quizá la historia universal del pensamiento se cifra en la idea del infinito. Monstruosidad intelectual “que una vez consentida en un pensamiento estalla y lo mata”.³ Encontramos la idea de infinitud extraña y cotidiana a la vez. Los significados de la palabra infinito se reinventan cada vez que intentamos definirlo o aclararlo, muda sin cesar. La infinitud ha sido concebida de dos modos: sucesiva y actual. El infinito sucesivo se originó en la relación que el hombre estableció con su exterior, manifestación del mundo objetivo (las estrellas, la arena, el mar) *απειρόν* en griego. El infinito actual fue resultado de la relación entre el hombre y su interior, la manifestación de lo subjetivo, *Aleph* en el judaísmo. Uno manifestaba la experiencia de la naturaleza; el otro representaba la perfección de la divinidad. El pensamiento griego concebía el infinito sucesivo como una expresión del mundo concreto que ubicaban nada más en la matemática, le llamaron “mal infinito”. Su presencia en varios problemas causó desconcierto en filósofos y matemáticos; entre ellos Anaximandro, Zenón de Elea y Euclides, quienes concibieron el infinito a partir de paradojas. Los eleatas le dieron la expresión matemática de irracional: $\sqrt{-2}$, φ y π .⁴ El infinito actual es una elaboración abstracta. Sólo se concebía para pensar la divinidad en

³ Jorge Luis Borges, “Discusión” en *Obras Completas*, Buenos Aires, Émece, 1974, p. 284.

⁴ Los números que se presentan son: raíz cuadrada de dos, proporción áurea y número cociente entre la circunferencia y el diámetro.

términos subjetivos. Plotino, Santo Tomás de Aquino y Giordano Bruno pensaron la infinitud simultánea como un atributo de Dios. La indagación sobre la infinitud actual tenía consecuencias sobre la naturaleza de Dios. La matemática, debido a la relación entre divinidad e infinitud actual se negó a formular su expresión, ya sea algebraica, geométrica o aritméticamente.⁵

La definición de un infinito en términos literarios debe fundamentarse sobre dos premisas: la primera, que el concepto de infinito es un artificio de la imaginación. La segunda, que un infinito en la literatura sólo es posible en la conjunción del texto y su lector. De estas dos premisas se infiere que un infinito literario es un simulacro en la escritura que opera con la imaginación del lector y cuyo despliegue es sucesivo y su recepción actual.

La configuración

La tesis está dividida en tres capítulos cuya estructura responde a dos momentos analíticos necesarios para describir los mecanismos que operan en el texto y un tercero de tipo interpretativo para articular una lectura. Esta división permite una mejor y más clara exposición de la problemática.

En el primer capítulo, expongo el análisis del nivel tipográfico⁶ que se divide en apartados donde se describe el funcionamiento de varios elementos llamados por la

⁵ Para comprender el problema el infinito en la historia del pensamiento debe leerse a Rodolfo Mondolfo, *El infinito en el pensamiento de la Antigüedad clásica*, Buenos Aires Losada, 1971, Rudy Rucker, *Infinity and Mind, The Science and Philosophy of the Infinite*, Boston, Birkhäuser, 1982 y Brian Clegg, *Infinity, The Quest to Think of the Unthinkable*, New York, Carroll and Graf Publishers, 2004.

⁶ En sentido en su sentido más laxo como el arte de imprimir.

crítica con el nombre de paratextos. El capítulo dos presenta el análisis del ámbito narrativo de la obra. Aunque varios elementos constituyen lo propiamente narrativo de ésta, expongo únicamente aquéllos que se relacionan de manera directa con la problemática del infinito, como es la causalidad narrativa -en su versión temporal- y la enumeración.

Finalmente, el capítulo tres se aleja un poco del análisis literario para interpretar el texto relacionándolo con una serie de argumentos lógicos y filosóficos que demuestren el aporte de Borges al problema de la infinitud. Se divide igualmente en dos apartados, el primero muestra el argumento que fundamenta la construcción de un infinito literario y su transmisión. El segundo es la exposición que articula el análisis en una interpretación mínima.

Los metatextos de «El Aleph »

Gérard Genette designa metatextualidad a la valoración retórica, al ejercicio crítico del comentario y al análisis de una obra textual. Cada obra literaria no sólo se relaciona con sus textos antecesores (hipotextos) o sus textos sucesores (hipertextos) sino que también con aquellos, producto de su lectura. De modo tradicional podemos comparar la metatextualidad con el estado de la cuestión. La bibliografía crítica y analítica sobre la obra literaria de Jorge Luis Borges es vasta. Distintos textos han sido analizados de diversas formas. Los textos preocupados por el análisis del cuento “El Aleph” y por el tema central de esta tesis ciertamente no son pocos. Los análisis que se han realizado del

cuento suelen optar por lecturas globales con diversas perspectivas psicoanalíticas, filosóficas, teológicas.⁷ Se han realizado investigaciones sobre el infinito como contenido temático, algunos otros glosan los textos rastreando las relaciones que se establecen entre la obra de Borges, el tema del infinito y la filosofía.⁸ Existen pocas interpretaciones arriesgadas con temas novedosos como se aprecia en el trabajo de Daniel Baldestron, *Borges: realidades y simulacros* o los de Arturo Echevarría, *El arte de la jardinería china en Borges*.⁹ Los hay de enfoques interdisciplinarios audaces como son los trabajos que se presentan en el texto *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*.¹⁰ Existe una valiosa reconstrucción lexicografía que trata de evidenciar la obsesión de Borges por el infinito en *La expresión de la irrealidad en Borges*.¹¹ Sin embargo, su investigación no se sostiene con una tesis que explique tal obsesión; su finalidad es meramente lexicográfica. Muchos investigadores han realizado monografías temáticas o ejercicios intertextuales de la obra literaria de Jorge Luis Borges y del relato “El Aleph”. De esos trabajos, cuya virtud es abrir los horizontes interpretativos de los lectores, puedo decir que se distancian de esta tesis, porque el análisis parte del supuesto de que el infinito es una construcción, una elaboración en la escritura y no una adecuación temática o un mero contenido.

⁷ Para establecer el panorama metatextual de la obra del escritor argentino se pueden consultar los siguientes trabajos: Silvia Barei, *Borges y la crítica literaria*, Tegueste, Tauro, 1991; Caballero Wanquemert, María del Milagro, *El nacimiento de un clásico: Borges y la crítica literaria*, Madrid, Universidad Complutense, 1999.

⁸ De los textos más importantes que ha generado la crítica literaria y que abordan el tema del infinito se encuentran, William Bossart, *Borges and the philosophy: self, time and metaphysics*, New York, P. Lang, 2003; Juan Arana, *El centro del laberinto: los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Pamplona EUNSA, 1994, Cristina Bulacio, *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Fundación Victoria Ocampo, 2005.

⁹ Daniel Baldestron, *Borges: Realidades y simulacros*, Buenos Aires, BIBLOS, 2000 y Arturo Echeverría, *El arte de la jardinería china*, Madrid, Vervuert, 2006.

¹⁰ Kart Buhler y Alfonso del Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios*, Madrid, Vervuert, 1990.

¹¹ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en Borges*, México, El Colegio de México, 1957.

I. LA SUPERFICIE

El sentido no es nunca principio ni origen, es producto. No está por descubrir, ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias. No pertenece a ninguna altura, ni está en ninguna profundidad, sino que es efecto de superficie, inseparable de la superficie como de su propia dimensión.

Gilles Deleuze

Un texto es un agregado de enunciados cuya materialidad puede ser aprehendida por el entendimiento y cada una de sus partes discernirse vía el intelecto. La anterior definición, cercana al estructuralismo, es necesaria en este análisis, pues indica el carácter sistémico del texto literario y permite la comprensión de sus funciones como un intrincado de dispositivos cuyas relaciones otorgan sentidos y significados.¹ Disgregar el cuento “El Aleph” en segmentos y analizar particularmente los fragmentos que nos interesan permite apreciar la obra en su totalidad. Con este movimiento teórico, tomaremos la estructura del relato y la abordaremos en calidad de simulacro: “La estructura es en el fondo un simulacro del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado”.²

¹ El estructuralismo al que recurro comparte puntos muy cercanos a la propuesta teórica de Julia Kristeva,, *Semiótica*, Tomo I, Madrid, Fundamento, 1978; Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1996; Françoise Wahl, “Introducción general” en ¿Que es el estructuralismo? de Tzvetan Todorov, Buenos Aires Losada, 1975, pp. 7-14.

² Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona Seix Barral, 1973. La idea de simulacro suele ser muy fructífera para la comprensión de un texto en términos de espacio: “[La literatura] es una especie de espacio intermedio, de espacio virtual como el que uno puede vislumbrar, pero nunca tocar, en los espejos, y este espacio de simulacro es el que da la obra [...] su volumen”. Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós-I.C.E.U.A, 1994, p. 74.

Tal simulacro debe concebirse como un objeto virtual que posee superficie y profundidad.³ La superficie textual es el espacio de la hoja o el soporte en el cual se extienden las grafías. Sobre ella se encuentran textos paralelos o periféricos al central que aquí denominamos paratextos. Lo profundo oculta aquellas partes que efectúan el mecanismo narrativo del relato. La profundidad es el conjunto de una serie de operaciones necesarias para la narración como son: la historia, la cronología, el discurso, etc.⁴

Los dispositivos situados sobre la superficie de la hoja son los siguientes: el título, los epígrafes, las notas al pie y cualquier otra marca con relevancia tipográfica. Me enfoco en cuatro paratextos: el título, los epígrafes, las notas al pie y la posdata. Omito el análisis de las citas textuales, pues tal labor excede las pretensiones de esta tesis.⁵ Se entiende que la hondura del texto refiere al ámbito de la narrativa y el de la superficie al de la tipografía.

³ El empleo y funcionamiento en estas estructuras determinan el tipo y experiencia de lectura, pues en ellas subyacen las perspectivas esquematizadas cuyo despliegue muestra el o los objetos literarios inventados por el autor necesarios para superar la indeterminación del texto literario. Wolfgang Iser, “El acto de lectura” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, CELE-UNAM, 1993, p. 105.

⁴ La distinción entre una estructura superficial y una profunda en las producciones lingüísticas fue formulada por Chomsky. La estructura superficial (*surface structure*) es la organización sintáctica de la oración tal y como se presenta y representa. La estructura profunda (*deep structure*) es aquella organización latente o subyacente en un nivel abstracto. Noam Chomsky, *Aspect of The Theory of Syntax*, 1965, p. 19.

⁵ El análisis de las citas textuales despliega básicamente dos problemas: el principio de los indiscernibles y el concepto de identidad en el relato. Ambos problemas abren líneas de investigación que cambiarían el rumbo de esta tesis.

1. LOS PARATEXTOS

Todo escritor empieza por un concepto ingenuamente físico de lo que es el arte. Un libro para él, no es una expresión o una concatenación de expresiones, sino literalmente un volumen, un prisma de seis caras rectangulares hecho de finas láminas de papel que deben presentar carátula, una falsa carátula, un epígrafe en bastardilla, un prefacio en cursiva mayor, nueve o diez partes con una versal al principio, un índice de materias, un ex libris con un relojito de arena y con un resuelto latín, una concisa fe de erratas, unas hojas en blanco, un colofón interlineado y un pie de imprenta: objetos que es sabido constituyen el arte de escribir.

Jorge Luis Borges

La estructura superficial de “El Aleph” se compone de varios elementos, principalmente tipográficos, algunos otros discursivos. El título, los epígrafes, las notas al pie de página y la posdata se consideran en conjunto con el nombre de paratextos. Estas estructuras textuales no participan de la relato en sentido narrativo estricto. Su disposición, esto es su lugar y su orden en la superficie determina sus funciones.

Un paratexto actúa como correlato estableciendo una relación con el texto principal. Estos elementos se relacionan y actúan entre sí con cierta independencia respecto del texto central. Aunque su disposición sea periférica, el paratexto genera puntos de fuga e indeterminación en la lectura. Genette diseña un concepto con el que es posible el estudio de estas estructuras mínimas, inventa el término *paratextualidad* y también la categoría de paratexto.⁶ La paratextualidad es una función textual que se

⁶ La paratextualidad es una función textual, pues es la relación que se establece entre un texto con otros textos de su periferia textual. G. Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982, p. 22.

establece entre el texto central y sus correlatos: el título, los epígrafes, las notas al pie y la posdata. Las relaciones trazan una compleja red, un sistema que se da en el límite del libro y que cohesiona el texto.⁷

El título

Algún historiador de la literatura escribirá algún día la historia de uno de sus géneros más recientes: el título.

J. L. Borges

Un acontecimiento es aquello que escapa a toda predicción. La escritura es el simulacro de un acontecimiento.⁸ Si proseguimos con esta serie de analogías, podemos definir el título por su función principal que es inaugurar el simulacro de un acontecimiento.⁹ El título es un artificio cuya construcción guía el ingenio; expresión breve de la inteligencia en la escritura. “El Aleph”, título sencillo y elegante, funciona en el relato como un indicio de lectura, pues la contigüidad que se establece entre el título y el relato es fáctica.

Su presencia indica el pasado de un proceso y una serie de relaciones causales por

⁷ En el caso de este análisis, la paratextualidad se circunscribe al relato, sin tomar en cuenta la relación con la totalidad del libro.

⁸ Por acontecimiento debe entenderse la irrupción de lo Otro, singular y único. Walter Benjamin, Tesis sobre la historia y otros fragmentos, México, Los libros de contra historias, 2005, p. 18. No debe confundirse con la noción historiográfica en donde se define el acontecer como un constructo de causas y efectos. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Tomo I, México, Siglo XXI-Editores, 1995, p.171.

⁹ La palabra título proviene del latín *titulus-i*. Este vocablo contempla los significados de marca y de anuncio. Antes de *titulus* se empleó *inscriptio* o *index*, sin embargo la idea de marca o señal de *titulus* resulta mucho más fructífera que *inscriptio*, porque la primera acentúa la función referencial consustancial a la titulación. María Celaya García, *El título en la literatura y las artes*, 2004, p. 9. Para Genette, el título es un paratexto (peritexto) cuyas funciones pueden ser parodiar, imitar o establecer relaciones de intertextualidad, que permiten definir la paratextualidad como una serie de preguntas que le hacemos al texto y que debemos responder. G. Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982, p. 11.

venir.¹⁰ Su función como paratexto consiste en señalar el momento de inicio de la lectura, pues su ubicación le concede ese privilegio.¹¹

El narrador del cuento ofrece a los lectores la información pertinente para comprender su relato. Nos indica, con una serie de señalizaciones, los elementos tipográficos y narrativos con los que se relaciona el título. La operación más significativa la establece en concordancia con la posdata. En la posdata, el narrador indica las operaciones intertextuales que se dan entre el título y otros espacios discursivos: la cábala y la teoría de conjuntos (*Mengenlehre*).¹²

La cábala

La relación entre el título y ciertos elementos textuales como la posdata establece una serie de funciones de tipo intertextual. Principalmente en la posdata se señala directamente las tradiciones con las que se sustenta la elaboración del relato y que determinan la lectura del título y su lugar en el relato. El narrador menciona la tradición cabalista como una referencia textual importante para descodificar el título.

La cábala es un ejercicio de lectura, a través de ésta se busca comprender e interpretar la escritura sagrada: la Torá. Los cabalistas leen el texto sagrado para abreviar

¹⁰ Roman Jakobson, *El marco del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 25.

¹¹ El título de este relato incluso impacta en la lectura total del libro en el que se incluye el cuento, ya que también es título del libro que contiene este relato, sin embargo no puedo detenerme en ello debido a la especificidad que se requiera para el análisis del relato.

¹² La *Mengenlehre* es una teoría diseñada por George Cantor a finales del siglo XIX. Su invención implicó un giro epistemológico a la naturaleza de los números, pues da cuenta de la lógica interna y de los procesos de la propia matemática. La cábala es la tradición de comentar la escritura sagrada. Los cabalistas creen que la lectura posibilita la supervivencia del universo que se encuentra en continua creación a través de la interpretación.

de la presencia divina y proseguir con la creación del universo. La lectura adquiere funciones religiosas centrales para la comunidad: “Leer y comentar implican actualizar un orden, repetirlo y refundarlo. La lectura se convierte en la actividad religiosa por excelencia, en la medida en que pone en contacto al hombre con la materialidad divina: el lenguaje”.¹³ La concepción de escritura entre los hebreos responde a la definición del Libro como la revelación de Dios.¹⁴ Leer y escribir son actividades en la construcción del universo.¹⁵ Varios textos cabalistas declaran que las producciones del lenguaje son divinas. Se define, por consecuencia, el lenguaje en términos cosmológicos.¹⁶

Aleph es el *spiritus lenis*, la letra donde se origina todo sonido articulado. Para la tradición, indagar la naturaleza de *Aleph* permite conocer la naturaleza de Dios, contemplar su rostro.¹⁷ Para la teoría cabalística, *Aleph* es la primera letra del alfabeto hebreo y simboliza a *Elohim* (la pura divinidad). Contemplar *Aleph* permite contemplar a Dios. Los cabalistas declaran que *Aleph* posee una fuerza sobrenatural y creadora: “Las letras del alfabeto, y mucho más, por supuesto, las del nombre de Dios o incluso las de la Torá, que fue el instrumento de Dios en la creación, poseen un valor secreto mágico”.¹⁸ Su poder es tal que contiene todas las otras letras del alfabeto hebreo en todas sus

¹³ Esther Cohen, *La palabra inconclusa (ensayo sobre cabala)*, México Taurus-UNAM, 1994, p.40.

¹⁴ Esther Cohen sintetiza la idea del libro del siguiente modo: “El libro es reconocido como la última y verdadera revelación de Dios. A partir de la escritura, el objeto de conocimiento se desplaza: de la voz a la palabra escrita”. E. Cohen, *La palabra inconclusa (ensayo sobre cabala)*, p.40.

¹⁵ Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, México, Siglo XXI-Editores, 1998, p. 29.

¹⁶ G. Scholem, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la cábala”, *Acta Poética*, num., 9-10, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1990, p. 64.

¹⁷ [...] *Aleph* debería aparecer y ser pronunciado al final de toda secuencia de letras, porque es más profundo y más misterioso que todas las demás, pero si de hecho aparece al principio (del alfabeto), es para hacer visible su categoría y hacer saber que alimenta (con su fuerza) a todas las letras que siguen, y que todas provienen y se nutren de él; todas las letras pueden inscribirse dentro de la figura del *Aleph*, y si se dirigen en todas direcciones, todavía se puede construir cualquier otra letra con el *Aleph*. G. Scholem, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la cábala”, *Acta Poética*, p. 30.

¹⁸ G. Scholem, *La cábala y su simbolismo*, p. 182.

direcciones: “[...] la parte sonora todavía sin voz, el nombre de Dios y, por lo tanto, todo el lenguaje provienen del movimiento de la letra *Aleph*”.¹⁹

Jorge Luis Borges encontró fascinante la labor de los cabalistas, porque ésta responde, como la matemática, a postulados que sostienen su arquitectura perfecta. La premisa lógica más seductora según el escritor argentino es “la idea de que la Escritura es un texto absoluto, y en un texto absoluto nada puede ser obra del azar”.²⁰ Las lecturas que efectúan los cabalistas involucran procedimientos criptográficos casi mecánicos.²¹ Considero que en la metodología cabalista y en sus procedimientos de lectura debemos enfocar la relación entre el texto y esa tradición.

Sin embargo, no podemos negar que la relación más evidente se da en un proceso de similitud entre la imagen con la que los cabalistas describen la letra Aleph y la descripción que realiza el narrador de la esfera. La semejanza entre una imagen y la otra indica la inversión que el narrador realiza en el relato, pues la imagen no representa alguna divinidad, sino que expresa una versión espacial de la infinitud actual completamente secularizada.

El título es un indicador de operaciones de lectura. Debemos leer el texto asumiendo que el carácter absoluto de la escritura del relato. Nada azaroso hay en él; los horizontes que se abren y cierran en la lectura operan en el texto como procedimientos cifrados que requieren de la imaginación y de la inteligencia para su realización. La lectura del título nos permite concluir dos hechos: el relato tiene como antecesor a la

¹⁹ G. Scholem, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la cábala”, *Acta Poética*, p. 29.

²⁰ Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, México, Fondo de Cultura Económica, p.130.

²¹ Para Borges, los cabalistas tratan a la Torá como si fuera “una escritura cifrada, criptográfica, y se inventaron diversas leyes para leerla.” J. L. Borges, *Siete Noches*, p. 130.

tradicón cabalística pero despojada de su intención religiosa y segundo, que la lectura debe enfocarse más en los procesos que en los contenidos.

La Mengenlehre

El título indica una estrecha relación entre el relato y la *Mengenlehre*, que funciona como otro hipotexto. El vocablo *Aleph* posee una gran importancia en esa disciplina. En la teoría de conjuntos *Aleph* sirve para nombrar a los números transfinitos que expresan la totalidad de todos los números en conjunto. Cuando la matemática adoptó en su teoría más abstracta y fundamental el signo Aleph \aleph (de connotaciones religiosas) significó la revolución y la secularización de la infinitud misma.

La teoría de conjuntos es un ejercicio del intelecto y de la imaginación para formular una imagen del infinito actual.²² La invención de la *Mengenlehre* fue elogiada por el matemático inglés Hilbert del siguiente modo: “*No one shall drive us from the paradise Cantor created for us*”.²³ Tal frase hace patente la liberación del concepto del infinito de cualquier valor teológico. Despojada de toda mística, la teoría de conjuntos representa la gradual despedida de la humanidad de una imaginación colonizada por la idea de la divinidad y la inauguración de una época en que el entendimiento se apropia de los artificios de la imaginación.

²² El origen de la *Mengenlehre* se debe al interés de Cantor por la teoría de números lo cual lo hizo volver su atención al estudio de las series trigonométricas siguiendo una sugerencia de Edward Heine. Cantor intentaba clarificar la unicidad de la representación de una función arbitraria mediante una trigonométrica. Alejandro Garcíaadiego Datan, Bertran Russell y los orígenes de las paradojas de la teoría de conjuntos, Madrid, Alianza 1992, p. 64.

²³ “Nadie podrá expulsarnos del paraíso que Cantor creó para nosotros.” David Hilbert citado por Eli Maor, *To Infinity and Beyond. A Cultural History of The Infinity*, Bostón, Birkäuser, 1987, p. 63.

Para la *Mengenlehre*, \aleph (*Aleph*) es el número cardinal que denota la totalidad de los números naturales.²⁴ En el cuento, \aleph (*Aleph*) es el nombre de la esfera tornasolada que contiene todos los puntos del universo y una cantidad infinita de objetos y espacios, según esta definición la esfera puede ser pensada como un conjunto infinito de objetos cuyo cardinal es \aleph , pues sus elementos (los objetos enumerados) pueden abstraerse y pensarse como números naturales. La función de este vocablo, por lo tanto, así en la teoría de conjuntos como en la cábala y el cuento es la de nombrar.

Los números cardinales indican la cantidad de números que existen en un determinado conjunto.²⁵ Debido al carácter infinito de la secuencia numérica de los naturales, no es posible saber cuál es el número ordinal de dicha secuencia (puesto que no hay un número último), pero sí es posible denotarlo, nombrarlo y comprenderlo en términos de su cardinal. Pensar en una cantidad total de números tomando en cuenta la sucesión parece, de modo intuitivo, imposible. Sin embargo, George Cantor demostró la existencia abstracta de un conjunto que contiene todos los números naturales, sin exclusión. El método de solución consistió en pensar un segmento del conjunto de los números pares y en un segmento del conjunto de los naturales y relacionarlos de manera

²⁴ Los números naturales se describen en función de cinco axiomas establecidos por Peano, cualquier número dado que los cumpla es natural. Los axiomas son los siguientes: 1) 0 es un número natural, 2) si n es natural, el sucesor de n es natural, 3) 0 no es sucesor de ningún número natural, 4) si el sucesor de n es igual al sucesor de m , entonces, $n = m$ natural, 5) si A es un conjunto de números naturales tal que 0 está en A y para todo número natural n si n está en A , entonces (el sucesor de n) está en A , entonces todos los naturales están en A , esto es \mathbf{N} (conjunto de los naturales) = A (conjunto). José Alfredo Amor, *Teoría de conjuntos para estudiantes de ciencias*, México, Facultad de Ciencias-UNAM, 2005, p. 34.

²⁵ Este hecho indica que hay un número infinito de infinitos, pues si el aleph-cero es el que corresponde a los naturales; aleph-uno, aleph-dos, etc., corresponden a otros conjuntos de números (reales, imaginarios, pares, etc.), sin embargo se desconoce a cuales de ellos pertenecen, Cantor sólo indicó en su obra el cardinal de los naturales como aleph-cero, murió antes de resolver a cuáles números transfinitos corresponden los reales y los racionales. Edward Huntington, *The continuum and the others types of serial orders; with an introd. To Cantor's tranfinite numbers*, New York, Dover, 1955, pp. 74-76; George Cantor, *Contributions to the founding of the theory of tranfinite numbers*, translated and provided with an introd., and notes by Philip E. B. Jourdain, New York, Dover, 197?, p. 58.

biyectiva.²⁶ La idea de conjunto infinito se relaciona directamente con el cuento porque ambos niegan el postulado aristotélico que responde a nuestra intuición física de la totalidad. La esfera tornasolada y el conjunto de los números naturales contienen un número infinito de elementos, de los cuales, por lo menos uno, es igual de grande que el todo.

La superficie textual soporta el título que conecta al objeto literario (el texto) con hipertextos o hipotextos. Cada texto producido por ambas disciplinas, la cabalística y la teoría de conjuntos, se relaciona e interconecta a su vez con otros espacios discursivos a modo de progresión numérica. Al título, le corresponde la apertura del texto: traslada al lector a otros universos; informa de dos procesos importantes en la historia de las ideas: la concepción de una infinitud actual y su secularización. El título es una estrategia retórica, el cual opera en el texto como marca que suple una ausencia.

²⁶ Los conjuntos pueden relacionarse de diversas maneras, las relaciones son funciones, una función es biyectiva cuando dado dos conjuntos supongamos los conjuntos A y B, cada uno de los elementos de B pueden relacionarse con los de A uno a uno. Se puede afirmar que el conjunto N (naturales) es un conjunto infinito porque existe una función biyectiva entre N y el subconjunto de los números pares P . Basta tomar la función $f: N \rightarrow P; f(n) = 2n$. Esta función es una biyección de N en P . También se puede probar la infinitud de los naturales estableciendo una biyección entre N y el subconjunto de los números impares I . El conjunto P es también infinito. Para ver esto basta considerar la función que se establece entre él y el conjunto $2P = \{k \in P : k = 2p; p \in P\} = P - \{2\}$ mediante la biyección $h: P \rightarrow 2P; h(p) = 2p$. Edward Huntington, *The continuum and the others types of serial orders; with an introd. To Cantor's tranfinite numbers*, New York, Dover, 1955, p. 75.

Los epígrafes

El epígrafe es como una lejana nota consonante de nuestra emoción. Algo vibra, como la cuerda de un clavicordio a nuestra voz en el tiempo pasado.

Julio Torri

Dispuestos sobre la hoja, proyectando una arquitectura perfecta, los epígrafes en “El Aleph” conducen a los lectores por los abismos del pensar y de la escritura. Son, después del título, la escritura que nos introduce al relato. Los epígrafes se definen por la disposición que tienen sobre la superficie de la página, su ubicación espacial y por su valor interpretativo. La palabra de la que deriva el vocablo epígrafe (ἐπίγραφη) quiere decir: “por encima” o “sobre el escrito”. El primer uso documentado de un epígrafe fue en 1682, con el significado de inscripción o título. Comúnmente los epígrafes son un mecanismo intertextual para representar la reverencia a un autor o la circunscripción a un universo específico de significación. Sin embargo, en el relato “El Aleph”, los epígrafes superan la función intertextual. Explicaré el por qué de esta afirmación.

En la narración se encuentran dos epígrafes de diferentes autores contemporáneos entre sí: Shakespeare y Hobbes. El primer epígrafe pertenece a *Hamlet* de Shakespeare, una de las obras dramáticas más importantes de la literatura. El epígrafe dice “*O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, Hamlet, II, 2*”.²⁷ El segundo de ellos pertenece a la obra filosófica, *Leviathan*: “*But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a Nunc-stans (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for an*

²⁷ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, ed. Julio Ortega y Elena del Río, crítica, versión facsimilar, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios-El Colegio de México, 2001, p. 50.

Infinite greatness of Place”.²⁸ Ambos epígrafes se encuentran citados en su lengua original en el relato. Ambos, directa o indirectamente, se relacionan con el tema de la infinitud que es central en este análisis.

Hamlet

El epígrafe extraído de la obra de Shakespeare establece una relación intertextual entre el cuento y la obra del inglés. Se relaciona también temáticamente a partir de la palabra *infinite*. Desde mi punto de vista, si se desea comprender a cabalidad los mecanismos y las funciones del epígrafe en el texto, se necesita considerar la existencia de una relación hipertextual entre el relato y su epígrafe. Esta última no excluye la intertextual ya que es un procedimiento subordinado a la intertextualidad que une diferentes hipotextos al texto a partir del tema del infinito.

Al revisar el contexto de la frase reconocemos algunas funciones entre el texto y *Hamlet*. El fragmento del epígrafe pertenece a un diálogo entre Hamlet y Rosencrantz en el acto II de la obra²⁹ En el diálogo, Hamlet pone en cuestión la condición humana por medio de una aguda reflexión sobre la libertad y emplea para ello, un humor sencillo.

²⁸ J. L. Borges, *El Aleph*, p. 50.

²⁹ Hamlet_ ¿Que hay de nuevo? / Rosencrantz_ Nada, Señor; sino que la gente se va volviendo honrada/ Hamlet_ Entonces debe estar próximo el día del juicio. Permitid que os interrogue a fondo ¿Qué delitos habéis cometido para que vuestra mala suerte os haya traído a esta cárcel? Guildenstern_ ¿Cárcel, Señor?/ Hamlet- Dinamarca es una cárcel/ Rosencrantz_ Lo será el mundo en tal caso. / Hamlet_ y muy grande; en la cual hay muchos guardas, encierros y calabozos, y Dinamarca es uno de los peores. / Rosencrantz_ No opinamos así su alteza. Hamlet_ En ese caso, podrá no serlo para vosotros; porque nada hay bueno o malo si no en fuerza de nuestra fantasía. Para mí es una cárcel. / Rosencrantz_ Será vuestra ambición la que os la hace tal, vuestro ánimo la hallará estrecha. Hamlet_ ¡Oh Dios! Podría estar encerrado en una cáscara de nuez y juzgarme rey del universo, sino fuera por los malos sueños que me acosan. William Shakespeare, *William Shakespeare: The Complete Work*, Oxford, Clarendon, 1982, pp. 155-156.

En el párrafo se nota que el escritor proyecta una imagen similar a la descrita por Jorge Luis Borges en su relato. En esta imagen se visualiza un espacio infinito contenido en una porción finita y diminuta. Shakespeare describe a un hombre no limitado por el espacio, un hombre capaz de superar, a partir de la imaginación, las limitaciones del tiempo y del espacio. La frase del personaje Hamlet, desde la perspectiva de Jorge Luis Borges, postula que el espacio no es una entidad real sino la proyección de una mente.

Se puede establecer una analogía entre el Aleph (la esfera) y la nuez (una porción finita). Tal analogía representa una operación cognitiva. Si esta analogía es posible, entonces, puedo afirmar que este procedimiento declara expresamente que la imagen del relato está inspirada por la del dramaturgo inglés. Su colocación no se reduce a una mera adecuación de imágenes. Con el empleo de la analogía, Jorge Luis Borges declara la existencia de un idealismo en la obra de Shakespeare, pues la frase del personaje Hamlet toca ligeramente nuestra concepción del universo. El sólo hecho de que la mente del hombre determine su mundo implica que es posible que el universo sea ficticio: “El *Aleph* es una esfera de dos o tres centímetros del tamaño aproximado de una nuez. Pero el espacio cósmico infinito estaba contenido ahí”.³⁰ Esta imagen se extrajo de la *Mengenlehre* y de la Cábala. Pero con el epígrafe de *Hamlet* sabemos que la intuición de una infinitud ficticia le pertenece a Shakespeare, pues relaciona la infinitud a la imaginación o un proceso subjetivo.

Jorge Luis Borges acentúa el valor epistemológico que contiene la imagen construida por Shakespeare. Con la analogía, el autor nos concede su punto de vista acerca de las intuiciones del dramaturgo inglés sobre la infinitud. La relación paratextual insinúa que la escritura del relato no sólo se encuentra motivada por un texto anterior,

³⁰ J. L. Borges, *El Aleph*, p. 66.

sino que es una propuesta de lectura de la obra dramática de *Hamlet*. El empleo del epígrafe en el relato es un procedimiento de inversión a nuestra concepción tradicional de leer un epígrafe. El relato no sólo muestra su deuda con el pasado, con *Hamlet*, sino que además propone una lectura del texto del Shakespeare. La lectura expresa la posibilidad de que el autor británico haya imaginado la infinitud del espacio en relación con la imaginación de los hombres y no como una propiedad o atributo divino. La imaginación es el verdadero artífice de la infinitud. Tal posibilidad hace del dramaturgo un idealista al estilo de Schopenhauer o Berkeley. La imagen de un universo contenido en una cáscara de nuez apela a la capacidad de los hombres para representar el mundo a partir de la imaginación.³¹ Importa de la imagen que no sea un mero recurso visual o retórico, en el sentido más vulgar del término, sino que la imagen metafórica repercuta en la elaboración de un pensamiento.

El epígrafe aclara comúnmente el significado del texto ajeno que lo emplea. Pero, en “El Aleph”, el epígrafe cobra significación e importancia con la lectura del relato, arrebatándole, a éste último, su centralidad. El autor invierte el proceso común de lectura. Hace a los lectores enfocarse no el relato, sino en sus paratextos. Según el mecanismo de los epígrafes, el relato es una nota al pie de página de un fragmento de la obra de Shakespeare para guiarnos en su lectura. El texto, “El Aleph”, más que ser un hipertexto de *Hamlet* se convierte en su paratexto.

³¹ Esta idea que parece una producción literaria fue sistematizada por Kant y demostrada por Schopenhauer; a partir de la obra de Kant el espacio ya no se entiende como un objeto o un fenómeno, sino una categoría de la razón para generar conocimiento, una categoría *a priori*. Shakespeare afirma en *Hamlet* que el espacio depende de la mente, con ello se supone que el espacio pertenece al ámbito de la imaginación y no de la realidad.

Leviatán

Sobre la superficie, la página, localizamos el otro epígrafe que pertenece a la argumentación que elaboró Thomas Hobbes contra la confusión metafísica que filósofos y teólogos tenían entre la naturaleza de la infinitud espacial y la temporal.³² El fragmento de la cita se encuentra en la parte IV, del capítulo XLVI subtulado “*Of darkness from vain philosophy and fabulous tradition*”. En este apartado, el autor cuestiona el quehacer “filosófico” de las escuelas latinas y judías, es decir, aquellas que confunden escolástica con filosofía. Para Hobbes, su principal preocupación es el mal empleo de algunas categorías y conceptos en sistemas escolásticos cuya aplicación arbitraria en el campo de la teología arruinan un pensamiento. Son meras adecuaciones para justificar prejuicios. Los escolásticos, quienes establecen sistemáticamente la investigación acerca de Dios, corrompen la labor filosófica por su afán de justificar sus propias indagaciones.

Para el autor de *Leviatán*, los escolásticos usan la filosofía para justificar sus elaboraciones mentales y argumentos como aquella donde: “[...] los escolásticos nos hacen creer que, en virtud de la potencia de Dios Todopoderoso, un cuerpo puede estar en muchos lugares a un tiempo y que muchos cuerpos pueden estar a un mismo tiempo en un solo lugar”.³³ Se trata de meras disquisiciones que constituyen el género fantástico de la filosofía misma. Para Thomas Hobbes, la imagen de un infinito actual (la eternidad),

³² Para dar el significado de eternidad no admiten que ésta sea una sucesión interminable de tiempo; pues, de lo contrario, no podrían dar razón de cómo la voluntad de Dios y su preordenación de las cosas han de venir, no sería anterior a su pre-conocimiento de las mismas, como causa eficiente previa al efecto, o como agente que precede a la acción; y tampoco podrían mantener otras muchas opiniones dogmáticas suyas acerca de la incomprensible naturaleza de Dios. Lo que nos enseñan que es la eternidad es la detención del tiempo presente, un *Nunc-Stans*, como dicen las Escuelas, cosa que ni los escolásticos ni nadie entiende, como tampoco se entendería si dijese que un *Hinc-Stans* significa una infinita magnitud de lugar. Thomas Hobbes, *Leviatán. La materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, traducción, prólogo y notas de Carlos Mellizo, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 461 y 519.

³³ T. Hobbes, *Leviatán. La materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, p. 510.

que responde a las necesidades teológicas, es una elaboración fantástica.³⁴ El epígrafe presenta el problema central del párrafo de *Leviathan*, que consiste en la dificultad de dilucidar el significado de eternidad, sin confundirlo con la naturaleza de Dios. La naturaleza del tiempo y la del espacio son diferentes a la de Dios; Por ello, cuando se trata de definir lo eterno, surge un terrible problema teológico: la confusión entre el concepto de eternidad y el de Dios. Hobbes señala que dicha confusión en el discurso teológico genera contradicciones en el sistema, puesto que al explicar la diferencia entre eternidad (actual) y tiempo (sucesivo) hacen de una de las determinaciones de Dios una entidad equivalente a él. La idea de Dios, por lo tanto, explicada racionalmente, deviene paradójica y contradictoria. La incomprendibilidad de la naturaleza de Dios resulta igual de paradójica que la naturaleza del tiempo, porque si aún no se comprende la diferencia entre espacio y tiempo, cómo entonces es posible entender la diferencia entre Dios y tales categorías. Reducir la comprensión del tiempo, a partir de la comprensión del espacio, es tan absurdo como comprender la idea de Dios a través de la categoría materia.

Hobbes señala la confusión del vocablo *Nunc-stans* y el *Hic-stans* del espacio.³⁵ La infinitud del tiempo se manifiesta en la eternidad, su versión inmóvil; la infinitud del espacio, en la simultaneidad. Se entiende que la eternidad es el estado simultáneo del pasado, del presente y del futuro. Esta idea, en el relato, debe entenderse en términos

³⁴ Nótese la relación entre la definición de Hobbes de la escolástica en términos de una filosofía fantástica y la definición de J. L. Borges de Metafísica como una rama de la literatura fantástica, la similitud entre ambas ideas sugiere la posibilidad de que el autor argentino haya reelaborado el planteamiento peyorativo de Hobbes.

³⁵ *Nunc*: (de *num* y *ce*) adverbio latino que significa, ahora, al presente, a esta hora. Agustín Blanquez, *Diccionario Latino-Español*, p. 1034. *Stans*: *stans*, *antis*, perfecto del presente de *sto*, *stas*, *stare*, *steti*, *statum*. Fraile Agustín Blanquez, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, editorial Ramón-Sopena, 1964, p. 1489; *Hic*: (de or. obsc.) puede ser pronombre, adjetivo, demostrativo, éste, ésta, esto, pero en la cita de Hobbes funciona como adverbio, “aquí”, marcador de espacio, pues marca la relación con el tiempo y significa entonces, “en aquel momento” y “en esas circunstancias” (sentido metafórico). Agustín Blanquez, *Diccionario Latino-Español*, p. 725

espaciales, negado su carácter temporal, puesto que el orden de lo simultáneo pertenece al espacio y lo sucesivo al tiempo. En el relato, de modo inverso al planteamiento de los teólogos, se presenta la infinitud actual en términos espaciales. En “Mi prosa”, el escritor argentino menciona este proceso: “Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por que no hacer lo mismo con esa modesta categoría que es el espacio?”³⁶ La eternidad, comenta el autor, no es la suma del pasado, del presente y del futuro, sino su coexistencia. La simultaneidad es una característica espacial, porque los objetos se nos presentan de este modo en él, mientras que el tiempo es sucesivo como el lenguaje. Es imposible pensar la eternidad sin términos espaciales. Por ello, la conclusión de la lectura del autor sobre el fragmento de Hobbes es afirmar que es posible comprender la eternidad en términos espaciales y no temporales como se pensaba.

Estos textos mínimos operan intertextualmente. En “El Aleph”, despliegan una serie textual que configura una especie de genealogía de la idea infinito. Los epígrafes establecen una íntima conexión entre el relato y aquellos libros que son su origen. Son una propuesta de lectura de los textos con los cuales se relaciona el relato.³⁷ Con el empleo de ambos, Jorge Luis Borges postula una relación inversa a la de Aristóteles asumiendo que el tiempo es un concepto más básico y primordial que el espacio. Nos muestra, con estos paratextos, el despliegue de series textuales que se reúnen en un hipertexto imaginario que existe de modo intuitivo. Con la imaginación y el intelecto podemos entender fácilmente que “El Aleph” es un cuento virtualmente infinito cuyos

³⁶ J. L. Borges, *El Aleph*, p. 107.

³⁷ Aunque no existe una teoría sobre el epígrafe algunos autores como Julio Torri lo han definido en términos funcionales, ya que estos dispositivos suelen establecer relaciones entre cosas distantes. Julio Torri, *Prosas dispersas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 12.

dispositivos sobre la superficie se conectan en un hiperespacio en forma de series infinitas. El lector reconoce cada una de las propiedades físicas del texto en tanto objeto: superficie, longitud y espesor cuando se abisma en él. Lo reconoce como un objeto rico en dimensiones, infinito y conjetural.

2. LAS PRÓTESIS

Los paratextos son elementos cuya naturaleza tipográfica es difícilmente determinable y su uso parece arbitrario, ya que es resultado de necesidades que han cambiado a lo largo de la historia de la edición. La posición de los paratextos, en la página, parece motivada por intenciones estéticas, hedónicas; facilidad de lectura para el lector, armonía y precisión. Actualmente, el escritor ya no piensa el texto como un espacio que contiene ideas sino como un objeto precioso, un objeto artístico cuya hechura responde a patrones de belleza dictados por los editores e impresores. El arte de escribir inevitablemente está relacionado con el arte de la impresión.

Sin embargo, aunque los paratextos respondan a la búsqueda del libro como objeto de arte, lo cierto es que cada uno de ellos realiza funciones en la lectura, que con el paso del tiempo se han vuelto indispensables para la comprensión del texto por parte del lector y no sólo por el placer que le da observar el espacio de las grafías y su disposición. Considero que una de las funciones más importantes que efectúan las notas al pie de

página y la posdata es la de extender el texto, son un añadido al cuerpo de lo escrito que actúa como prótesis del texto.³⁸ La idea de prótesis permite pensar la escritura como una totalidad abierta que continuamente se modifica. La escritura se entiende perfecta y perfectible a la vez por el escritor mismo que se instituye, o mejor dicho, se refracta en lector cuando realiza la corrección del texto. Las prótesis manifiestan ese movimiento, son huellas del proceso de la escritura. Los apartados que siguen pretenden analizar a dos de los paratextos cuyas funciones remiten casi obligadamente a pensarlos como prótesis.

Las notas al pie

Los paratextos que más intrigan al lector son aquellos recursos tipográficos cuyo empleo parece arbitrario. Debido a su empleo inusual en el relato, las notas al pie de página suscitan desconcierto. Estos dispositivos parecen ajenos al texto, elementos inesperados que irrumpen en la escritura del relato sin temor.

A riesgo de establecer vanas generalizaciones, se puede decir que para la mayoría de los lectores las notas al pie son un recurso para aclarar el texto. Se espera verles empleadas en textos con valor argumentativo ya que autoriza con la mención de otros

³⁸ Es muy apropiado el término pues según su significado en griego antiguo *πρόσθεσις* (*prósthesis*), significa "acción de colocar delante" "añadir", pues es un sustantivo derivado del verbo *προστίθημι* (*prostíthemi*) "poner junto a, colocar cerca de", "añadir", compuesto de la preposición *προς* (*pros*) "cerca de", "junto a" y el verbo *τίθημι* (*títhemi*) "poner, colocar". José Corominas, *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, Tomo I-V, Madrid, Gredos, 1983, p. 476.

textos o aclara lo que se escribe.³⁹ En el caso específico del cuento de Jorge Luis Borges, considero que las notas al pie de página son indicios al margen que pueden servir para realizar una lectura global.

En el relato se emplean dos notas al pie de página que se caracterizan porque irrumpen de modo anómalo en la historia, pues no las esperamos en un texto de carácter narrativo. Más inusual es que aportan datos e información para que la voz narrativa justifique su narración. Ambas aparecen en distintos momentos y aclaran sobre un mismo tipo de proposición. A una de ellas la ubicamos en la historia y la otra en la posdata. Las notas en el texto se leen a modo de intromisiones que busca cierta complicidad del lector, pues son comentarios irónicos al margen sobre la personalidad de Carlos Argentino Daneri. Lo destacable en ellas puede ser el contexto de su aparición, porque modifican la recepción del texto.

En el relato

La primera nota de pie de página sorprende porque se presenta con un fenómeno recursivo. El expositor de la posdata la inserta en la siguiente frase: “La dicción oral

³⁹ Históricamente el uso de las notas al pie de página se encuentra asociado a la erudición, si relacionamos su aparición con la actividad de glosar. En la Edad Media se solía emplear la nota al margen para aclarar dudas en el texto, glosar el conocimiento que el texto contenía para los lectores que no poseían el conocimiento necesario o suficiente para realizar una lectura. Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*, México, Tezontle, El Colegio de México y El Fondo de Cultura Económica, 1995, p.104.

de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema”. Por su parte, en la nota al pie se indica:

Recuerdo, sin embargo, estas líneas de una sátira en que fustigó con rigor a los malos poetas:

*Aqueste da al poema belicosa armadura
De erudición; estotro le da pompas y galas.
Ambos baten en vano las ridículas alas...
¡Olvidaron, cuidados, el factor HERMOSURA!”*

Sólo el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos lo disuadió (me dijo) de publicar sin miedo el poema.⁴⁰

En la nota aparecen dos estructuras, una de las cuales contiene a la otra. Primero, la nota al pie de página en la que se especifica sobre lo escrito en la historia: la torpeza métrica de Daneri. Esta nota contiene además de la aclaración una cita textual, un fragmento de la escritura de Carlos Argentino: “*Aqueste da al poema belicosa armadura De erudición; estotro le da pompas y galas. Ambos baten en vano las ridículas alas... ¡Olvidaron, cuidados, el factor HERMOSURA!”*

Borges, el narrador, concluye con una observación para la cita afin de aclarar con mejor precisión el carácter y personalidad de Carlos Argentino que le niega el reconocimiento de su extravagante dicción: “Sólo el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos lo disuadió (me dijo) de publicar sin miedo el poema”. Aclaración que refuerza lo narrado y ofrece el punto de vista del narrador.⁴¹ La nota al pie de página opera como usualmente lo hace en los textos. Funcionan a modo de un

⁴⁰ *Ibid.*, p. 56 Las mayúsculas y las cursivas son del texto.

⁴¹ Casi siempre que aparezca el apellido de Borges sin nombre se refiere al personaje o al narrador, cuando se trate del escritor del mundo vital se pondrá el nombre completo.

añadido de información que no es pertinente del todo para el texto principal y sin embargo aclara y explicita la frase para modificar o enfocar su recepción. Sirve de espacio para dar lugar a una cita textual que refuerza la lectura. Esta nota se usa específicamente en lo que concierne a su empleo para verter aquella información de carácter secundario aunque se desarrolle en concordancia con la idea central, información cuyo uso en el texto central puede hacer perder al narrador el hilo narrativo de su historia.

La nota expone algunas digresiones: una cita textual y un comentario. La cita dota de veracidad a la frase que el narrador apuntó en el cuerpo del relato, para después nuevamente con el comentario regresar a la voz subjetiva, a los afectos del alma. En el caso del relato, esta nota es necesaria para que el lector comprenda lúdicamente la historia. La crítica y el comentario que presenta el narrador le permite al lector comprender algunas de las reacciones del personaje Borges frente a su antagonista. A pesar de ser un texto al margen, el lector no puede prescindir de la lectura de esta información complementaria. Si leemos con cuidado, se percibe que la nota al pie de página fue colocada posteriormente a la narración. Nótese que la frase en la que se incluye la nota al pie “La dicción oral de Daneri era extravagante” suena como un comentario de mera percepción, subjetivo, pero Borges, el narrador, refuerza el comentario con el fragmento de un poema, para simular o aparentar objetividad. Sospechamos que Borges, el narrador, concluyó la redacción de su historia y en alguna relectura se detiene a reforzar lo dicho. Imprime la información al margen para modificar la recepción de lo que apuntó en la narración. Con la nota, el ahora expositor, establece una amena charla con el lector. Presenta la nota como un comentario humorístico.

En la posdata

La segunda nota al pie se inserta en la posdata. En ese apartado, Borges nos aclara que ha sucedido tiempo después de haber visto el Aleph, entre las noticias se encuentra la demolición de la casa de la calle Garay y el premio que el primo de Beatriz obtiene por su poema *La tierra*: “Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura”. Al margen, el expositor apunta lo siguiente:

"Recibí tu apenada congratulación", me escribió. “Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás — ¡aunque te ahogue! — que esta vez pude coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante, con el más califa de los rubíes”.⁴²

Nuevamente la nota al pie de página aclara un hecho anecdótico, en este caso la premiación de Carlos Argentino Daneri. En esta nota al pie incluye una cita textual como en la anterior. Esta vez se trata de un recurso objetivo para que podamos, a través de la escritura que se cita, descubrir la personalidad de Carlos y su rivalidad con el personaje Borges. En esta nota al pie de página, el expositor ya no nos da su interpretación o su punto de vista sino que nos deja la tarea de deducir de ella el carácter o el temperamento de su antagonista, sus pretensiones y sus rencores. Hace evidente la rivalidad entre los personajes. Borges menciona un fragmento de lo que

⁴² *Ibid.*, p. 70. Las comillas son del texto.

Carlos Argentino Daneri le escribió para burlarse de su fracaso. Con la nota el narrador y expositor de la posdata busca que el lector sea su cómplice; nos presenta el fragmento para que reconozcamos lo gracioso y divertido de la personalidad de Carlos. El narrador incluye el humor como en la primera nota. Un humor simple que se encuentra en la superficie de la escritura y que no se disfraza de ironía. Ciertamente los lectores encontramos divertida la personalidad de Carlos. Él se convierte en nuestro objeto de burla compartido. La complicidad y aceptación de los lectores para el juicio que declara el expositor, le permite al narrador soltar una sentencia con la cual no podemos más que estar de acuerdo: “¡Una vez más, triunfaron la incomprensión y la envidia!” En muchas lecturas, los especialistas en la obra de Jorge Luis Borges destacan la correspondencia que existe entre este episodio y el acontecimiento que vivió cuando perdió el Premio Nacional de Literatura en 1942 y que generó una serie de inconformidades que tuvieron su voz en el libro *Desagravio a Borges*.

La nota permite que se identifique al personaje Borges con el Borges real. Aunque podamos establecer esta correspondencia, considero que esta identificación es una distraída trampa del escritor para confundir a los lectores. Puesto que, Jorge Luis Borges juega con nuestros prejuicios en la lectura. Sabe que los lectores asumimos casi automáticamente el esquema básico del bueno contra el malo, el antagonista contra el protagonista de los cuentos. Sin embargo, no se debe olvidar que cuando el narrador describe a Carlos Argentino nos ofrece datos que pueden corresponder a una similitud entre el personaje y el escritor: “Ejerce no sé que cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur”. Hecho que nos obliga

a reconsiderar las funciones y tipología del personaje. La figura de Carlos es poco menos que un personaje, es un pretexto literario para criticar la idea general de escritor. Más que identificar el personaje con la imagen de académicos o poetas modernistas, considero que el autor trata de hacer visible su crítica más contundente: juzgar el mal gusto de los jueces de los premios literarios y acentuar la impostura de los escritores: Crítica de la que ni aún el mismo se salva.

Las notas al pie pueblan el texto como si fueran la voz de otro. Hacen evidente el desdoblamiento del escritor en personaje, antagonista, narrador y lector. Esta duplicación de voces, de presencias en el texto, se instituye como un mecanismo de infinitud posible con mayor fuerza en la lectura del relato, en su recepción. Es un mecanismo para mostrar la indeterminación del proceso de lectura, su carácter infinito, para que el lector repare en su “supersticiosa ética”. Obliga al lector, a no atenerse en distraídas lecturas parciales. El autor ofrece a los lectores un espejo en el cual puedan observarse. Ese espejo, el lector se observa tímidamente, mira su reflejo y se cuestiona o se sorprende después de la lectura. Sólo aquel lector suspicaz ha de librarse del sometimiento a los parámetros convencionales de la crítica literaria; las comparaciones, la acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis, la indiferencia de sus emociones o sus convicciones, etc.⁴³ Finalmente con sutil humor, el escritor nos divierte al elaborar la imagen del escritor, la del personaje y la del lector.

⁴³ Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector” en *Obras Completas*, Buenos Aires, Émece, 1974,p. 202.

La Posdata

En el codicilo o el post-critum, lo que se presenta es la sensación de que todo queda terminado cuando se abre. Y luego a causa de su brevedad parece escandir una caída.

Jacques Derrida

Sobre la superficie, algunas marcas tipográficas inauguran y concluyen la escritura. El punto final, en tanto recurso gráfico, marca visiblemente la clausura de la escritura. A pesar de su prestigioso valor tipográfico, no refleja propiamente la naturaleza de la escritura. Su uso y adhesión a los textos fue posterior. Simular el carácter infinito de la escritura exige recursos que hagan visible la suspensión de la pluma. Pero siempre dejando la sensación, en los lectores, de que el pensamiento continúa.

La posdata se emplea casi con exclusividad para extender textos (cartas principalmente), y delimitar así el espacio y el tiempo de lo escrito; en ese sentido, la posdata refleja con propiedad el fluir infinito de la escritura. Actúa en el texto como una prótesis, pues, aunque no forma parte del cuerpo en un inicio, con su adherencia se amplía la escritura. El vocablo posdata, cuya definición aún es imprecisa, se compone de las partículas *post* y *data*.⁴⁴ Con la posdata se acentúa la centralidad del tiempo en un texto, pues en su partícula *data* se explícita el reconocimiento del tiempo. En el relato, se indica la irrupción de la posdata con una datación: “Posdata del primero de marzo de

⁴⁴ La partícula *post*, preposición o de adverbio en la oración, se utilizaba como preposición cuando regía acusativo significando “detrás de” o “después de”, cuando se usaba como adverbio significaba “atrás” en un estricto sentido local. La partícula *Data*, verbo latino que significaba “dar” o “conferir un beneficio”; comparte un pasado con *datare*, cuya evolución originó el vocablo *dato* (*datum*) que actualmente significa informe o testimonio. El primer uso de la partícula *data* con el significado de “extendido otorgado” se registra en 1601. José Corominas, *op. cit.*, p. 426. La posdata se utiliza con exclusividad para extender las cartas y delimitar el espacio y el tiempo del escrito.

1943”. El texto anterior no se encuentra datado, la fecha señala la temporalidad de la posdata, dejando con ello indeterminable la fecha del texto anterior (el relato).

El discurso

El discurso posee poderes únicos que pueden transformar las realidades establecidas y construir otras nuevas, diferentes. Las sociedades establecen un orden al discurso, su producción es controlada, seleccionada y redistribuida. Michel Foucault denuncia que el orden se establece por las instituciones, las leyes y otros aparatos del Estado para reprimirlo y controlarlo: “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su espada y terrible materialidad”.⁴⁵ Para el filósofo francés el orden del discurso se establece a través de tres mecanismos: la palabra prohibida, la separación de lo sano y la locura y, por último, la voluntad de verdad. Las reflexiones de Foucault nos permiten valorar de diferente modo aquellos discursos que suelen ser censurados o reprimidos, como es el caso del discurso del loco o el literario, puesto que no se someten al orden u órdenes que se les establece. Cuando se enfrentan a otros textos válidos o legales, suelen transformar toda definición y evidenciar que el discurso: “no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello

⁴⁵ Michel Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 14.

por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”.⁴⁶ Borges, el narrador, quiebra el orden del discurso, pues dentro de un sistema que pretende no ser literario, fantástico o ficticio asume la existencia del Aleph como real, niega la escisión entre razón e imaginación, ficción y realidad que presupone el orden del discurso. Cuando el informante de la posdata argumenta sobre la falsedad del objeto conjetural, realiza una operación lógica que contraviene el orden del discurso establecido, pues un hecho fantástico recibe un tratamiento expositivo como sí fuera real. El espacio discursivo de la posdata se inscribe en el límite de lo posible y de lo real. Las referencias culturales que menciona Borges, como la biblioteca de Santos, el espejo mágico de Mago Merlín, la séptuple copa de Kai Josrú, entre otros, nos revelan el carácter metafórico del conocimiento. Para Borges el saber no es una realidad sino una construcción ficticia.⁴⁷

Nietzsche hace patente la fuerza del discurso en el ensayo breve *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Señala que la elaboración de los conceptos responde a la retórica. Elaboramos conocimiento con metáforas, enumeraciones, sinécdoques, etc. Esa naturaleza metafórica del lenguaje imposibilita a los hombres dar cuenta de la realidad: “Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en lo absoluto con las esencias primitivas”.⁴⁸ La verdad es una elaboración retórica, una argucia del lenguaje. La esencia ficticia de la verdad demuestra y descubre la naturaleza artificial del conocimiento. En el relato, la intersección entre verdad y mentira expone la

⁴⁶ M. Foucault, *El orden del discurso*, p. 15.

⁴⁷ Se podrá objetar que en el planteamiento de Foucault exige el esclarecimiento del procedimiento de quiebre de órdenes y el establecimiento de nuevos, sin embargo considero que la instauración de un nuevo orden no es movimiento necesario una vez derribado un orden.

⁴⁸ Friederich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. Luis M. Valdez y Teresa Orduña, Madrid, Tecnós, p. 23.

naturaleza retórica del lenguaje y del conocimiento mismo. La taxonomía institucional del discurso deviene innecesaria en la posdata que es un mecanismo de quiebre, de ruptura de límites. La posdata abre el texto, tanto al universo de los libros que menciona como a las realidades discursivas que presenta -en esto se distingue del título- abre los límites genéricos del texto, lo emancipa de las distinciones y categorías teóricas.

El género

En el texto, el narrador se aleja de la estructura narrativa en varios momentos para bordear otro tipo de formas discursivas. Esto ocurre principalmente en la posdata. El discurso oscila entre lo narrativo, lo argumentativo y lo expositivo. Se ubican dos operaciones discursivas importantes que configuran la posdata; la primera de ellas, la elaboración de un contraste entre la narración y la argumentación para confundir a los lectores sobre la clasificación genérica del texto (cuento, poesía o ensayo). La segunda, la radicalización de los presupuestos inherentes a los discursos que determinan su distinción y ordenación en la tipología general del discurso (verdadero o falso).

En el discurso de la posdata no se llevan a cabo una acción o una serie de acontecimientos que se expresen en momentos y lugares determinados, no es el desenlace de la historia, ni su continuación, sino información para dar cuenta de lo ocurrido después del acontecimiento central. El discurso que se elabora en ese paratexto pretende ser objetivo. Lo ficticio y lo real encuentran su espacio en la posdata para que sus fuerzas operen. La tensión entre ambas fuerzas modifica el espacio que las contiene y lo

convierte en un espacio limítrofe entre la literatura y la realidad; las fronteras no se encuentran claramente delimitadas. Aunque la posdata forma parte del relato y aborda puntos de la historia del relato, se construye con técnicas argumentativas que la alejan de la narración. Los procedimientos simulan una escritura sin determinación genérica. Las diferentes estrategias discursivas que se emplean son similares a las que definen el informe, el ensayo o el testimonio. Se distinguen en la posdata tres características que la acercan a los discursos con pretensiones de objetividad. La primera, su carácter impersonal: “—A los seis meses de la demolición del inmueble de la calle Garay, la Editorial Procusto no se dejó arredrar por la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de “trozos argentinos”.⁴⁹ La segunda, la inclusión de una parte expositiva: “Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada”.⁵⁰ La tercera, presentar una parte descriptiva-argumentativa en la posdata:

Doy mis razones. Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre un espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia.⁵¹

En esta parte, el expositor argumenta la falsedad del Aleph: “yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph. Doy mis razones”.⁵² La voz narrativa deja de contar la historia en el texto; en este apartado, elabora una serie de argumentos, información sobre la existencia de otros objetos similares a la esfera tornasola. Enumera una serie de

⁴⁹ J. L. Borges, *El Aleph*, p. 69.

⁵⁰ *Idem*, p. 70.

⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

⁵² *Ibid.*, p. 71.

documentos que dan cuenta de la existencia de objetos mágicos de naturaleza similar al Aleph. La enumeración se encuentra elaborada del mismo modo que los discursos objetivos cuya finalidad es alejarse de las fantasmagorías de la subjetividad: “Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad”.⁵³ Diversos tipos de textos convergen en la posdata: históricos, ficticios y literarios, todos ellos tratados del mismo modo, lo que no es posible en el mundo vital, pues sólo los locos toman por referencia objetiva un texto de la literatura fantástica para dar cuenta de la realidad.

La voz que escuchamos en la posdata transgrede el orden del discurso en su argumentación. Paradójicamente, asegura que no quiere hacer literatura, que busca ser fiel a la realidad, pero todo el relato está atravesado por procedimientos de tipo subjetivos, y otros de tipo fantástico como la inclusión de un objeto imposible en nuestro mundo vital que lo separa de la “verdad”. La argumentación misma intercala los diferentes planos y los confunde, borra los límites impuestos al discurso. La voz enunciativa juega con el orden del discurso, con la idea de género, de realidad, de verdad. Cada cosa que menciona en la argumentación es tratada de modo objetivo:

Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia. En su cristal se reflejaba el universo entero. Burton menciona otros artificios congéneres —la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tárík Benzeyad encontró en una torre (1001 Noches, 272), el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (Historia Verdadera, I, 26), la lanza especular que el primer libro del Satyricon de

⁵³ *Ibid.*, p. 66.

Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlín, "redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio" (*The Faerie Queene*, III, 2, 19), —y añade estas curiosas palabras: "Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica".⁵⁴

En la posdata, el autor juega con la idea de lectura. Sabe que los lectores leemos automáticamente. Cuando estamos frente a un texto, frente a la escritura, no nos detenemos a leer con cuidado, no cuestionamos los procedimientos, ni los modos o modelos en los que fuimos educados respecto de la lectura. Nosotros lectores, acostumbrados al orden del discurso impuesto, abordamos el texto buscando que éste responda a lo impuesto, a las instituciones que someten su fuerza transformadora. En esta escritura, el autor parodia la fe que tenemos en los discursos objetivos, generando en el lector efectos de desconcierto y asombro. La transgresión es tan sutil que no podemos notar el mecanismo radicalizado de desautomatización.

Algunas frases generan discontinuidades en el relato, cuando irrumpen en la argumentación como narración o subjetividad: "¡increíblemente, mi obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incompreensión y la envidia!"⁵⁵ Generan fisuras en el sistema argumentativo, hacen que la subjetividad anule los diferentes límites que distinguen a los discursos, interceptando los diferentes planos con lo que abordamos el texto, en este caso el genérico. La idea de género se pone en entre dicho. La con-fusión de diversos estilos que confluyen en la posdata quiebra el orden establecido. El género es un orden al que deben someterse las obras, la indeterminación que existe entre el informe, el ensayo, la carta o el cuento en el relato de Borges pone en quiebre tal orden, invalidando la distinción genérica, para Jorge Luis Borges: "lo géneros

⁵⁴ *Ibid*, p. 70. Las comillas son del texto.

⁵⁵ *Ibid*, p. 70.

literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos.”⁵⁶

La indeterminación del texto en un género, su resistencia a la clasificación o tipologización dinamiza su naturaleza infinita, hace del relato una escritura sin límites. La escritura fluye sin someterse a un orden institucional, desborda la imaginación y resurge el pensamiento.

La superficie textual soporta dispositivos que conectan el objeto literario con un hipertexto (hiperespacio). Un lugar imaginario donde coexisten los infinitos objetos-textos de naturalezas y relaciones distintas entre sí.⁵⁷ A pesar de que éstos se encuentran simultáneamente, la mente accede a ellos de modo sucesivo. La imaginación los relaciona entre sí, con el mundo exterior del texto y con el mundo interno del lector. Transforma la mera superficie del texto en un cuerpo con propiedades físicas que responden a un objeto del mundo externo: vértice de la longitud, la altura y el espesor.⁵⁸ El lector se puede relacionar con algo ausente gracias a la imaginación y su concurso en el acto de lectura. El lector recorre el relato buscando su propio Aleph, a pesar de saber que no hay certeza de un encuentro.

⁵⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Tomo VI, Buenos Aires, Émece, 2005, p. 204.

⁵⁷ Debe entenderse por hipertexto como: “una escritura no secuencial, un texto que se bifurca y que forma diferentes itinerarios para el usuario [...], una combinación de textos en lenguaje natural y la capacidad del ordenador de exposición dinámica de un texto no lineal.” María Lamarca, *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*, tesis, Madrid, Universidad Complutense, [s.f.]. También se entiende en términos lineales; “*J’entendes par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai, bien sur, hypertexte) a un texte antérieur A (que j’appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire.* G. Genette, *op. cit.*, p. 13. Hipertexto en esta tesis se entiende como una función del texto con sus anteriores. Es un texto construido por la imaginación.

⁵⁸ Para la teoría de la recepción la imaginación se define como la capacidad de producir visiones metales, “es el intento de representarse lo que no se puede ver”. Ya que de los procedimientos por los cuales podemos acceder al mundo a la imaginación le compete la representación y a los sentidos la percepción Wolfgang Iser, “El acto de lectura” en *En busca del texto. Teoría de la recepción*, p. 154.

II. LA PROFUNDIDAD

*Los presocráticos han instalado el pensamiento
en las cavernas, la vida en la profundidad.*

Gilles Deleuze

Superficie y profundidad son determinaciones que permiten pensar el texto como un objeto. El texto es un artefacto cuyo andar le impulsan sus más mínimas piezas. Hasta ahora, hemos visto que “El Aleph” funciona gracias a los lectores. El lector cuando lee participa de una experiencia estética, a la que entendemos como la realización de la promesa del texto. Cuando leen “El Aleph”, los lectores asisten al acontecer de un infinito literario que es una ondulación, un efecto de la superficie cuyo movimiento se inicia en lo profundo. La imaginación posibilita el movimiento, su acontecer.

El primer capítulo describe el funcionamiento de los paratextos que se encuentran sobre la superficie y que ponen en función los mecanismos de la hipertextualidad para la realización de un infinito literario. En este capítulo, en cambio, se analiza la estructura profunda. La profundidad del relato configura una realidad, pero entendida como simulacro. Para su estudio se puede seccionar esta estructura en dos niveles: la historia y el discurso. En este apartado analizo únicamente dos unidades de estos niveles que participan tanto en la historia como en el discurso: la cronología (ubicada más en el nivel de la historia) y la enumeración (en el nivel del discurso).

1. HISTORIA

Hay algo a propósito del cuento, del relato, que siempre perdurará. No creo que los hombres se cansen nunca de oír y contar historias.

J. L. Borges

Todo relato tiene una historia que contar. Jorge Luis Borges comentó en algunas de sus conferencias que el número de historias que producen los hombres es finito. El discurso que las sostiene, sus variaciones son lo insólito e infinito del relato.¹ Los relatos importan menos por la novedad de sus historias que por la originalidad en la elaboración de su discurso. Sin embargo, en la modernidad el arte de narrar se encuentra motivado por un predicamento: ser original tanto en la historia como en el discurso, pues “Narrar algo quiere decir, en efecto, tener que decir algo especial y particular”.² Esta obligación se ha radicalizado de tal modo que en la actualidad narrar es un acto más individual que colectivo. La sociedad le exige al narrador que sus historias y discursos sean siempre radicales, genuinos y novedosos, el narrador respondiendo a tal exigencia se excluye de la sociedad para elaborar sus historias en el alejamiento de la intimidad. Resultado de este aislamiento es la producción de relatos que no comunican, que no pretenden establecer una relación colectiva entre sus lectores.

Desde el punto de vista de Jorge Luis Borges, la novela (específicamente la novela realista y la vanguardista) se encamina al fracaso por responder a la exigencia de la originalidad: “Pienso que la novela está fracasando. Pienso que todos esos experimentos con la novela, tan atrevidos e interesantes [...] se dirigen al momento en

¹ Jorge Luis Borges, *Acta poética: seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 66.

² Theodor Adorno, *Notas a la literatura*, Barcelona, Ariel, p. 46.

que sentiremos que la novela ya no nos acompaña”.³ El fracaso al que tiende la novela es un fenómeno evidentemente moderno. Pero este inusitado evento muestra un problema fundamental del conocimiento humano en general: la insuficiencia teórica de la dicotomía forma y contenido. En el pasado premoderno la dicotomía clásica se manifestaba con ejemplaridad en la tipología retórica *res* y *verba* que funcionaba sin problemas en el estudio de discurso, hechos y obras. En la modernidad, con las nuevas exigencias, esta dicotomía deviene insuficiente en la narración porque hemos notado que la historia y su elaboración discursiva se afectan entre sí.⁴

Los relatos relacionan una serie de eventos. La narración expone una serie de hechos. Helena Beristain define la narración brevemente como: “un discurso con sus propias estrategias para presentar hechos, conceptos, situaciones realizados en el tiempo por protagonistas relacionados entre sí”.⁵ En la definición destaca que la narración es un proceso discursivo que transcurre en una instancia temporal. El tiempo constituye lo narrativo. Para la elaboración de un relato existen diversos mecanismos presentes para expresar lo temporal en las narraciones. El relato expone una serie de hechos, la historia, que suceden en el tiempo. La elaboración discursiva de la historia presenta los sucesos que se desarrollan en el tiempo y que se derivan unos a otros. Los sucesos ofrecen simultáneamente una relación de proximidad y una relación lógica.

En este apartado del trabajo presento el análisis de dos instancias temporales del relato: la trama que manifiesta el tiempo del relato y la cronología que se entiende como el tiempo de la historia. Ambas se presentan en el relato y destacan por su interdependencia, a pesar de que pertenecen a diferentes niveles. Preciso de estas dos

³ Jorge Luis Borges, *Arte poética: seis conferencias*, p. 73.

⁴ Jacques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI- Editores, 1971, p. 57.

⁵ Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988, p. 355.

categorías porque ambas se relacionan de modo directo con la enumeración que es un mecanismo para transmitir la infinitud en el plano narrativo de la obra.

Tiempos

Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia del tiempo.

Maurice Blanchot

El tiempo es un fundamento para que exista la narración. Es también una estrategia narrativa para producir efectos en el lector, dependiendo de los juegos que se haga con la idea tradicional de tiempo y con su estructura. Algunos de esos juegos sirven para entonar de diferente modo una misma historia y buscar nuevas expectativas de la lectura. Definir el tiempo no es propiamente un quehacer literario, sin embargo cuando se analiza el tiempo de un relato, se precisa de una definición. Para este estudio entendemos al tiempo en términos semiológicos, esto es, según lo definen algunas teorías como la semiótica o la narratología. El tiempo del relato no es una entidad metafísica o una categoría epistemológica, sino una clase estructural del relato (del discurso). El tiempo, en los sistemas narrativos, es un tipo de estructura de la lengua, existe bajo la forma de sistema. Sabemos de él únicamente de modo funcional: “como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el

relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico; el «verdadero» tiempo es una ilusión referencial, «realista»”.⁶

Existen dos tipos de funciones temporales en el relato. Estas dos funciones son la trama y la cronología. El tiempo en función de la historia a la que le corresponde la lógica de los sucesos, el tiempo en que los sucesos y los personajes que se desarrollan. Es un tiempo de los hechos. La otra función es en relación con el discurso. El tiempo del discurso puede o no ser coetáneo a la historia y puede o no ser cronológico (sucesión lineal), pues se refiere al tiempo de escritura del que sabemos por voz del narrador.

En “El Aleph” se llevan a cabo dos operaciones con el tiempo. El discurso maneja un tiempo retrospectivo, el narrador se sitúa en un presente y enuncia un tiempo concluido. La historia se manifiesta en una exhaustiva cronología elaborada por el narrador. Aunque ambos pertenecen a dos niveles diferentes, la historia y el discurso, lo cierto es ambos están en función del relato, se intersectan en todo momento. La distinción entre la trama y la cronología es meramente teórica.

La trama

Existe un tiempo del discurso y uno de la historia. El del discurso es “una estrategia en interacción con la respuesta del lector, al que impone un tiempo de lectura”.⁷ La trama es una estructura temporal que se establece en la narración. Nos interesa destacar la historia del significado del término a pesar de que no sea narratológico porque ejemplifica bien el

⁶ Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, México, UNAM, 1996, p. 26.

⁷ María Eugenia Contursi, *La narración sus usos y teorías*, Madrid, Editorial Norma, 2000, p. 37.

uso de esta noción. Se le llama trama a un conjunto de hilos paralelos que van dispuestos en orden transversal en un tejido. Este uso destaca el significado de trama como soporte. Debe entenderse que la trama es una estructura del relato que soporta y singulariza el discurso. Varias teorías literarias oponen trama a historia. La historia apela al orden causal o temporal en el que suceden los hechos, mientras que la trama repercute más en la ejecución y recepción del discurso.

La trama de “El Aleph” está construida de modo anacrónico a la historia, pues el relato recorre del pasado hacia el presente. Éste hecho modifica radicalmente la recepción del relato. No estamos frente a un texto simultáneo a los hechos, aunque con la cronología el narrador simula que lo es; sino ante un relato posterior a lo que relata. El hecho de que Borges, el narrador, escriba su historia después de la visión, implica que su visión ha sido modificada radicalmente por los acontecimientos que se propone narrar, que cualquier ejercicio de la memoria se encuentra motivado por los sucesos del pasado. La trama del relato tiene cinco episodios básicos que sirven para relatar tres conflictos centrales que son: la relación de Beatriz y Borges, la rivalidad entre Borges y Carlos, la relación entre Carlos y Beatriz. Los cinco episodios se pueden entender de modo tradicional: la introducción, el desarrollo, el clímax, el desenlace y la posdata. Aunque las fronteras entre desenlace y la posdata son difusas, pues es posible entender a la posdata como el desenlace, aquí la pondremos al margen, destacando su naturaleza de prótesis.

El primer episodio es la introducción donde se expone una serie de enunciaciones para presentar el primer hilo narrativo que es la relación entre Borges y Beatriz así como a los personajes de la historia. En el segundo episodio, el desarrollo, el narrador revela el conflicto entre Carlos y Borges y la relación amorosa entre Carlos y Beatriz la cual, pese

a que se revela, nunca es abordada de modo directo. En el clímax tenemos la revelación del Aleph. El discurso se teje en presupuestos temporales, pero en la descripción del Aleph, el narrador simula la irrupción de un espacio y la suspensión de lo temporal. El desenlace de la trama se identifica con la venganza que Borges efectúa cuando le miente a Carlos sobre la visión de la esfera. Por último tenemos la posdata que es una prolongación del relato con la finalidad de negar no sólo el objeto Aleph, sino negar también el relato y su distinción genérica.

Cuando revisamos la trama notamos que varias frases cobran sentido en una lectura posterior, que quizá, antes de la visión del Aleph, no tuvieron. Son frases cuya significación sólo comprendemos al término de la lectura. Desde que se inicia el relato Borges puntualiza su amor por Beatriz: “[...] noté que las carteleras de la Plaza Constitución habían renovado, no sé anuncio de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita”.⁸ Estos enunciados prefiguran la revelación del Aleph. Indican que la transformación de la ciudad es causa directa de la demolición de la Casa de la calle Garay y la posterior revelación de Carlos a Borges sobre la existencia de un objeto conjetural.⁹ La frase continúa con la reafirmación del narrador a la consagración de la memoria de Beatriz: “Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación”.¹⁰ Borges,

⁸ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, p. 50.

⁹ El autor emplea frases que anticipan ciertos hechos aunque se oculta tras el simulacro que construye con la cronología. Esto significa que aunque el narrador no rompe de modo violento el orden cronológico y lógico de la historia si emplea tales frases para anticipar veladamente ciertos razonamientos intrincados que favorecen al emisor y que sin duda predisponen al receptor, en este caso a los lectores del relato. Helena Beristain, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰ *Idem*, p. 50.

el narrador, busca la complicidad del lector para que, como él, una vez vista la esfera cambie su juicio sobre Beatriz.

Después de la visión del Aleph, el narrador apunta, que poco a poco olvida a Beatriz y su consagración: “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”.¹¹ Nos hace aceptar la ruptura de su promesa y cómplices de su venganza, pues, como Borges, sabemos que Beatriz sostuvo relaciones con varios hombres y que lo rechazó a él.

En la parte final de la trama, el narrador cambia su visión respecto a Beatriz. Sus deseos se modifican por el encuentro con el Aleph. En el último episodio, se hace evidente que la finalidad que mueve al narrador a escribir la historia es el olvido. Busca olvidar la esfera tornasolada, olvidar el concurso literario que perdió, olvidar a Beatriz y a sus amantes, olvidar que amó, olvidar que lo vio todo. El Aleph le mostró a Borges el universo, esta visión cambió radicalmente su mirada. Cuando Borges ve las cartas obscenas entre Beatriz y su primo, el engranaje del amor, el ejercicio pleno de la sexualidad, se descubre a sí mismo como espectador, un ser limitado de un sólo sentido: la vista. La trama esconde un hecho terrible y triste; Borges es una mirada que se posa sobre el mundo, pero sin el placer y el privilegio del tacto, del olfato, de los otros sentidos vitales. Borges ve al mundo como un ejercicio mental, una abstracción y nada más.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

La cronología

La cronología es una presencia terrible en el “El Aleph”. Es la expresión más evidente del tiempo en el relato y destaca el carácter sucesivo de éste. La historia se presenta en una sucesión lineal. El encadenamiento de los sucesos en una estricta cronología insinúa la posibilidad de que el narrador escribe con la conciencia explícita de dar cuenta de los sucesos en el tiempo y de marcar así su relación lógica. La palabra cronología se compone del vocablo cronos (χρονος) que significa tiempo y de logos (λογος) que significa ciencia o estudio. La cronología es “el estudio del tiempo”. Si bien es cierto que el vocablo hace referencia a una disciplina cuya finalidad es determinar las fechas y el orden de los acontecimientos históricos, también puede entenderse como una estructura y estrategia del relato. Por ello, el siguiente análisis busca comprender el mecanismo y las funciones de la cronología para ubicar su intervención en el simulacro de un infinito literario.

El relato de Borges se inicia con una referencia temporal delimitada de modo casi formal: “La candente mañana de febrero”. La frase nos introduce a un tiempo, antes que a un espacio o a una serie de acciones, prosigue el párrafo del siguiente modo: “[...] en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo”.¹² El narrador provoca en el lector expectativas e incertidumbre respecto al hecho central de la historia, pues emplea una serie de oraciones subordinadas, que alejan pragmáticamente al lector del verbo principal. El narrador genera expectativas en el lector para recibir la pieza clave de la historia. La frase continúa: “[...] noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado

¹² *Ibid.*, p. 50.

no sé qué aviso de cigarrillos rubios”.¹³ Sabemos que un hecho insignificante; la renovación de un anuncio es la clave del relato, pues se encuentra como oración principal de la primera frase con que se inicia la narración. El verbo notar sutilmente nos habla del cambio del paisaje de la plaza. Esta frase no se concluye a pesar de habernos informado de un hecho, continúa, después de una pausa, del siguiente modo: “el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita”¹⁴ El narrador finalmente concluye la frase. Nos presenta dos nudos narrativos del relato: la muerte de Beatriz y la transformación de la ciudad. Ahora sabemos que la transformación es igual o más importante que la muerte de Beatriz.

El segundo párrafo presenta una serie de reflexiones que muestran la relación que existe entre los dos nudos narrativos, la transformación de la ciudad y la muerte de Beatriz: “Cambiaré el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación”. El relato prosigue, el narrador nos introduce a un tiempo con un referencia temporal estricta: “Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible”. Ahora sabemos que el personaje Borges planea reunirse en la casa de la calle Garay con la familia de Beatriz Viterbo. Los párrafos que siguen son enumeraciones que describen la sala de espera de la casa y la decoración con fotografías de Beatriz. Justo en las escenas que el narrador describe la salita de espera reconocemos

¹³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

una influencia de la visión del Aleph, el narrador elabora una imagen que hace evidente la transformación de su mirada. Posteriormente describe física y psicológicamente a los personajes de la trama Beatriz y a su primo Carlos Argentino Daneri. Desde el comienzo del relato hasta la descripción del Aleph, el narrador presenta los hechos en una evidente obsesión cronológica.

En el “El Aleph”, la cronología soporta y da estructura al relato, ofrece la secuencia lineal de los hechos, con fechas y con expresiones léxicas; adverbios o frases adverbiales. Comúnmente se considera que el establecimiento de la cronología de una historia importa porque genera credibilidad y verosimilitud en el lector. En el relato del escritor argentino la cronología extiende sus operaciones y supera su condición de mecanismo de verosimilitud.¹⁵ Cuando se establece con precisión los datos temporales tenemos la siguiente secuencia cronológica: en febrero de 1929 muere Beatriz; el 30 de abril de ese mismo año (fecha del cumpleaños de ésta) Borges visita la casa donde vivió Beatriz en esa fecha en la calle Garay. Después de esa ocasión se repiten las visitas hasta que el 30 de abril 1933 una lluvia torrencial, “favoreció” al personaje Borges para permanecer en la casa de los Viterbo por más tiempo.

El 30 de abril 1934, Carlos le confiesa a Borges algunos detalles de su relación incestuosa con Beatriz. En 1941 acontecen una serie de hechos: el treinta de abril Borges y Carlos Argentino beben juntos hasta la medianoche una botella de coñac, esa misma noche Carlos le informa a Borges sobre su proyecto de describir el mundo entero y le

¹⁵ Para los editores del Aleph, la cronología expresa el duelo del narrador hacia Beatriz: “Usualmente, la cronología es un código de la verosimilitud [...] aquí en cambio, es una marca fúnebre, un rito no de saturación sino de herida cierta. También consagra la mera repetición como una simetría melancólica.” Julio Ortega y Elena del Río Parra, “Prólogo a” *El Aleph*, p. 18. Sin embargo, dicha lectura considero “sobreinterpreta” la importancia de la muerte de Beatriz, pues desde mi punto de vista es un pretexto para declarar la finitud del amor.

muestra algunos versos de su poema. Dos domingos después de la reunión en la casa de los Viterbo, Borges recibe una llamada telefónica de Carlos para que se reúnan en el Salón-Bar nuevo de Zunino y Zungri. Reunidos por primera vez fuera de la casa, Carlos le pide a Borges que hable con Álvaro Melián Lafinur para convencerlo de que éste escriba el prólogo de su poema *La tierra*. Le insinúa a Borges la existencia una relación entre Beatriz y Álvaro: “Agregó que Beatriz siempre se había distraído con Álvaro”. Ese mismo año, pero hasta octubre, Borges recibe una llamada misteriosa de Carlos.

La cronología marca intervalos de ritmo y duración, al principio del relato es un ritmo pausado, después se acelera y transcurren rápidamente cinco años en los cuales, nada más allá de lo común acontece. En el año de 1941, encontramos que el tiempo transcurre con menor rapidez, regresa a ser lento y pausado, ya que el narrador se detiene a relatar los sucesos que rompen con la rutina establecida en años anteriores. Justo en ese periodo de tiempo, acontece el hecho central del relato. En octubre de ese año, Borges recibe una extraña llamada de Carlos Argentino. Para asombro de Borges, Carlos le habla para informarle sobre la demolición de su casa porque los propietarios reales, Zunino y Zungri, desean ampliar su confitería. Además de ponerlo al tanto de la situación, Carlos le confiesa a Borges la existencia de un objeto que necesita para escribir su poema: “Vacilé y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph.”. En ese párrafo se menciona por primera vez en el relato la palabra “Aleph” que da nombre al texto. Carlos aprovecha la ocasión para explicar las características del objeto y contarle cómo y dónde lo encontró. La llamada desencadena una serie de eventos que el narrador relata y que cambian el ritmo del relato. Borges

acude a la casa de los Viterbo para ver el objeto que Carlos mencionó y que describe como: “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos”. Antes de que Carlos lo reciba, Borges espera en la sala. En la narración se relata una de las escenas más tristes del cuento, Borges observa un retrato de Beatriz y conversa tímidamente con él como si ella estuviera presente: “Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije: —Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges”. Carlos lo sorprende en su íntima conversación, se burla de ese acto y después le indica a Borges qué hacer para que pueda ver el Aleph. Borges baja al sótano que se encuentra a oscuras y sigue cada una de las indicaciones que se le dieron. Ve el objeto y comienza la descripción del Aleph.

La pausa más significativa del relato es la irrupción de la enumeración. La descripción de la esfera implica la suspensión total de la cronología. El narrador no menciona el tiempo que dura la visión, ni la hora de la visión, excluye toda referencia temporal. Al terminar la enumeración, sale del sótano y le miente a Carlos sobre la visión del Aleph, le insinúa que el objeto es producto de su locura, según el mismo Borges, lo hace para vengarse. La narración concluye: “En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonará jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido”.¹⁶ El relato parece concluir, sin embargo la escritura prosigue; se inserta una postada. A pesar de que es parte del relato, la posdata ya no se estructura como la narración anterior, en

¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

este apartado, la cronología ya no es soporte del relato. Ya no hay propiamente una cronología, pues el narrador no se toma el tiempo ni el cuidado para anclar los eventos con fechas precisas, se limita a enumerar una serie de eventos que transcurren en el año de 1943, la demolición de la casa, el concurso que gana Carlos Daneri y que pierde Borges, la carta que Carlos le envía a Borges. El narrador revela la distancia que se ha abierto entre la memoria de Beatriz y la pasión de Borges por ella después de la visión del Aleph. Borges concluye su posdata con la negación de Beatriz en su memoria y el quebrantamiento de su consagración: “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”.¹⁷

Con ayuda de la cronología notamos varios cambios de ritmo en la narración, en un inicio el ritmo es acelerado, después, poco a poco, desacelera hasta mostrarnos la descripción del Aleph y llegar al final de la historia aunque prosiga una posdata. Este hecho define a la cronología como un recurso narrativo que emplea el narrador para hacernos notar, de modo más contundente, la irrupción de los sucesos de mayor relevancia en la historia; la renovación de anuncios, la visita a la casa de la Calle Garay, la lluvia torrencial, las llamadas telefónicas y por supuesto el hecho central: la descripción de la esfera tornasolada.

Con el análisis de la cronología y de la trama notamos que el relato cumple con lo que Borges declara sobre el ejercicio de la narración: “Todo episodio, en un cuidadoso relato, es ulterior”.¹⁸ Cada hecho, por absurdo que sea, la lluvia, una renovación de carteles, el derrumbe de una casa, sin importar su violencia o trivialidad prefiguran el acto final. La cronología hace evidente que la realidad del relato es un encadenamiento de

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸ Jorge Luis Borges, “Discusión” en *Obras Completas*, p. 231.

causas y efectos que operan en este relato como los movimientos de un artefacto cuyo funcionamiento y mecanismo permite que se cumpla el destino.

Cada signo dispuesto sobre el espacio o el tiempo se puede leer; las cosas se convierten en símbolos son “acicates para que el lector siga el pensamiento”.¹⁹ El carácter infinito del relato se cumple en la trama, en el entrelazamiento que realiza del tiempo interno, la distensión de su alma que aprecia los eventos y el tiempo ocurrido. La historia se presenta y se entrelaza para descubrir la transformación del paisaje, para evidenciar que el tiempo y el espacio son signo que deben ser leídos, signos que predicen. Así, puedo afirmar que la renovación del anuncio de cigarrillos rubios resulta premonitoria del asunto central, se relaciona como causa directa del contacto con la esfera tornasolada. Este hecho, por mínimo que parezca, nos informa sobre la naturaleza de la realidad que opera en el relato, ya que los pormenores que aparecen por todo el relato son relaciones causales “lúcidas y limitadas.” La conclusión final es la siguiente: sólo en la escritura se alcanza el olvido, se huye de la memoria, aunque la ciudad conduzca y repita infinitamente a Beatriz.

La cronología prepara al lector para la recepción de la enumeración y la trama lo prepara para descubrir, como el personaje lo hizo, la relación secreta entre Carlos y Beatriz, entre la transformación de la ciudad y el encuentro con el Aleph. La relación entre la cronología y la trama insinúan una gradual despedida al amor y una consagración al pensamiento y a la escritura. El narrador escribe para negar su voluntad, para negarse a sí mismo y para negar a su amada Beatriz.

¹⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Tomo IV, p. 178.

2. EL DISCURSO

El relato tiene su propio discurso, su propia voz. Cuando leemos la página de un texto reconocemos de modo intuitivo ante qué tipo de discurso estamos: literario, político, científico, etc. Es decir, somos capaces de ver lo profundo de sus tejidos a partir de los efectos de la superficie. Reconocemos estructuras visualmente. Toda obra narrativa es un discurso porque existe un narrador que relata un hecho, lo importante de la presentación de esa historia es el modo en que el narrador da a conocerla. Es una enunciación con diferentes estructuras lingüísticas que supone un hablante y un oyente.²⁰

El tiempo, que anteriormente mencionamos, es un elemento importante del discurso. Pero existen otros mecanismos que, pese a que forman parte de la historia, singularizan el relato en un nivel discursivo. Las figuras retóricas son la intersección y la unión de diversos corpúsculos que actúan en el texto de modo similar a la onda y a la partícula en la materia; realizan efectos de flujo (narración) o de estado (descripción). Los textos se distinguen entre sí, según el intrincado de tropos y figuras de su cuerpo. Estos recursos en el texto no sólo tienen una finalidad persuasiva o estilística, sino que según su operatividad pueden transformar o modificar el pensamiento mismo que la emplea.

La profundidad del relato abriga diversas figuras retóricas, entre éstas podemos considerar recurrentes en la obra de Jorge Luis Borges a la enumeración, a la metáfora, y al hipérbaton. Sin embargo, la enumeración es la figura principal en la elaboración del discurso del relato de “El Aleph” pues es la encargada de describir el objeto central, el pretexto de la narración. Aunque se emplean otras figuras, la enumeración destaca porque

²⁰ María Eugenia Contursi, *La narración usos y teorías*, p. 40.

el narrador la elige para resolver el problema central de su narración: la descripción de un objeto cuya naturaleza es infinita y simultánea.

La enumeración

Muchos ni siquiera advirtieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos.

Jorge Luis Borges

No hay otro procedimiento poético, según Jorge Luis Borges, que pueda compararse con la enumeración, cuyo prestigio antiguo la respalda, esta figura participa tanto de la lógica del tiempo como la del espacio. El tiempo, análogo al fluir y la narración; el espacio al instante y a la descripción. La enumeración fluye como narración, pero aspira a la simultaneidad. La enumeración consiste en desgranar una a una las partes que constituyen un todo, establece una tensión entre la sucesión y la coexistencia. La enumeración produce en el texto un efecto de espesura. Simula dimensiones en el cuerpo textual. La enumeración debe valorarse en términos gnoseológicos, pues algunas tradiciones religiosas la han empleado en textos sagrados para la representación de la divinidad, genera conocimiento sobre lo divino.²¹ Con esta figura se expresa un todo que

²¹ Los pensadores y escritores hebreos emplearon la enumeración para expresar algunas de las características de su divinidad *Elohim*. Se percataron de que hablar o escribir sobre su divinidad implica la formulación de una paradoja: la infinitud actual. Tal paradoja, según los hebreos, depende de la naturaleza propia del lenguaje. Esto es que el lenguaje se caracteriza por ser sucesivo y no permite pensar la simultaneidad, menos aún su representación. “Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal”. J. L. Borges, “Otras Inquisiciones” en *Obras Completas*, 1974, p. 764. Sin

no puede reducirse. Es el simulacro de un universo que contiene objetos que, de tan extraños entre sí, aparecen ante la mirada del lector como una totalidad infinita y caótica. Sólo la mirada nos ofrece la coexistencia del universo, por ello la enumeración caótica responde a la mirada y proyecta el desorden del mundo.²² Esta enumeración en el texto de Borges, proyecta un universo infinito de objetos innumerables. Este universo no puede describirse, como tampoco cada una de sus partes. Ningún hombre puede emprender el recorrido total de una serie infinita, aunque viviese eternamente. La diferencia en cómo Carlos y Borges describen el Aleph a partir de enumeraciones nos permite reflexionar sobre la intuición que ambos tienen de lo infinito.²³

Ahora bien, supongamos que la enumeración es una suerte de metonimia porque trata de tomar al todo por la parte. Un objeto cualquiera es ya todo el universo. Entendida bajo esta idea, la enumeración es un ejercicio mental para expresar nuestra experiencia de la totalidad. En el relato, dicha figura posee cualidades únicas porque fue utilizada por el escritor con la conciencia de una realidad matemática capaz de imaginar, no sólo un infinito, sino uno de tipo actual.

embargo, la duda siempre abierta es saber si la incapacidad de la representación no es del lenguaje sino de los hombres.

²² Helena Berinstain, *op. cit.*, pp. 174-178.

²³ Sabemos que los diferentes modos de enumerar empleados por los personajes centrales del relato los caracterizan psicológicamente, por lo cual la enumeración sirve para distinguir los modos de operar entre una mente y otro.

El mal infinito

Borges y Carlos emplean la enumeración para sus respectivas descripciones de la esfera. Ambos personajes se caracterizan por los rasgos psicológicos o físicos que les confiere el narrador. La manera en que usan la enumeración en el relato los identifica y distingue también. Una revisión mínima de las técnicas que emplean tanto el protagonista como el antagonista, nos permitirán comprender el lugar de la enumeración para la postulación de un infinito literario.

A lo largo del relato, el narrador nos presenta diversos fragmentos de la escritura y del habla de Carlos Argentino Daneri, con cierta entonación humorística. Una de sus primeras participaciones en el relato, es la vindicación literaria que realiza de la imagen del hombre moderno, la cual comprendemos completamente al finalizar la lectura del relato, porque hasta entonces sabemos que se encuentra motivada por la visión de la esfera tornasolada:

—Lo evoco —dijo con una animación algo inexplicable— en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines.²⁴

Destaca en esta enumeración la cacofonía que produce el registro de palabras que dan nombre a diversos instrumentos tecnológicos, en su mayoría herramientas de apoyo a los sentidos de la vista y el oído. En el listado, el poeta relaciona cada objeto entre sí con la pertenencia que cada uno tiene a un conjunto semántico. La enumeración construye la

²⁴ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 60.

imagen de un hombre capaz de superar los límites que le impone su cuerpo, un hombre mecanizado cuyos sentidos se apoyan y potencian con la presencia de instrumentos que funcionan como prótesis. Aparentemente, Carlos Argentino Daneri afirma la imposibilidad del hombre moderno de estar solo, pues, por medio de sus prótesis, puede estar presente en cualquier lugar e informarse de cualquier suceso; participar del mundo a distancia.

Aunque se pueda establecer una relación taxonómica entre los diversos instrumentos, la cacofonía resulta tan recurrente que es inobjetable definir esta enumeración como una descripción sometida a la sonoridad. Carlos se propone musicalizar su enumeración; la serie de sustantivos responde a la necesidad de reiterar el estilo poético en su escritura. El ritmo se marca con la sonoridad que producen los sufijos, **-grafo**, y la coda de la sílaba **/os/**. Sin embargo, su reiteración deviene disorde, pues la contigüidad de los fonemas culmina en una combinación inarmónica. Con esa enumeración, el escritor fracasa en su intento de proyectar una totalidad, pues pierde el objetivo de la descripción preocupado más por la sonoridad “forma” que por “el contenido”.²⁵

El narrador presenta un fragmento del poema titulado *La tierra* compuesto por su antagonista. En dicho extracto se emplea otra enumeración, una descripción velada que Carlos Argentino hace del Aleph. Recordemos que Carlos le hace saber a Borges que se propuso versificar toda la redondez del planeta. Ante esta declaración, el

²⁵ Aquí podemos señalar un hecho interesante, recordemos que el relato es escrito por el narrador después de la visión de “El Aleph”, por lo tanto, éste ya sabía de la relación entre su amada Beatriz y Carlos Argentino Daneri, por eso su texto es una venganza secreta e íntima entre los lectores y el narrador. A lo largo del texto Borges, el personaje, se desquita de su rival, por otro lado Jorge Luis Borges, el escritor, se burla de los poetas quienes, como Carlos Argentino Daneri, exageran su escritura o su estilo de hablar para simular mayor inteligencia y talento.

narrador nos pone al tanto de la tensión central significativa, la distinción entre un infinito actual y uno sucesivo. Existen dos visiones generales del infinito: uno abierto y otro cerrado. Carlos quiere transcribir cada metro del planeta, por medio de una reproducción que responde a la concepción de un infinito sucesivo de lo que ve en la esfera. El poema, *La tierra*, es un escrito que proyecta un infinito abierto. Carlos da cuenta de la totalidad que ve en el Aleph en una escritura inseparable de la concepción sucesiva del infinito, por eso la presenta en forma de series:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
pero el voyage que narro, es... *autour de ma chambre*.²⁶

La construcción de estos versos sostiene una colección simple de sustantivos, haciendo visible que la estrategia retórica de la enumeración destacada es la acumulación. Hagamos el ejercicio mental de trasladar a cantidades o números las cosas detalladas. La frase “Los trabajos, los días de varia luz, el hambre” se puede analizar del siguiente modo: urbes = 1, trabajos = 1, días = 1. Ante esta igualdad el efecto de la totalidad se puede expresar del siguiente modo: la multiplicidad de las cosas = 1. Sabemos que 1, es diferente que infinito: $1 \neq \aleph$.²⁷ Por lo tanto, utilizando la propiedad de simetría de los números podemos decir que la multiplicidad de las cosas es distinta del infinito. Las operaciones literarias que Daneri hace con los versos cancelan la posibilidad de dar cuenta de un infinito, pues sólo nos confronta a una serie vasta, pero no infinita de objetos que han sido reducidos a unidades: 1, 1, 1..., El resultado de sus operaciones es la siguiente ecuación: multiplicidad = $1 \neq \aleph$.

²⁶ J. L. Borges, *op. cit.*, p. 55. Las mayúsculas son del texto.

²⁷ Debo aclarar que empleo el número transfinito de Cantor \aleph , porque se refiere a una infinitud actual, en cambio el uso del símbolo ∞ se refiere al infinito sucesivo.

El fragmento de versos que el narrador cita del poema escrito por Carlos Argentino Daneri *La tierra* nos muestra una forma que no representa reto alguno a la imaginación. La enumeración, para Carlos, funciona como una cápsula que comprime el universo que describe. Estos versos fracasan pues es imposible desplegar con la imaginación lo que ocultan, sólo pueden ser valorados por su creador, pues niegan al lector la posibilidad de participar en el acto de lectura:

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores.²⁸

Con la enumeración se pretende simular el conocimiento de una totalidad; sin embargo la simplicidad estructural que subyace a su construcción imposibilita tal efecto. El análisis de la escritura de Carlos nos permite mostrar la insuficiencia de los mecanismos con los cuales se pretende crear el efecto de una infinitud, su pobreza confirma la crítica de Borges: “Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable”. La lógica que empleó Carlos imposibilita la representación de cualquier infinitud. Clausura la infinitud actual al presentar el recorrido de una serie sucesiva, recorrido que se hace con la transcripción de la realidad y que niega el infinito sucesivo, pues hace converger a uno todos los elementos. Las operaciones que realiza Carlos responden a una profunda confusión entre el concepto de infinito abierto y el de infinito cerrado, desconoce las características del segundo, por ello reduce la descripción a la lógica del primero, pero la simplicidad estructural de su poema niega incluso la infinitud abierta pues la reduce a unidades.

²⁸ *Ibid.*, p. 56.

Notamos que el procedimiento que se emplea en el poema responde a una lógica realista, por ello la transcripción simula un segmento de una sucesión finita. La serie que elabora Carlos impide el ejercicio imaginativo; es imposible desplegar la serie infinita de lo representado. Niega la particularidad de cada cosa enunciada: la especie niega el individuo. Sus operaciones poéticas funcionan reduciendo la pluralidad. Reduce la serie infinita de cosas a unidades. Estamos ante una sucesión que se converge a uno y, por lo tanto, es finita. La totalidad ya no se presenta de modo simultáneo sino sucesivo.²⁹ De hecho no se encuentra información alguna que aclare la posibilidad de que Carlos Argentino contemple la idea de infinito actual. Anula con su sucesión la diferencia entre las cosas que menciona, dejando ver la insignificancia particular de los signos.

El infinito actual

Borges, personaje y narrador del relato, emplea en distintos momentos para diferentes finalidades enumeraciones; sin embargo, sólo analizaré aquella que describe el Aleph, pues en ella se reconocen las operaciones necesarias para la expresión formal de una infinitud literaria. Recordemos el contexto en el que se presenta tal enumeración; Carlos Argentino llama a Borges para informar de la demolición de la casa de la calle Garay y le confiesa que tiene en su sótano la esfera tornasolada en la que puede verse todos los puntos del universo. Borges acude a la

²⁹ Las sucesiones son secuencias ordenadas de números o cantidades. Las series son la suma de términos de una sucesión.

casa de los Daneri para comprobar lo que Carlos le dijo, después de escuchar las indicaciones necesarias para visualizar el Aleph, baja al sótano y contempla la esfera tornasolada:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó.³⁰

La enumeración que describe del Aleph se ha tipificado comúnmente en términos de compleja y caótica, lo cual no es decir gran cosa. En retórica cuando se habla de una enumeración con el adjetivo “compleja” se apela exclusivamente a la extensión de las partes que se enumeran, lo vasto de la enumeración. Decir caótico es no decir nada. ¿Qué se puede decir de una enumeración cuyo prestigio la ha colocado paradigma de otras de su tipo? Para decir algo a cabalidad se debe jugar con la enumeración misma.

Para ello, estableceremos una especie de teoría de juego para leer la enumeración. Este es el primer axioma de nuestra teoría: se debe asumir que la enumeración es un juego.³¹ Un axioma paralelo es asumir que no lo es. Si no es un juego, entonces estamos frente a una simple descripción realista de un objeto, una mera transcripción de la realidad resultado más de la historia que de la literatura. Si, por el contrario, es un juego, entonces tenemos que considerar qué clase de juego es y cuáles son las reglas que lo definen, si dichas reglas están claramente definidas en su ejecución o son obra del azar. Suponer que es un juego de azar, es decir, un juego que carece de reglas, nos libra del ejercicio de la razón, puesto que, de ser así, se

³⁰ *Ibid*, p. 67.

³¹ Un axioma es indemostrable. De ahí de que no se precise de demostrar si la enumeración es o no un juego. Jugamos a que es un juego.

consideraría a la enumeración como resultado de la contingencia, una enumeración caótica sin más sentido que el producir efectos estéticos de gozo o de simpatía en el lector:

Su merito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las simpatías y diferencias de las palabras. [...] Un ajuste a todas luces contingente, azaroso. Es una enumeración que pertenece a un universo lógico del cual podemos afirmar que: inesperado y elusivo es el mundo, pero su misma contingencia es su riqueza, ya que ni siquiera podemos determinar lo pobres que somos, ya que todo es regalo.³²

La enumeración entendida como juego contingente o azaroso trasmite la sensación de una bella teoría sobre el caos y la indeterminación de lo bello, pero no ofrece al lector ningún reto a la imaginación, pues se trata de una simple adecuación lógica. Si la enumeración responde a las características de un juego analítico, entonces su lectura se torna mucho más interesante para el lector, pues se debe, por lo menos, encontrar una lógica en la estructura. La existencia de una lógica en el juego no niega la existencia del azar y en cambio, sí magnifica su impacto estético en la recepción y en la imaginación.

Supongamos que la enumeración de Borges es un juego analítico. El modo de describir las imágenes que observa en la esfera proyecta una serie de unidades: mar=1, alba=1, tarde=1. Este proceder en la enumeración es similar al realizado por Carlos. Unas frases adelante, el narrador introduce una oración que rompe con la tendencia de reducir la multiplicidad a unidades: “muchedumbres de América”; con la frase, el narrador elabora una distinción, enfatiza la diferencia de lo que menciona e imposibilita la operación lógica que hasta ahora se presentaba: muchedumbres=1 y nos presenta una nueva ecuación: muchedumbres \neq 1. Con esta operación, Borges despierta en nuestra

³² J. L. Borges, “Discusión” en *Obras Completas*, p. 206-208.

imaginación automáticamente la presencia de las otras muchedumbres no mencionadas en una serie que se despliega por el plural. Este proceso se conoce en el campo de las matemáticas con el nombre de inducción.³³ Cuando afirma: “vi las muchedumbres de América” incluye por extensión lógica a las otras. Basta el empleo de una para imaginar consecuentemente las siguientes. Borges despierta la imaginación al desplegar de su enumeración una serie que no se menciona formalmente, utiliza la singularidad para evocar el infinito. A diferencia de Carlos que niega la diferencia al reducir lo múltiple a la unidad. Al proseguir la lectura de la enumeración descubrimos que Borges opera con la singularización de seres u objetos para hacer evidente el mecanismo del infinito: “[...] vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide”. Habla de la especificidad del uno, para constatar la multiplicidad de lo que contiene el Aleph.³⁴ Mientras que Carlos simplifica, Borges despliega de la singularidad de un objeto, de una cosa o de una acción, una serie infinita y universal.

Para la descripción del Aleph, el narrador emplea procesos familiares a los que se usan en las matemáticas para pensar y resolver la infinitud: “vi un laberinto roto (era Londres)”. Esta frase supone como fundamento lógico el procedimiento: laberinto= 1. Aunque el tratamiento de igualdad sea posible a uno, lo singular del objeto “roto” abre una infinitud ahogada. Aunque en rigor, el laberinto es una unidad, y por lo tanto finito.³⁵ Cuando se declara que el laberinto está roto, esta característica dota de singularidad al

³³ La inducción es una categoría de la lógica, pero en la matemática es uno de los procedimientos que más se efectúan en la resolución de problemas. Su mayor uso se realiza en el campo de la teoría de números.

³⁴ Sobre esto se debe entender que se hace referencia al problema del tercer hombre que Aristóteles opone a Platón y que el mismo ya había preestablecido en el diálogo titulado “Parménides” y que surge nuevamente con Berkeley y Hume; el cual tiene que ver con la posibilidad de que del uno y de la nada se origine todos los demás números, sólo sustituyen una proyección numérica por una aritmética.

³⁵ No se habla en términos de infinito, pues los laberintos son un intento por hacer de una porción finita y limitada de espacio, un lugar cuya proyección a nuestra mente simule la imposibilidad de su resolución, es decir simule un espacio infinito. Humberto Eco, “Prólogo” en *El libro de los laberintos*,. *Historia de un mito y un símbolo*, Siruela, Madrid, 1999, p. 15.

objeto e inmediatamente nos permite imaginar por inducción otros laberintos, vemos lo ausente, lo no dicho. El laberinto roto manifiesta una serie quebrada: 1.5, 1.6, 1.7, 1.8,...

La descripción prosigue, contra todas nuestras intuiciones y nuestra disposición a encontrarnos ante un juego de combinatoria binaria simple, se emplean otros procedimientos. El narrador coloca en la enumeración una frase que pretende confrontar nuestra inteligencia, pues adhiere un nuevo procedimiento de proyección para simular una infinitud en la escritura: la recursividad.³⁶ Un tipo de recursividad entendida tanto en términos infinitos y finitos. Cuando el narrador intercala frases como: “vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo” lo que hace es elaborar imágenes que manifiesten el efecto visual de la recursividad. Se puede jugar sobre el sentido de la frase, asumamos que los ojos constituyen un número muy grande, pero no por ello infinito. En el Aleph está congregado el espacio, lo temporal no tiene lugar, con lo cual se puede entender que no puede ver los ojos que ha existido, existen y existirán sino sólo aquellos que se encuentran en el presente en cualquier espacio, por tal razón el número de ojos es una serie de pares, serie que se encuentra como subconjunto del conjunto de humanos u otros seres, esto significa que hay tantos pares de ojos como humanos. El adjetivo “interminables” hace evidente que la afirmación informa sobre el observador, pues destaca su limitación para cuantificar lo que ve. Este postulado traducido a lenguaje matemático se ejemplifica con el símbolo de los puntos suspensivos, los cuales evocan

³⁶ La recursividad es la forma de especificar un proceso con su propia definición. En la matemática se encuentran varios ejemplos de recursividad, el triángulo de Pascal, la sucesión de Fibonacci, la función de Ackermann etc. En la teoría literaria, la recursividad tiene una forma clásica que se conoce con el término “mise en abyme”, André Gide fue quien lo formuló para nombrar una figura retórica que consiste en imbricar una narración dentro de otra. Lucien Dallenbach, *Le recit speculaire: essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977, p. 27. Para Jorge Luis Borges la recursividad es un procedimiento de la literatura fantástica, que no la nombra como *mise en abyme*, sino que describe la aparición de una obra de arte dentro de la misma obra de arte, fenómeno que yo entiendo como recursividad, Jorge Luis Borges, “La literatura fantástica” en <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/borges/sobre.htm>.

una serie abierta que no puede ser enumerada pero de la cual no podemos tampoco decir que es infinita, 1, 2, 3, 4, 5... puede ser un número finitamente muy grande o inmenso, pero su recorrido total es realizable.³⁷ Al incluir este tipo de operación evidencia que nuestro infinito Aleph contiene no sólo conjuntos infinitos sino también finitos. La enumeración con la que se describe el Aleph presenta un efecto visual de fluctuación entre unidades y series abiertas. El narrador elabora un proceso recursivo cuando construye imágenes que evocan serie geométricas: “vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó”, y la consecuente “vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin”, a estas dos frases las llamaremos series infinitas cerradas. Se podrá objetar que toda serie implica la sucesión, sin embargo en este caso la noción de serie actual o cerrada alude explícitamente a la teoría de conjuntos de Cantor, cuyos números transfinitos se sospecha prosiguen con su naturaleza serial, sin negar su actualidad. La presencia de todos los espejos del planeta supone que estos se reflejan entre sí infinitamente sin reflejar al observador quien percibe una serie geométrica.³⁸ El globo terráqueo entre dos espejos proyecta el simulacro de un infinito actual. La imagen sobre la superficie de los espejos simula su presencia simultánea. Ambas imágenes, el globo terráqueo entre dos espejos y todos los espejos del planeta, son infinitos cerrados. Con el resto de los elementos que aparecen en el Aleph, las imágenes de los espejos configuran un infinito aún más grande que contiene a todos los elementos. La enumeración que desarrolla Borges postula la existencia no sólo del infinito actual,

³⁷ El planteamiento de un segmento finitud que puede dar cuenta de lo infinito, lo encontramos en varias páginas de la obra de Jorge Luis Borges, donde encontramos de forma más evidente el empleo de este proceso es en “*Argumentum ornithologicum*” un texto breve donde se demuestra la existencia de Dios. J. L. Borges, *Obras Completas*, p. 787.

³⁸ En este caso una serie geométrica la entendemos como aquella serie que diverge al infinito.

sino la existencia de un número infinito de infinitos, geométricos, aritméticos y algebraicos, resultado de la relación directa de la teoría de conjuntos.³⁹

La combinación de unidades finitas e infinitas que expone el narrador es un mecanismo para producir un infinito. La puesta en movimiento de ese mecanismo despliega una serie de imágenes que simulan un infinito espacial para proyectarlo en la imaginación. La enumeración genera simulacros en la mente del lector para visualizar el infinito y que su recepción se haga con ayuda de la imaginación. Es imposible enumerar una serie infinita de cosas o seres, pues el recorrido de la totalidad nunca termina. Borges utiliza la fuerza enigmática de la imagen literaria para crear el efecto visual de una totalidad infinita contenida y desplegada por la visualización mental.

En la enumeración, lo que el escritor hace, más que el personaje, es jugar con un monstruo, pues la infinitud se deja ver como algo monstruoso en las formas que adquiere: “importan un horror intelectual, una infinitud ahogada, espaciosa como de contrarios espejos”.⁴⁰ Lo monstruoso del infinito radica en el poder que tiene para desgarrar el pensamiento que lo intuye y escindir la imaginación que lo inventó: “Esa descomposición es mediante la sola palabra infinito, palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento estalla y lo mata”.⁴¹ Lo infinito es una idea límite; le niega a la mente humana la comprensión de asuntos que rebasan las posibilidades de su experiencia. La mente puede imaginar lo infinito, intuirlo, pero el hombre no puede tener una

³⁹ George Cantor no sólo demostró que la parte puede ser igual o más grande que el todo, sino que demostró la existencia de distintos infinitos de diferentes cantidades entre sí, demostró por ejemplo que el infinito de los números reales es mayor que el de los naturales. E. Maor, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ Jorge Luis Borges, “Discusión” en *Obras Completas*, p. 210.

⁴¹ *Ibidem*, p. 247.

experiencia en el mundo real o exterior de algo similar a esa idea. El infinito se vuelve monstruoso cuando tratamos de operar con la imaginación de la misma manera que lo hacemos con la realidad. En el relato se juega con nuestras viejas costumbres para comprender la realidad y se nos engaña. Jorge Luis Borges nos hace evidente nuestra propia imposibilidad para pensar el juego implacable que se da entre la infinitud y la imaginación. Nos muestra la imposibilidad de experimentar la infinitud debido a nuestra empecinada idea de que la imaginación se someta a la realidad. Gracias a la enumeración y al nuevo tipo de *episteme* que le debe a la matemática, el autor le brinda al lector la oportunidad de jugar con el infinito e imaginar lo imposible.

En la enumeración se describen las propiedades de la esfera, para el efecto de infinitud se emplean y combinan elementos infinitos y finitos. La esfera simula un estado de totalidad porque incluye lo particular y lo universal, lo minúsculo y lo grande, lo finito y lo infinito. Tal combinación opera con el rigor matemático y con la profundidad ontológica con la cual los cabalistas leen su texto sagrado: “Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo de lo numérico”.⁴² Lo azaroso no es tan monstruoso como un mecanismo de infinitos propósitos. Los mecanismos que operan en el relato para producir el infinito son análogos más a la Cábala que a los juegos de azar. El espacio que construyen, dado que responden a otro tipo de *episteme*, nos parece estar en ruinas, eco distante de otra sabiduría.

Las enumeraciones en el relato se encuentran en lo profundo de la escritura, expresan las imágenes de una mente que ha logrado observar una totalidad. Se encuentran

⁴² *Ibid.*, p. 212.

en la escritura a modo de impresiones que revelan un universo tras de sí. En la enumeración notamos que si tomamos una porción de la colección infinita es posible que los miembros de ésta puedan desdoblarse a su vez en series infinitas, o bien series finitas puedan dar lugar a series infinitas.⁴³ Hecho que apunta la profunda comprensión de Borges de la lógica del infinito: “la parte, en esas elevadas latitudes de numeración, no es menos copiosa que el todo: la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro de universo, o en un decímetro o en la más honda trayectoria estelar.”⁴⁴ Las series numéricas evocan y proyectan el infinito. La hidra es emblema de las series y, estas últimas, emblemas del infinito. La hidra es un monstruo, el infinito también, por ello el trabajo del personaje Borges de transmitir el infinito es igual que el trabajo de los místicos, escribir sobre aquello de lo que no podemos tener experiencia alguna en el mundo. A diferencia de ellos, Borges establece una relación entre el cuento y el infinito en términos no de emblema sino de simulacro. En el simulacro se tiene conciencia de que lo presentado es ficticio.⁴⁵

La cronología es el orden de los eventos en el tiempo. Es una de las formas en que el tiempo se manifiesta en la narración para simular el fluir del acontecer y la presencia de la temporalidad. La enumeración actúa en el texto como un simulacro, una hipóstasis del espacio, pues su naturaleza corpuscular irrumpe en la temporalidad que establece la

⁴³ Una serie finita puede desdoblar una infinita por ejemplo si tomamos la serie: [1, 2] en la cual se puede ver claramente, si comprendemos el axioma de la densidad numérica, que la totalidad de números reales comprendidos entre el 1-2 es infinita.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 247. En ese sentido nos acercamos a Juan Antonio Hernández cuando entiende a “El Aleph” como la expresión más acabada de la influencia de la transfinitud en la prosa de Borges, es decir, el relato como síntesis de la interpretación borgeana de las tesis de Cantor. Juan Antonio Hernández, “Biografía del infinito: la noción de transfinitud de George Cantor y su presencia en la prosa de Borges”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, II, 2 (diciembre), México, UAM Iztapalapa- Depto. de Filosofía, 2000, p. 134

⁴⁵ Un dato importante de mencionar sobre las series numéricas es que en algunos de sus ensayos Borges evidencia el carácter monstruoso de las series, la Hidra, monstruo palustre, y las series numéricas, son análogos para él, asegura que ese monstruo es la prefiguración o el emblema de las series.

cronología. Ambos recursos nos presentan los sucesos con detalle para situarnos virtualmente en una realidad que, a pesar de que nos sobrepasa, la sentimos presente y posible. Actúan en conjunto para generar la ficción narrativa. La cronología se constituye en un escenario donde irrumpe el espacio de la enumeración. La enumeración instaaura un espacio cuya irrupción detiene brevemente el fluir del tiempo. En tanto simulacro del tiempo, la cronología se encuentra en la narración de modo riguroso para que, cuando interrumpa la enumeración, pueda contrastar las características espaciales del Aleph con las temporales de su linealidad. Su presencia hace contundente la descripción. La cronología se somete a la enumeración, por medio de una terrible tensión entre lo simultáneo y lo sucesivo. El tiempo se somete al espacio. La enumeración suspende la cronología y también la narración, en la medida en que la narración es temporal, pues erige la simulación de un imperio espacial con la enumeración. Todo en el relato está diseñado para visualizar la imagen del Aleph. Su configuración responde al imperio del espacio: “El Aleph” es la refutación del tiempo en la escritura.

III. EL INFINITO LITERARIO

*No me parece inverosímil que en algún anaquel
del universo haya un libro total.*

Jorge Luis Borges

Según pudimos notar en los capítulos anteriores, el infinito se encuentra en el texto de Jorge Luis Borges no como contenido, sino como proceso; se despliega con el concurso de la imaginación. Análogamente a un artefacto, el texto actúa y depende directamente de un operador para funcionar; en este caso, es el lector quien activa una serie de movimientos en la escritura que expresan la infinitud literaria. El curso de tales movimientos, su vectorización, nos describe el tipo de fenómeno que presenciamos cuando se activa la máquina. Los movimientos ocasionados por el lector son la actuación de las series infinitas que se despliegan con la imaginación. Infinitos abiertos se transmutan en cerrados y viceversa.

Mientras que en algunas instancias del texto se recurre al uso de la proyección para simular la infinitud, a través de la enumeración; en los paratextos, se despliegan series textuales. Las funciones entre los paratextos y los elementos narrativos definen el fenómeno de la infinitud literaria en términos de transformación, despliegue y proyección.

Recordemos que, en el primer capítulo, explicamos los movimientos que expresan la disposición y el comportamiento del infinito sobre la superficie textual. El lugar de la hipertextualidad y de la paratextualidad como mecanismos que hacen del texto un infinito literario. En el segundo capítulo se expuso el funcionamiento la cronología y de la enumeración como procesos narrativos y retóricos del texto. La cronología, de carácter narrativo y discursivo, pone en función el tiempo para simular la existencia de un mundo y de una realidad. La enumeración proyecta un infinito actual y configura un simulacro del espacio actual e infinito. Ambos capítulos describen las series infinitas textuales como objetos del entendimiento que representa una multiplicidad proyectada por la imaginación. Aunque las series se presentan de modo sucesivo (temporal) constituyen lo simultáneo (espacial). Interactúan entre sí para sobreponerse al carácter sucesivo del lenguaje, para anular su sometimiento a lo temporal: series que coexisten en una hipertexto actual.

Realizado el análisis textual y superado el quehacer de definir el infinito para comprender la constitución del texto por el acto de lectura en uno literario, en este capítulo efectúo una interpretación mínima del relato. El primer apartado es una introducción teórica antes de elaborar la lectura. Un andamiaje de términos o conceptos necesarios para comprender la labor literaria de Jorge Luis Borges con respecto al tema del infinito y para justificar la lectura que presento, *a posteriori*, en el segundo apartado. La lectura se encuentra motivada y regida por una metáfora tradicional en el campo de la epistemología: “El claro ojo del mundo”, figura con la que pretendo hacer evidente la importancia y el lugar que ocupa el texto en el quehacer literario para dar respuesta al problema de la trasmisión de un infinito. Subrayo la importancia del autor, Jorge Luis

Borges, en la realización de una empresa tan ambiciosa como la construcción de un infinito literario.

1. ANTES DE LA LECTURA

La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales.

Jorge Luis Borges

Cuando leemos el cuento “El Aleph” asistimos a una revelación, pero no a una de carácter místico, sino a una que nos parece es el acontecer mismo de la imaginación, un ejercicio del intelecto. Asistimos a un evento eminentemente literario. Los eventos literarios suelen repercutir en la recepción y el gusto de los lectores, pues representan grandes transformaciones en las tendencias literarias. Cuando el escritor argentino logra la construcción de un infinito literario y la simulación de su experiencia ante tal concepto, inaugura una nueva fase o una nueva etapa en la literatura. Tal simulación requirió de dos movimientos nunca antes realizados en el ámbito de la escritura: el empleo de la narrativa para la representación de la infinitud y el uso de la escritura como el espacio para evidenciar la actualidad propia de lo espacial.

El problema central del relato que destaca el narrador es la transmisión del infinito: “¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (Borges, 1985: 65) La frase anterior nos da la razón sobre la centralidad

del tema del infinito, pero sobretodo indica el deseo de transmitir una experiencia propia e individual de la infinitud en la literatura, en la escritura.¹ El narrador del cuento nos ofrece su mirada para que conduzcamos la nuestra por los laberintos de la escritura que configuran un infinito.

La construcción de un infinito literario requirió de dos movimientos teóricos importantes: la secularización del concepto del infinito y la postulación de una causalidad mágica. Ya como ejercicio interpretativo e intertextual, supongo que el texto es una solución a la problemática, solución que fue posible gracias a las lecturas que Jorge Luis Borges realizó de los textos de Schopenhauer y, en general, del idealismo de autores como Berkeley, Hume y Kant.² En el idealismo de Schopenhauer encontré la fuente que provee los argumentos al escritor argentino para configurar una tesis fundamental que da cuenta del carácter o de la naturaleza del infinito literario en la escritura. En varios textos de Jorge Luis Borges puede encontrarse la formulación o la articulación de la idea de un infinito literario, pero sólo en “El Aleph” podemos encontrarla más allá del contenido o de la temática, se encuentra como ejercicio de escritura.

¹ Para Maurice Blanchot, Jorge Luis Borges ha recibido el infinito de la literatura. No un infinito de la escritura o en la escritura, el crítico francés suponía que la infinitud que recibió Borges era en términos de “experiencia de la literatura” como una experiencia que está relacionada a las paradojas del mal infinito (el infinito sucesivo), la verdad de la literatura estaría en el error del infinito. Su planteamiento adolece de dos errores fundamentales no cuestionar ni aclarar la noción de experiencia y suponer la existencia de un solo tipo de infinito, el sucesivo. M. Blanchot, *op. cit.*, pp. 122-123.

² Sobre esta tesis varios autores han establecido la relación entre la filosofía idealista y la obra de Jorge Luis: William H., Bossart, *Borges and Philosophy: Self, Time and Metaphysics*, New York, P. Lang, 2003; Juan de Arana, *El centro del laberinto: los motivos filosóficos en la obra de Jorge Luis Borges*, Pamplona, EUNSA, 1994; Edgardo, Gutiérrez *Los senderos de la filosofía en Borges*, Buenos Aires, Grupo Editorial Altamira, 2001; Marcin Kazmierczak, *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona-Bellaterra, 2008.

Causalidad mágica

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo.

Jorge Luis Borges

Tener o no una experiencia del infinito es un problema de carácter metafísico que repercute directamente en las posibilidades de su representación y transmisión, a este problema subyace el de la causalidad cuya aclaración depende de la definición del concepto de experiencia. La pregunta sobre si es posible o no una experiencia del infinito, en tanto problema que compete a la metafísica, fue desterrada por Emmanuel Kant de la filosofía en su trabajo *Crítica de la Razón Pura*. Kant expone una serie de antinomias que demuestran los límites de la razón. Un buen esbozo de las antinomias lo realiza en su obra *Prolegómenos para una metafísica del futuro*, donde apunta la insuficiencia de la razón para argumentar a favor o en contra de las tesis o las antítesis que se presentan. Las antinomias se dividen para su comprensión en matemáticas y dinámicas, las primeras son matemáticas “porque se ocupan de la adición o división de lo homogéneo” y las dos segundas, dinámicas, porque “no exigen la homogenización de lo relacionado.” Las antinomias son las siguientes:

- 1) Proposición: El mundo posee, según el tiempo y el espacio, un principio (límite). Contradicción: El mundo, según el tiempo y el espacio, es infinito.
- 2) Proposición: Todo en el mundo se compone de lo simple. Contradicción: No hay nada simple sino que todo es compuesto.
- 3) Proposición: Hay en el mundo causas libres. Contradicción: No hay libertad, sino que todo es naturaleza.

- 4) Proposición: En la serie de las causas del mundo hay algún ser necesario.
Contradicción: Nada hay necesario, sino que, en esa serie, todo es contingente.

Estas antinomias, según el filósofo de Koningsberg, obligan al pensador “a retroceder a las fuentes primeras de la razón misma”, pues tanto “la proposición como su contraria pueden ser resueltas con pruebas de igual claridad y ambas son igualmente indiscutibles”.³ El filósofo crítico inducido por estas antinomias a la reflexión y a la inquietud, enfrenta una terrible agonía en su ser, pues “la razón se ve en lucha consigo misma.” Cada una de ellas no puede ser contradicha por la experiencia, pues no se puede tener experiencia alguna de ellas, ya que “el tiempo y el espacio con los fenómenos dados en ellos no son algo existente en sí y fuera de mi representación, sino puramente modos de representación”.⁴ La razón se agobia frente a problemas que no tendrán solución, pues no se puede tener experiencia alguna de ellos.

Aclaremos brevemente el concepto de experiencia que se requiere para comprender la refutación de la causalidad y, con ello, comprender el lugar de las antinomias en los textos de Borges. Podemos decir que existen varias versiones o definiciones de la experiencia, sin embargo la idea profana impera en cualquier discusión, para la mayoría, tener una experiencia implica acceder a algo por medio de los sentidos, ver, escuchar, oír y sentir. Según tal definición, la experiencia es nuestro contacto con el mundo de las cosas o de los objetos existentes. Sin embargo, la definición que se requiere para la comprensión de la causalidad y la infinitud es la que elabora Kant, quien influye de manera directa en las definiciones que emplea Schopenhauer y que, posteriormente,

³ Emmanuel Kant, *Prolegómenos a una metafísica del porvenir*, México, Porrúa, 1999, p. 81.

⁴ *Idem*, p. 83.

aparecen de modo velado en la obra de Borges.⁵ Para Kant, la experiencia es el fundamento del conocimiento, pero tal conocimiento no es el de la cosa en sí, sino el de los fenómenos. Es un límite que determina el comienzo y final de lo conocible:

No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza por la experiencia. Pues, ¿cómo podría ser despertada a actuar la facultad de conocer sino mediante objetos que afectan a nuestros sentidos y que ora producen por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento la capacidad del entendimiento para comparar estas representaciones, para enlazarlas o separarlas y para elaborar de este modo la materia bruta de las impresiones sensibles con vistas a un conocimiento de los objetos denominados experiencia?⁶

La experiencia no sólo es un contacto con el mundo, sino que es un medio para conocer. Es la base del conocimiento mismo. Las antinomias son complejas debido a que, aún por medio de la razón, no pueden negarse o afirmarse sin entrar en contradicción, y al no tener experiencia de ellas no podemos realizar una demostración empírica que despeje las dudas sobre la supremacía de unas sobre las otras. Schopenhauer analizó estas antinomias para negar el carácter apriorístico de la causalidad y declararla “obra de la inteligencia” y “falso velo de maya”. El primer movimiento interesante del filósofo fue declarar que la razón se encuentra encaminada a favorecer las antítesis de las antinomias, pues su lógica interna se basa realmente en las formas de nuestra facultad de conocer, en leyes naturales necesarias, conocidas *a priori* y universales. Después redujo la cuarta antinomia a la tercera para formular un argumento que permita validar las antítesis. El argumento consiste en hacer evidente la arbitrariedad de las relaciones causales, puesto que si todo

⁵ Sobre las antinomias kantianas y los límites de la razón, Jorge Luis Borges hace algunas menciones en sus ensayos sobre el infinito como en “Avatares de la tortuga”, J. L. Borges, *op. cit.*, p. 258.

⁶ Emmanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Volumen I, Barcelona, Losada, 1984, p. 98.

evento dado tiene una causa, de esto no se sigue que ese evento pueda ser a su vez causa de otro evento. Dedujo así la naturaleza artificial de la causalidad. A pesar de que todo tenga una causa, de esto no se deduce que exista una causa primera, por lo tanto la serie causal que elaboramos de los eventos es una ficción, pues las relaciones que establecemos entre las causas y los efectos no tienen fundamento racional alguno: “Sólo en virtud de una abstracción se puede considerar una serie de causas y efectos como una serie de causas puras que existirían sólo a razón del último efecto”.⁷ Gracias a la demostración de Schopenhauer, la antinomia revela su banalidad, se revela como artificio. La antinomia es “una mera fantasmagoría”, pues sus tesis se basan en la debilidad del individuo “cuya imaginación se cansa con un regreso infinito, de ahí que le ponga fin mediante supuestos arbitrarios que en el mejor de los casos trata de disimular”.⁸ En rigor, aunque todo tiene una causa, no puede afirmarse que haya una causa última común a todas las cosas, sino que para cada objeto del entendimiento sólo hay una causa, que es la inmediatamente próxima, y la elaboración de una cadena asociativa de tales causas es un acto ficticio. La causalidad es producto de la imaginación.

Jorge Luis Borges comprendió la importancia de asumir la realidad de las series causales como producto de la necesidad y de la imaginación. Elaboró para el estudio de la literatura un concepto que manifiesta su carácter artificial: la causalidad mágica. Esta causalidad es literaria, opera como una causa fundamental en los relatos. Es un episodio de proyección ulterior. El escritor argentino distingue a la causalidad mágica de la natural en términos funcionales: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es

⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Tomo I, Madrid, Trotta, 2004, p. 549.

⁸ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p. 549.

resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado”.⁹

La causalidad mágica que opera en las literaturas fantásticas, según Jorge Luis Borges las concebía, tiene alcances metafísicos ilimitados. Uno de esos alcances consiste en deducir del carácter ficticio de la causalidad mágica, la naturaleza ficticia del infinito. Hacerlo un artificio. Cualquier serie infinita que podamos presentarle a la imaginación se encuentra relacionada por la elaboración de un artificio mental, por esa razón el infinito debe ser pensado como un producto de la imaginación y no como una entidad capaz de expresarse en el mundo físico. La noción de un infinito actual no podía ser transmitida, suponiendo a la causalidad como algo real y verdadero. Sólo en la comprensión de su carácter ficticio es posible descubrir el error en la manera en que opera la mente frente al infinito, pues sólo hay infinito en la medida en que comprendemos que la causalidad, el mundo y nuestra experiencia de él y las cosas dispuestas sobre su superficie sólo son apariencias, por eso el cuento mismo plantea la falsedad del Aleph “yo creo que el Aleph de la calle Garay es un falso Aleph”,¹⁰ pues todo infinito actual es imposible sin que el intelecto que lo comprenda se plantee a sí mismo a la imaginación como condición de tal existencia.

⁹ J. L. Borges, *op. cit.*, p. 232.

¹⁰ J. L. Borges, *El Aleph*, p. 66.

Secularización del infinito

[El infinito] nunca se encuentra realizado, no está presente en la naturaleza, ni es admisible como fundamento de nuestro pensamiento racional.

David Hilbert

El segundo problema cuya solución favoreció la construcción del relato de Borges fue la secularización del infinito que sólo fue posible con su formalización, es decir la descripción matemática de su comportamiento sin que sea considerado paradójico. Esa formalización se encuentra relacionada directamente con la idea de experiencia y con la idea de causalidad, pues la lógica interna del infinito se presenta como paradójica o contradictoria a la intuición humana y a la experiencia. El logro teórico de Jorge Luis Borges consistió en comprender el trabajo que realizó el matemático George Cantor para formular una descripción positiva del infinito actual, a partir de una nueva lectura de las paradojas de Zenón.¹¹

El escritor de “El Aleph” se interesó a lo largo de su vida en algunas paradojas. “Avatares de la tortuga” y “La perpetua carrera de Aquiles” son textos breves en los que aborda la segunda paradoja de Zenón, que fue la que más llamaba su atención y con la cual se puede comprender la existencia de un infinito contenido en una porción infinita. George Cantor, a partir de la lectura de las paradojas, determina el comportamiento del infinito, pues cuando analiza conjuntos infinitos aplicando funciones biyectivas, los diferentes conjuntos infinitos demuestran la existencia de infinitos más grandes que otros.¹²

¹¹ Rudy Von Bitter, *Infinity and Mind: The Science and Philosophy of the infinity*, p. 126.

¹² E, Maor, *To infinity and Beyond. A Cultural History of the Infinity*, p. 58.

El problema metafísico fundamental de comprender la infinitud, en el ámbito filosófico y teológico, consistía en la imposibilidad de pensar o dar cuenta de un infinito actual, pues definirlo era limitarlo. Además de que, en la realidad, en el mundo exterior al pensamiento, sólo podía tenerse “experiencia” de un infinito abierto.¹³ El conocimiento de un infinito que atraviesa la filosofía y la teología en Borges no es suficiente para la comprensión de su propuesta. Pues el problema se presentaba de modo, si es posible decirlo, “experimental” en el campo de las matemáticas. La presencia recurrente del infinito en la matemática exigía enfrentar la empresa de su definición la cual sólo fue posible hasta que George Cantor construyó la *Mengenlehre* (teoría de conjuntos). Con esta teoría se puede expresar el infinito en la matemática. Cantor elaboró el concepto de conjunto para establecer la definición positiva del infinito. En dicha teoría conjunto se define como: “cualquier colección en un todo \mathbf{M} de objetos m , definidos y separados de nuestra intuición o pensamiento. A dichos objetos se les llama elementos de \mathbf{M} ”.¹⁴ Esta definición permite pensar simultáneamente un número infinito de elementos en un conjunto, es decir objetos que coexisten, pese a que no puede saberse el número total que los representa.¹⁵

Por medio del uso del concepto de equipolencia entre conjuntos se dio un giro al postulado Aristotélico: “el todo siempre es mayor que una de sus partes.”¹⁶ A partir de tal giro, se formalizó la siguiente descripción positiva: “un conjunto es infinito si puede

¹³ Esta es una de las tesis centrales de la física de Aristóteles, el filósofo menciona algunos ejemplos de la existencia de infinito abierto: los números, las magnitudes y el tiempo.

¹⁴ José Alfredo Amor, *Teoría de conjuntos para estudiantes de ciencias*, p. 2. Para comprender la lógica de la teoría de conjuntos es preciso tener en claro las ideas intuitivas de conjunto y elemento, ya que los elementos forman un conjunto, lo cual implica que ser elemento de un conjunto es una relación y nunca una propiedad de éste.

¹⁵ Paolo Zellini, *Breve historia del infinito*, Madrid, Siruela, 1980, p. 186

¹⁶ Definición de equipolencia: dos conjuntos S y T se dice que tienen el mismo número de elementos, o que tienen la misma cardinalidad o son equipotentes, si existe una función f biyectiva definida de S en T .

establecerse una relación biyectiva con un subconjunto propio”.¹⁷ Al postular esta definición, lo que antes se consideraba una paradoja para Aristóteles, Zenón de Elea, Galileo y otros, devenía descripción del comportamiento del infinito y por ello una definición.¹⁸ Ahora bien, cuando George Cantor demuestra la existencia de un infinito actual, básicamente muestra la posibilidad de que el universo, “ese objeto secreto y conjetural”, difícilmente será explicado por el hombre, pues no puede confiar en sus intuiciones.

La experiencia se manifiesta innecesaria para el pensamiento y la imaginación. Borges empleó la solución matemática de Cantor para revelarnos la naturaleza estética del infinito, a partir de la construcción de un infinito literario que se comporta del mismo modo que los conjuntos infinitos propuestos por el matemático ruso, pero con la conciencia de que su representabilidad es posible dado su carácter ficticio ya que no realiza la transcripción de una realidad, sino la representación de una Idea emancipada de toda ley, de toda causalidad. Simulacro en la escritura, en la quietud sin tiempo, ni movimiento.

¹⁷ La definición de conjunto infinito aceptada hasta ahora es la inversión de la definición de conjunto finito de Bolzano: Un conjunto no vacío A es finito, si para algún entero positivo n , A es equipotente a $\{1, 2, 3, 4, 5, \dots, n\}$; de otra forma A es infinito. (Bolzano, 2005: 14) Esto es la formalización del infinito debe entenderse como: un conjunto A es infinito, si existe un subconjunto propio B de A (Es decir, un subconjunto de A tal que $A \neq B$) tal que existe una biyección entre A y B .

¹⁸ El trabajo de Cantor respondió a la crisis del apriorismo kantiano que consistía en negar el carácter apriorístico del tiempo para explicar la noción de continuo, concepto más primitivo y general.

Transmisión

El artista que ha contemplado la Idea y no la realidad, no ha reproducido en su obra más que la Idea pura.

Arthur Schopenhauer

Desde la antigüedad, se ha intentado muchas veces transmitir el infinito a través de la escritura. La poesía era considerada como el medio idóneo para expresar lo inconmensurable, hacer hablar al silencio. Sin embargo, cuando se inaugura la modernidad literaria, el género de transmisión o representación de la divinidad fue desplazado por otros géneros. Edgar Allan Poe, el inaugurador de esta nueva etapa, realiza en el cuento operaciones literarias que se creían exclusivas de la poesía y las radicalizó.¹⁹ Enriqueció las funciones de la narrativa, desplazando el lugar de la poesía en la representación. Resultado de tal proceso fue la invención de una nueva especie de lector.²⁰ A partir de él, un cúmulo de escritores pretendió hacer lo mismo y comenzó una época de quiebre y de fusión de géneros que persiste hasta nuestros días. Antes de Edgar Alla Poe, muchos otros autores emplearon la poesía para realizar el proyecto de representar el infinito, sin mejores resultados que descubrir las limitaciones del lenguaje para la transmisión de su experiencia y evidenciar el fracaso del lenguaje ante el mundo.²¹ El error de tales autores radicó en la incompreensión de la idea de experiencia,

¹⁹ Para Edgar Allan Poe la poesía es un ejercicio de la inteligencia y de la imaginación y no de la inspiración, en su ensayo "The poetic principle" se nota muy bien la extraña movilidad que realiza entre la narración y el verso. Jorge Luis Borges se divertía al afirmar que la teoría poética de Poe era superior a su práctica.

²⁰ J. L. Borges, *Obras Completas*, Tomo IV, p. 204.

²¹ Gracias a una lectura de los relatos de Jorge Luis Borges Michel Foucault afirma que la literatura es el simulacro del libro y concluye que "por literatura no hay que comprender [...] ni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio [...] es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. En la literatura sólo hay un sujeto que habla, habla uno solo, y es el libro". Michel Foucault, *Lenguaje y Literatura*,

pues creyeron en sus invenciones de tal modo que las tomaron por verdaderas, sin reconocer el carácter ficticio de la experiencia humana.²²

Jorge Luis Borges comprendió que toda experiencia de lo real no es más que una de las muchas maneras de representarnos el mundo. Gracias al empleo de la narrativa, de la teoría de los conjuntos y de figuras retóricas como la enumeración la expresión de un infinito actual en la escritura fue posible en “El Aleph”. El autor culminó la labor literaria que venía desde la antigüedad, porque no pretendía transmitir en su literatura un infinito resultado de la experiencia de lo concreto o del mundo sino de la imaginación y de la inteligencia. No intentaba responder al paradigma genérico que distingue entre la poesía, novela y cuento, sino que únicamente se propuso construir un infinito literario, basándose en un axioma que enuncia que todas las operaciones para la construcción del conocimiento, como la causalidad, son ficticias.

El empleo de la enumeración caótica representa el artificio mental que mejor ejemplifica las maneras de representar y describir el universo. La enumeración nos permite imaginar la totalidad del universo, verlo como si fuese un conjunto cerrado del cual tenemos una experiencia visual en la imaginación. El entendimiento y el gusto guían el encadenamiento de las causas y los efectos en la enumeración. Por tal motivo algunas relaciones distantes aunque no se adecuen a nuestra lógica pueden parecernos atractivas.

La metáfora, figura retórica privilegiada en la poesía, ejemplifica tal arbitrariedad. Sin embargo, en tanto se continúe considerando como un mero ornamento

Barcelona, Paidós-I. C. E. U. A Barcelona, 1988, p. 80. Por ello no hay fracaso del lenguaje, pues la literatura se entiende desde la postura de Foucault, como un lenguaje infinito que se pliega y despliega de modo infinito, para dar cuenta de sí misma.

²² Debido a la complejidad de establecer una clara distinción entre los géneros modernos, poesía, cuento y novela, el empleo que hago de estas categorías es puramente intuitivo, del modo en que un lector común entiende tales géneros, ya que la indagación sobre sus naturalezas excede en mucho los límites impuestos a esta tesis.

no podrá reconocerse su valor gnoseológico. El fracaso, en la poesía, se explicaría en el mal uso y en una mala lectura de esta figura retórica. La enumeración, para Borges, es el mejor recurso retórico para mostrar que la causalidad se guía por la imaginación, la costumbre y el buen gusto. El lector, cuando lee lo enumerado, aporta la totalidad a las causas simultáneas contenidas en cada objeto enumerado para visualizar la esfera infinita.

Cuando leemos el “El Aleph”, se percibe la monstruosidad, la *hybris* consustancial al pensamiento borgesiano, la superioridad respecto a otros intentos literarios o no para la transmisión del infinito. Todos esos proyectos sometidos a los límites que impone la distinción de actualidad o sucesión, de realidad y de ficción no podían emanciparse de sus propias invenciones. En efecto, en el ámbito literario no había sido posible elaborar algún enunciado positivo sobre el concepto, menos aún plantear la experiencia del infinito, pues se le trataba en calidad de contenido mediante su mera mención. Según el análisis hegeliano, el contenido siempre supera a la forma porque la Idea no puede ser expresada en términos formales. En la lista de intentos para representar el infinito, el poema de Carlos Argentino Daneri es el mejor ejemplo del fracaso de la mente y del lenguaje para expresar la infinitud, su poema destaca por la simpleza teórica que lo sustenta, pues en él se trata de exponer literalmente la serie infinita de lugares que conforman la tierra en una operación realista y simple. De esto se deduce que la dificultad de expresar el infinito radica en los límites del sujeto para desplegar en la imaginación un infinito literario y no en el lenguaje o en la escritura.

La empresa de transcribir una serie infinita es el intento que se puede encontrar en otros algunos escritos literarios cuya finalidad era representar la infinitud. “Song of myself” de Whitman, “Los motivos del lobo” de San Francisco de Asis, los poemas del

atormentado Leopardi entre otros, todos ellos ejemplos literariamente más afortunados que el de Carlos Argentino Daneri, pero cuyo error es similar. Su fracaso se debe básicamente a que se asumía una invención humana en términos reales: “*El mayor hechicero* (escribe memorablemente Novalis) *sería el que se hechizara hasta tal punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones automáticas. ¿No sería ese nuestro caso?*”²³ Para realizar la invención de un infinito literario se debe admitir “lo que los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo”.²⁴

Para que sea posible la realización de un infinito literario se necesita expresar, tanto en el ámbito de la forma como en el del contenido, su carácter ficticio. El infinito abierto o mal infinito, como le llamó Hegel, no puede ser expresado sin entrar en contradicciones, su expresión es pobre, remite a una enumeración arbitraria de objetos circunstancialmente elegidos. Sólo Jorge Luis Borges pretendió la representación de un infinito actual, pues sabía que con su representación solucionaba la de los infinitos sucesivos. Estableció la idea de un infinito actual que se despliega y muestra simultáneamente en sus pliegues todos y cada uno de sus elementos con la ayuda de los recursos matemáticos y lógicos: la inducción, la enumeración, la recursividad y la equipolencia.

La narración puede ser entendida como el escenario o el ámbito de la pura causalidad, pues se estructura con base en las relaciones entre causas y efectos de la historia. La poesía puede prescindir de la causalidad, pues los versos responden no a una lógica racional o de sentido común, sino exclusivamente a criterios estéticos, ya sean musicales o ya retóricos. Hecho que no niega la existencia de la poesía con estructura

²³ J. L. Borges, *Obras Completas*, p. 258.

²⁴ *Ibidem*, p. 258.

causal. La narración, en cambio, no puede ser concebida sin causalidad. Jorge Luis Borges descubre que la posibilidad de transmitir el infinito es exclusiva de la narrativa, pero siempre dejando en claro que la distinción genérica es arbitraria, que depende más de los lectores que de la literatura, pues tanto la poesía, el cuento y la novela se presentan como escritura sin más.

Intelecto e imaginación sin contradecirse y sin negarse puede presentarse simultáneamente en el cuento. Borges al escribir “El Aleph” y hacer del texto un infinito literario le otorga a la literatura un valor gnoseológico y ontológico superior a otras disciplinas o saberes, pues puede pensarse a sí misma y hace evidente que la imaginación y no la razón motiva el conocimiento.

2. UNA LECTURA DE “EL ALEPH”

Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos.

Jorge Luis Borges

¿Cuándo comienza una lectura? Jorge Luis Borges aseguraba que el momento mágico con un libro era cuando este se abría, pues antes sólo era un volumen. Ese es el comienzo de la lectura. En ese momento, una “emoción singular llamada belleza” ocurre. Tal vez, el análisis de un texto no es una lectura porque no trasmite “ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica.” No basta la exploración de la obra.

En este apartado final, articulo una lectura breve del relato para destacar su carácter de infinito literario, para evidenciar las implicaciones de la construcción de un texto que participa de la infinitud. En cierto modo, pretendo darle un sentido al análisis. Tal sentido no viene de la profundidad, sino que es efecto de la superficie. Se encuentra en la frontera de la dualidad entre la superficie y la profundidad. Ahí donde lo narrativo y la paratextualidad se intersectan para otorgar espesor al texto. Ahí donde el lector se instala siempre como presupuesto. Pues el texto nunca se nos presenta fragmentado o diseminado, sino como totalidad donde cada uno de sus elementos son correlatos entre sí. El sentido produce una paradoja interna, la proliferación indefinida. Esta paradoja deja en claro, la imposibilidad de cerrar el sentido de una proposición, de un escrito, de un texto, o de un discurso. Queda claro que esta tesis no sólo es el análisis de un texto que se precisa antes de realizar una lectura sobre él, sino que también es un ejercicio

“interpretativo”, o mejor dicho una configuración que busca transmitir aquello que las líneas del cuento “El Aleph” me impulsaron a sentir, pensar y escribir.

“EL CLARO OJO DEL MUNDO”

[El genio] se pierde completamente en el objeto contemplado, es decir olvida su individualidad, su voluntad y queda únicamente como sujeto puro del conocimiento, como claro espejo del mundo.

Arthur Schopenhauer

A Schopenhauer le debemos una de las más hermosas ideas sobre el hombre, pues lo define como un ser configurado tanto por su voluntad como por su intelecto; pasión y entendimiento, dolor y abstracción se conjugan en una misma entidad. Sin embargo, en tal dicotomía, la voluntad es la que prevalece, pues es lo eterno e indestructible en el hombre, su principio de vida. El intelecto, lo secundario, el *posterius* del organismo, una función del cerebro. En la tensión que se presenta en estas dos instancias, se despliega el hombre como sujeto de la voluntad o del intelecto, el primero no es superior al animal y el segundo es poco menos que un dios. Ambos tipos de hombres guían el curso de la historia; unos sometidos a la voluntad y los otros libres buscan el conocimiento. Los primeros nada deben hacer, pues el principio de vida le hace permanecer en el mundo, sin embargo los segundos han de ejercitarse en la contemplación, lo cual implica la negación del propio yo, dejar a un lado lo determinado que tenemos para dar paso al conocimiento,

esto es “un acto de renuncia” a nosotros mismos y a la voluntad. Aquellos destinados a la contemplación son llamados, genios, el resto insignificantes.

“El Aleph” relata la lucha interna que vivió un hombre entre su voluntad y su intelecto. En ese texto podemos reconocer un camino que nos conduce a la contemplación. Pero en el transcurso, el narrador nos enseña cómo poco a poco se libró de la sujeción del tiempo, del espacio y de la causalidad. El relato es resultado de un abandono. Cada aniversario del cumpleaños de Beatriz, cada treinta de abril desde 1929, cada año que llegaba un poco más tarde que cuando llegó la primera vez a las siete y cuarto, cada veinticinco minutos que esperaba en el crepúsculo de la salita, cada vez que menciona con rigurosidad los lugares que le recordaban a su amada, que repetían a Beatriz; no hace más que hablar de la angustia de lo cotidiano, de la sujeción a la repetición, al amor y, finalmente, a la voluntad. La construcción discursiva del relato presenta la historia en una secuencia lineal, cronológica para indicar la sucesión causal que es el ámbito de voluntad. Sólo la visión de un objeto mágico y conjetural le libró de la fatiga que produce el recuerdo y el amor, permitiéndole, por un momento, el conocimiento verdadero del mundo donde no hay tiempo, ni tristeza, ni dolor. La enumeración es el espacio de la imaginación, es el ámbito de la inteligencia, pues presenta la eternidad del espacio, idea que subyace a la infinitud actual.

Antes de la visión de “El Aleph”, el mundo, para el narrador, no era más que una serie de eventos, un lugar donde todo evocaba el recuerdo de la amada perdida; donde el tiempo y su repetición le permitían consagrarse a la memoria de Beatriz. Borges, el narrador, el que padece la ausencia, debe conformarse con el recuerdo, aferrarse al pasado anulando todo porvenir. No es consciente de ello, lo vive sin más, sin dudas, “sin

esperanza, pero también sin humillación.” Borges es la imagen de “una existencia fugitiva, una aspiración vana y siempre defraudada”.²⁵ Su mundo se encuentra marcado por la ausencia. Borges extraña a Beatriz, la desea, la quiere. La nostalgia después de la muerte se instala en la vida Borges. El recuerdo de la amada le produce angustia, pues la base de todo querer es la ausencia de algo: la indigencia.

Cuando escribe su informe, el tiempo ha hecho ya su labor, no como olvido, sino como aburrimiento; recordar a Beatriz es un acto cotidiano, una mera repetición que se refleja en el registro obsesivo de la secuencia cronológica con la que enumera los eventos entorno a ella. Su memoria se proyecta en una secuencia numérica, precisa. Como cualquier otro individuo, Borges no tiene conciencia del aburrimiento, de lo frívolo de su consagración, de su deseo y de su querer. Se deja llevar por los senderos de conversaciones vanas, sin sentido, a cambio de recopilar un dato, un recuerdo que le permita aferrarse a esa ilusión, a cambio de acceder un poco a la imagen de Beatriz. Contrario a su esperanza, en cada aniversario melancólico, las confesiones de Carlos Argentino le descubren algo de su amada que le parece irreconocible con la imagen que se ha hecho de ella. “Beatriz siempre se había distraído con Álvaro.” Se resiste a las habladurías. Nada aniquilará la bella imagen que se ha construido de Beatriz en la memoria. No puede aceptar aquello que contradiga a su consagración. El recuerdo de Beatriz se instala en todos los espacios: la ciudad, la casa de la calle Garay, la salita. Sin embargo, la casualidad, que otros llaman destino, le prepara un encuentro con un hecho atroz y deleitable que ha de mostrarle una imagen infinita y total de su objeto del deseo.

²⁵ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Tomo III, Barcelona, Ediciones Folio, Trotta, p. 24.

Dos hombres observan una esfera tornasolada de intolerable fulgor cuyo diámetro de dos o tres centímetros encierra al universo. La mirada que se posa sobre el minúsculo universo determina la recepción de lo visto. Ambos son sujetos de la voluntad, pero Carlos Argentino Daneri no puede librarse de tal sujeción. En los ojos del loco se puede ver la sospecha, la ilusión; en el genio, el abandono habitual de considerar las cosas. En los ojos [de los hombres insignificantes], por lo común indiferentes e incapaces de alguna expresión, se revela lo contrario a la mirada contemplativa; “a saber: la mirada del que acecha curiosamente a los que le rodean”.²⁶ La mirada de acecho y paranoia se encuentra con mayor profundidad en el loco, quien comparte con el genio algunas características. El loco se representa en la imagen de Carlos Argentino Daneri, para quien la visión del Aleph produjo una terrible obsesión que lo hace pender de los límites entre el juicio y la locura: “Basta el conocimiento de un hecho para percibir en el acto una serie de rasgos confirmatorios, antes insospechados; me asombró no haber comprendido hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco”.²⁷ Sin embargo más que un loco, Carlos Argentino se mantiene más cerca del límite de una persona común e insignificante; su locura es la simplicidad: “Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante”.²⁸

Borges, aunque sea por un instante, le impone silencio a su propia voluntad. Deviene con su libertad genio. Contempla el mundo y las cosas dispuestas en él más allá de la voluntad y de sus determinaciones. Puede ver cada cosa como infinitas cosas, pues “[la] mirada del hombre, en quien palpita el genio, es intensa y firme”.²⁹ Carlos

²⁶ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p. 25.

²⁷ J. L. Borges, *El Aleph*, p. 61.

²⁸ *Ibid.*, p.53.

²⁹ *Idem*, p. 24

Argentino Daneri mira cada cosa en su unidad, su mirada cancela la naturaleza infinita que subyace a ellas. Borges mira en un instante todos los lugares del mundo congregados en un sólo punto; su mirada le permite ver en cada cosa infinitas cosas, alcanzando de modo fugaz, el estatus de genio, pues sus ojos “habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo”.³⁰ El universo se le presenta simultáneamente. Las cosas persisten en su coexistencia. Apenas si puede comprender lo que mira, pues su ojo limitado y no acostumbrado a tales visiones, puede tomar por fantasmagoría lo que vio, sin embargo, la imagen infinita del universo le mostró las cosas tal como son, por ello, después de la revelación el narrador describe el íntimo temor a no poder recuperar la mirada cotidiana del mundo: “Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver”.³¹

Borges mira a Beatriz en el Aleph, observa “las cartas obscenas, increíbles, precisas”, la reliquia atroz que había sido Beatriz, y después de eso puede ver la circulación de su sangre y el engranaje del amor. Borges contempla las Ideas de las cosas, de los lugares, de los seres, los mecanismos que conforman el mundo, a diferencia de Carlos quien sólo repara en los lugares; paisajes, ciudades y objetos. Cada forma de representar el Aleph es diferente. Borges calificó los poemas de Carlos Argentino con la autoridad del genio que puede dar cuenta de la banalidad de los insignificantes: “Nada memorable había en ellas [en las estrofas]; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar.”

³⁰ J. L. Borges, *op. cit.*, p. 68.

³¹ *Ibid.* p. 69

El genio, por el contrario, se enfrenta a la escritura con la conciencia de la complejidad de la representación: “[...] empieza, aquí, mi desesperación de escritor [...] el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito”.³² La producción de la escritura se puede describir como compleja y genuina. Pero hay más, Borges, en calidad de genio, reconoce los riesgos que corre en el momento de la transmisión: “Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad.” La transmisión de lo visto requiere de la memoria, su representación de la imaginación. La falsedad de la literatura consiste en elaborar su propia mentira; considerar el proceso de la representación con un acto pasivo de transcripción y descripción evidente en las operaciones que se realizan en la novela. Aunque se precisa para la descripción del infinito actual de un ejercicio imaginativo de transcribir la imagen, no se puede concebir a la obra de arte simplemente en términos de imitación.

Los locos se equivocan en lo que se refiere siempre a lo ausente y a lo pasado, en cambio el genio tiene todo presente de manera actual, como si viviese en la eternidad. Esto explica la necesidad de Carlos Argentino de conservar el Aleph, pues no se conforma con una sola visión, requiere de observarlo continuamente para transcribirlo. En cambio a Borges, le bastó contemplar una sola vez la esfera para transformar su mirada ante el mundo y representar la Idea que se le presentó: la eternidad del espacio. La mente del genio comparte cierta igualdad con la de un dios, pues su mirada contempla las cosas en su actualidad. En el relato, la mirada del narrador participa del infinito universo en calidad de genio.

³² *Ibid.*, p. 65.

El relato de Borges postula una estética y una teoría del arte. Con la imagen de un objeto que modifica la visión del poeta, se dictamina una estética similar a la schopenhauriana, pues el arte en el cuento se expresa como la actividad intelectual e inventiva del hombre que sólo puede ser creado por aquel que contempla tanto a las cosas como el mundo sin relaciones de causas y efectos. En el arte podemos ver el contenido real de los fenómenos, pues podemos acceder a las Ideas, que es lo único que no se somete al cambio pues son eternas. El narrador abre este espacio de intemporalidad en el relato con el empleo de la enumeración. Según las reflexiones del narrador ante la experiencia de un objeto, que en términos del relato no se aborda como real o ficticio sino como verdadero o falsa, el origen y la finalidad del arte son el conocimiento y la comunicación de las Ideas. La mirada posibilita la actividad artística, después de la contemplación el genio necesita representar lo que vio. Por eso el narrador nos expone que la finalidad de su relato es la transmisión de la experiencia de lo infinito y no la muerte de Beatriz o su olvido. El narrador es el genio que cuando contempla las cosas, las arranca del mundo y convierte a la cosa en representante del todo. Todas las cosas se enumeran en el relato y nos parecen infinitas debido al empleo de la inducción y de la recursividad. En el relato, las cosas del mundo no son más que sombras de las Ideas cuyo ámbito es sólo accesible en la contemplación, por eso cuando ante el individuo la cosa arrancada del mundo se detiene en la contemplación, se detienen a su vez el tiempo y desaparecen las relaciones causales, permaneciendo sólo lo esencial, “la idea, en su objeto”. En ese instante el sujeto refleja con claridad la Idea de las cosas se convierte en un espejo claro del mundo, su mirada le concede a las cosas la claridad para que se manifiesten, sin tiempo, sin espacio, sin dolor, sin repetición. La cosa revela su Idea

Eterna. El genio es un espejo claro del mundo y la cosa se refleja en él de modo que puede ver con su claridad la idea eterna que evoca.

Cuando Borges contempla la esfera, el Aleph, observa cada cosa como si fuera infinitas cosas, su multiplicación le muestra la singularidad del universo, pues al observarlas desde todos los puntos las cosas muestran la Idea que ocultan: la eternidad. Todas las cosas congregadas en un solo punto evocan la eternidad del universo. Borges, el personaje, es un genio que accedió a las Ideas. Por ello en su informe desea representar la eternidad del espacio. La construcción del cuento “El Aleph”, en tanto infinito literario, es la representación de la Idea pura del infinito. El relato es el modo en el cual Borges, el narrador, nos presta su mirada para contemplar en ella como en un espejo la claridad del universo, el texto es el medio por el cual Borges el personaje nos presenta un mapa para acceder a la idealidad del mundo.

Según Schopenhauer, toda creación y toda ejecución de una obra de arte es resultado de la agitación del genio, “la hora en que se enciende el fuego sagrado”, el momento sublime en el que se engendra el alma de las obras inmortales. Esto significa que el momento de inspiración para la creación artística no es don de la divinidad, ni obra del azar, sino resultado de la liberación de la inteligencia, la cual siempre permanece quieta, abatida y sólo despierta con la contemplación. La inteligencia, una vez liberada, cuando comienza a trabajar sola y libre, se convierte en claro espejo del mundo.

Jorge Luis Borges, el autor que se esconde tras la máscara del personaje central, es la pura inteligencia, ese claro espejo del mundo; pues para la construcción de un infinito literario su inteligencia se emancipa de la voluntad y nos lo hace saber con la

resignación de su personaje al olvido. La inteligencia se transforma en el mundo mismo de la representación concentrado en una conciencia única.

« *El Aleph* »

Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead), esté ingresando paulatinamente en el mundo.

J. L. Borges

La inteligencia se presenta como espejo del universo con cuya claridad muestra las Ideas que las cosas, *ocular spectra*, ocultan en su sombra. La inteligencia de “El Aleph” arroja su claridad a los lectores para ver las cosas y a través de ellas. El texto deviene espejo minúsculo que las refleja a través del rumor de las palabras. Es un ojo infinito que nos deja ver en las grafías su naturaleza.³³ Nos permite mirar el universo. Leer el texto es leer el universo. Cada cosa tiene un signo, cada signo tiene una cifra de las proporciones que contiene.

Los elementos que se posan sobre la superficie del texto le otorgan espesor. El texto plano se convierte en un cuerpo de múltiples dimensiones. A través de la lectura, el relato se presenta en la imaginación como el espacio contenido en una esfera infinita. La imaginación modifica la materialidad del texto y le asigna la forma de un cuerpo esférico para hacerlo un objeto pensable. Gracias a la perfecta armonía entre las cosas, las ideas,

³³ Debemos recordar que la idea de ojo es muy fructífera pues permite destacar la relación intertextual entre el cuento de H.G Wells, “El huevo de cristal” y “El Aleph”.

el mundo y la infinitud que se trazan sobre él, esa esfera es legible. Las fuerzas que se citan en la escritura hacen del texto un infinito actual y perfecto. Los movimientos de despliegue y proyección emancipan al texto de la finitud de la cuartilla, de las grafías, de la tinta.³⁴ La esfericidad del texto es reconocida únicamente con la imaginación, esa esfera contiene y despliega un espacio impensable propiamente un no-lugar, porque todo es espacio. Un espacio donde el absurdo se multiplica hasta instaurar un nuevo orden, mostrando otras leyes que rigen la continuidad y el orden de las cosas. La enumeración es el mecanismo del escritor para irrumpir en el tiempo y colapsar la sucesión. El mecanismo de la enumeración es monstruoso, su “monstruosidad [...] consiste, por lo contrario, en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas”.³⁵ Ese espacio se instaura imperio, negando la sucesión temporal de la narración. Las ruinas indican un pasado, son las ruinas del tiempo, memoria de un espacio que en algún momento se interceptaba con el tiempo y se sometía. El tiempo ahora es memoria. Ese no-lugar nos enseña el límite de nuestro pensamiento pero, al mismo tiempo, despliega las capacidades de la imaginación para apoderarse del texto y hacerlo un infinito literario en su actualidad. El texto abre un espacio vacío donde “el lenguaje se entrecruza con el espacio”.³⁶ Se niega su sucesión. Destaca la especialidad del lenguaje en el continuo de sus pliegues.

Al concluir la lectura, el texto nos ha dado la claridad necesaria para caminar en el mundo de las sombras, sobre la superficie del mundo. La esfera infinita nos permite

³⁴ El texto es un infinito literario, por ello, debe pensarse como espacio, el trabajo de Arturo Echevarria, *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*, Madrid, Iberoamericana- Vervuert, 2006 exponen con detalle la característica en los textos borgesianos como espacios puros para la representación.

³⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XIX Editores, 1993, p. 2.

³⁶ *Ibidem*, p.3.

reconocer las Ideas que subyacen y soportan nuestra caracterización del universo. Como la luz, que en contacto con la superficie de la esfera se refracta. La inteligencia se posa sobre la superficie de “El Aleph” y con la claridad que viene a nuestro encuentro y se refracta sobre nuestra imaginación. De esta forma compartimos con el autor la natural mirada del genio.³⁷ Observamos la esfera textual, la giramos, la comprendemos en términos de una geometría tridimensional. “El Aleph” contiene a su vez a la esfera tornasolada Aleph donde es posible mirar todos los puntos del universo. Todos los puntos de la superficie equidistan en el centro. El texto, la esfera textual, tiene su centro en cualquier parte. Cualquier punto permite dar cuenta del relato. Los espacios que contiene la esfera textual son infinitos, en alguno de esos espacios habitamos los hombres. Nos contiene la esfera que contiene el texto. El Aleph, el espejo en el que nos miramos, hace evidente a los lectores su naturaleza ficticia. La idealidad de nuestra propia existencia. La frase: “vi tu cara”, es el mecanismo retórico que nos permite imaginar una conexión mágica entre el personaje y nosotros. Esa esfera infinita en la que deviene el cuento, nos sucumbe, percibimos el relato en su infinitud: el texto es “siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo”.³⁸ 698) En ese mapa y espejo del mundo, nuestra mirada se desconoce, somos extraños al mundo, somos ficticios.

³⁷ Se debe destacar la diferencia entre la idea de luz y claridad, pues en la ilustración la razón es la luz que guía el entendimiento e ilumina las cosas y los objetos del mundo, sin embargo, para Schopenhauer, la luz no debe relacionarse con la razón, pues ésta es el razonamiento que obedece a la ley de la causalidad, por ello es mejor el término de claridad, pues la contemplación no es un acto racional sino la inmersión en la más pura intuición: “Cuando un sujeto elevado por la fuerza del espíritu, abandona la forma habitual de considerar las cosas [...] cuando su conciencia no se entrega al conocimiento abstracto, por los conceptos de la razón, si no que, en lugar de todo eso se entrega a la intuición en todo su espíritu, se sumerge totalmente en ella y llena toda su conciencia con la tranquila contemplación [...] queda como puro sujeto.” A. Schopenhauer, *op. cit.*, 233-232)

³⁸ J. L. Borges, *op. cit.*, p.698.

Jorge Luis Borges es antes que nada un lector. Ha sentido, como nosotros, la angustia y el desasosiego que despierta en el alma la presencia de abismos, de espacios impensables en la literatura. La causa de tal desasosiego se encuentra en los mecanismos propios de la literatura para hacer actuar a la imaginación: “tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores podemos ser ficticios”.³⁹ Cuando leemos “vi tu cara”, en ese instante de lectura, sentimos que nuestra corporalidad, que nuestra propia realidad se desvanece. Nos sobreviene la angustia ser en este mundo espectros de alguien que sueña o se divierte imaginando a extrañas criaturas. El desasosiego es inevitable. Éste se acentúa por el hecho de que, no siendo genios, la Idea produce en nosotros sólo fantasmas.

Cuando leemos el relato, podemos participar de la inteligencia de Jorge Luis Borges y de su mirada. Con el mecanismo recursivo del texto, los lectores, ante el infinito literario, devenimos sujetos cognoscentes y participamos de la claridad de la mirada del genio. El universo se nos revela en la escritura. Leemos, glosamos y clasificamos el mundo, ya no confiando en las operaciones comunes para la construcción del conocimiento sino elaborando nuestras propias taxonomías, álgebras y geometrías. Trazamos en nuestra imaginación un espacio único para la escritura de Jorge Luis Borges, espacio bifurcado, no lineal, infinito y simultáneo. El relato instaura una nueva *episteme*, una propiamente literaria capaz de participar de la construcción de una imagen espacial infinita.

³⁹ *Ibid.*, p. 671.

La literatura y el lenguaje devienen ante nuestra mirada en espacio. Vemos la escritura como “el espacio virtual de la autorepresentación y del desdoblamiento”.⁴⁰ Surge en ese espacio la conciencia del habla. El autor habla del infinito, de la eternidad. El lector escucha y habla en esos términos como esperanza ante su espectralidad. Hablan de lo mismo para detener de modo sigiloso a la muerte, que acecha a cada rato. La muerte que en el relato se manifiesta en cada momento: en el recuerdo de Beatriz, en la circulación de la sangre, en la demolición de la casa de la calle Garay, en la transformación de la ciudad. La misma muerte que el lector sospecha, lo acosa como garantía única de su realidad. Hablar para no morir. Hablar para ser real.

La muerte irrumpe en el relato a cada momento. Es el límite del amor, de la causalidad, de la voluntad. Con la muerte, Jorge Luis Borges tristemente subraya la naturaleza finita del amor. El amor, que se sitúa en el espacio de la voluntad, no garantiza nuestra realidad, no vence al tiempo ni al olvido: “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”. La muerte se instituye calladamente en la escritura del relato. Desplaza al amor que parecía en un primer momento ser el motivo central. El texto es infinito literario para realizar una lenta y gradual despedida al amor. Un recorrido del desencanto. Testamento del porvenir, en el cual se dicta un abandono al mundo de las pasiones, del amor y de la carne. El querer y el padecer, que acaso son sinónimos se superan exclusivamente en el ejercicio puro de la inteligencia y la imaginación. Es un adiós a Beatriz, al mundo y al amor, pero también la consagración a la artificios de la mente y la imaginación. Surge, después de la despedida, el habla como resistencia al

⁴⁰ M. Foucault, *op. cit.*, p. 145.

tiempo y a la muerte. El autor le confiere al oído la superioridad para comprender el mundo.

La mirada se suspende. Irrumpe el ámbito del sonido: la música. “Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor”.⁴¹ Las leyes que el mundo nos impone (como la causalidad) determinan cada uno de los sentidos, a través de los cuales accedemos al mundo y construimos el conocimiento. Los límites de tales sentidos posibilitan y pueblan la imaginación.

La música representa la voluntad pura. De ahí que la solución al problema del infinito se de en la postulación del universo como un fenómeno sonoro. No precisamos ver para creer. Escuchar se encuentra por encima de la vista. Para distinguir lo real y lo ficticio basta con escuchar. La condición de la música es la pura abstracción, pues supera la materia, el espacio, el mundo intuitivo e incluso a la muerte. “la Música, que va más allá de las Ideas, es completamente independiente del mundo fenomenal; lo ignora en absoluto y podría seguir existiendo en cierto modo, aunque el universo no existiera, cosa que no puede decirse de las demás artes”.⁴² La Música otorga la claridad más pura para andar por el camino de las sombras. La música revela la esencia íntima del mundo, es “la expresión misma del mundo”.⁴³ Su condición es pura forma, desconoce los contenidos.

⁴¹ J. L. Borges, *Obras completas*, p. 628.

⁴² A. Schopenhauer, *op. cit.*, Tomo III, p. 84.

⁴³ Aunque no se encuentra de modo explícito en el relato, considero que puede interpretarse que el Aleph encerrado en la mezquita puede ser música debido a la valoración que de ella hace el narrador. Schopenhauer dice sobre la música que ésta “[...] nos revela la esencia íntima del mundo, enuncia la sabiduría más profunda en un lenguaje que [la] razón no comprende, como una sonámbula hipnótica

A esa condición aspiran todas las artes. Jorge Luis Borges trabaja sobre la superficie, sin falsas profundidades que simulan sabiduría. Presenta la realidad en calidad de simulacro, donde constatamos nuestra propia idealidad y la del universo. En este hecho se asoma la íntima conciencia de que el fin de la literatura está próximo.

descubre cosas de que no tienen idea alguna cuando está despierta”. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Tomo III, 84; Otra razón para interpretarla de ese modo es la afirmación que Jorge Luis Borges hace en un ensayo sobre la música, dice que es la superación del espacio, porque en tanto abstracción, puede prescindir del espacio y del mundo físico: “Si se imaginara una existencia con un solo sentido. [...] Quedaría solamente el oído. Allí tendríamos un mundo posible que podría prescindir del espacio. Un mundo de individuos. De individuos que pueden comunicarse entre ellos, pueden ser millares, pueden ser millones, y se comunican por medio de palabras. Nada nos impide imaginar un lenguaje tan complejo o más complejo que el nuestro –y por medio de la música. Es decir, podríamos tener un mundo en el que no hubiera otra cosa sino conciencias y música”. Jorge Luis Borges, *La cifra*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 92-93.

CONCLUSIONES

El texto de Borges es un infinito literario producto de la imaginación de un hombre y no un don de la divinidad. Este infinito deviene esfera infinita gracias a los mecanismos en los que interviene el lector. El texto de Borges resuelve el problema fundamental de la literatura contemporánea: la idea de un libro de libros. Sustituye, como bien lo planteó Michel Foucault la paradoja de un conjunto (el libro) que contenga todos los conjuntos posibles (todos libros), por el acontecer mismo de un escritura hace posible ver a la literatura no como “un espacio en que el habla toma figura (figuras de estilo, figuras de retórica, figuras de lenguaje), sino el lugar en que todos los libros están recogidos y consumados: lugar sin lugar puesto que aloja todos los libros pasados en ese imposible volumen que acaba de incluir su murmullo en medio de tantos otros –después de todos los otros, antes que todos los otros”.¹ Este es el comienzo de la literatura y su fin. Borges apunta que “la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá de enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin”.² La paradoja de un libro que contiene a los otros en el texto hace que la escritura de Borges se desvanezca en su propia instauración.

El primer efecto de la disolución de la escritura es la transformación de la concepción moderna de lector. Con el surgimiento e invención de un infinito literario, se

¹ Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, p. 155

² J. L. Borges, *Obras Completas*, p. 205

destruye la imagen del lector y se recompone como la definición misma de literatura. El lector quien se mira en la escritura como sobre un espejo ve su propia materialidad y la de la escritura como simulacros o espectros. La superficie del cuerpo, su claridad lo refleja. El lector comprende que la visión de ese objeto conjetural le ha dejado en su espíritu la incertidumbre de su propia existencia. La mirada que el escritor nos presta, nos regala la visión de las cosas superadas en su condición de espectros o simulacros, nos ofrece el mundo despojado de su causalidad, de su tiempo y de su espacio, aunque nos confronte a nuestra espectralidad: “Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica”.³ Pero a cambio de eso, nos presenta nuestra propia irrealidad. Vemos las cosas en su claridad, ya no como *ocular spectra*, sino como ideas.

La inteligencia y la imaginación se conjugaron en una operación mental feliz: la construcción de un infinito. Mapa del universo y del infinito, el texto “El Aleph” es la construcción de una inteligencia y no es un regalo. No hay divinidad, Jorge Luis Borges no recibe el infinito literario, lo inventa. Es un acto soberbio y puro de la inteligencia que se resiste y subleva a la voluntad. El relato es un texto de textos, un texto absoluto que perdura por siempre en los lectores como espejo y mapa del infinito, un objeto que contradice cualquier limitación de la escritura, que niega cualquier abismamiento del pensar y, que finalmente, niega incluso nuestro propio universo. Los lectores del “El Aleph” reconocen los mecanismos de la imaginación que propone el texto. Leen el cuento, se reconocen más allá de su propia finitud ante el asombro de un infinito literario

³ *Ibid.*, p. 367

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA:

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph de Jorge Luis Borges* / edición crítica y facsimilar
preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra, México, Centro de Estudios
Literarios El Colegio de México, 2005

INDIRECTA:

ADORNO, Theodor, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962

ALATORRE, Antonio, *Los 1001 años de la lengua española*, México, Tezontle,
El Colegio de México y El Fondo de Cultura Económica, 1995, p.104

AMOR, José Alfredo, *Teoría de conjuntos para estudiantes de ciencias*, México, Facultad
de Ciencias-UNAM, 2005

ARANA, Juan, *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Jorge Luis
Borges*, Pamplona, EUNSA, 1994

BALDERSTON, Daniel, *Borges: realidades y simulacros*, BIBLOS, Buenos Aires, 2000

- BAREI, Silvia, *Borges y la crítica literaria*, Tegueste, Tauro, 1991
- BARRENECHEA, Ana Maria, *La expresión de la irrealidad en Borges*, México, El Colegio de México, 1957
- BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1996
- , *El grado cero de la escritura, seguido de Nueve ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI-Editores, 1991
- , *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973
- , *Introducción al análisis estructural del relato*, México, La red de Jonás, Premia, 1991
- BERINSTAIN, Helena, *Análisis estructural del relato*, México, UNAM, 1984
- , *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988
- BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Los libros de contra historias, la otra mirada de Clío, 2005
- BIANCHI, Adelaida, *Conceptos y definiciones del hipertexto*, depto. computación y tecnología de la información, Lima, Universidad Simón Bolívar. (De, 2 de febrero, 2008: <http://www.ldc.usb.ve/~abianc/hipertexto.html>), 2000
- BIOY Casares, Adolfo, *Borges*, Argentina, Destino, 2006
- BLANCHOT, Maurice, *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005
- BLANQUEZ, Agustín Fraile, *Diccionario Latino-Español*, Tomos (A-J) y (K-Z) Barcelona, Editorial-Ramón Sopena, 1964
- BLÜHER, Karl y Alfonso de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios*, Madrid, Vervuert, 1990
- BOLZANO, Bernard, *Las paradojas del infinito*, México, Facultad de Ciencias,

- UNAM, 2005
- BORGES, Jorge Luis, *Arte poética: seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001
- , *Borges en la escuela Freudiana de Buenos Aires*, Buenos Aires, Amalgama, 1993
- , *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza Editorial, 2002
- , *La cifra*, Madrid, Alianza Editorial, 1981
- , *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1994
- , *Obras completas*, Tomos I-IV, Buenos Aires, Emecé, 2005
- , *Siete Noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005
- BOSSART, William, H., *Borges and Philosophy : Self, Time and Metaphysics*, New York, P. Lang, 2003
- BULACIO, Cristina, *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Fundación Victoria Ocampo, 2005
- CANTOR, George, *Contributions to the founding of the theory of transfinite numbers*, translated and provided with an introd., and notes by Philip E. B. Jourdain, New York, Dover, 197?
- CELAYA García, María, *El título en la literatura y las artes*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004
- CHOMSKY, Noam, *Aspect of y the Theory of Syntax*, Massachuset, Cambridge, MIT-Press, 1965
- CLEGG, Brian, *Infinity, The Quest to Think of the Unthinkable*, New York, Carroll and Graf Publishers, 2004
- COHEN, Esther, *La palabra inconclusa (ensayos sobre Cábala)*, México, Taurus-UNAM,

- 1994
- CONTURSI, Maria Eugenia, *La narración: usos y teoría*, Madrid, Editorial Norma, 2000
- COROMINAS, José, *Diccionario crítico, etimológico, castellano e hispánico*, Tomo I, II, III, IV, V, Madrid, Gredos, 1983
- DALLENBACH, Lucien, *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, París, Seui, 1977.
- DE MILLERET, Jean, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Ávila, 1970
- , *Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*, México, Siglo XXI-Editores, 1970
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI-Editores, 1971
- DI GIOVANNI, Thomas, *La lección del maestro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana Señales, 2002
- ECHEVARRIA, Arturo, *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*, Madrid, Vervuert, 2006
- ECO, Humberto, “Prólogo” en *El libro de los laberintos. Historia de un mito y un símbolo*. Siruela, Madrid, 1999, p. 13- 16
- FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós-I.C.E.U.A, 1994
- , *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1973
- , *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XIX, 1993
- GARCÍADIEGO Datan, Alejandro, *Bertran Russell y los orígenes de las paradojas de la teoría de conjuntos*, Madrid, Alianza, 1992

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982
 -----, “Fronteras del relato” en *Análisis estructural del relato*, México,
 Ediciones Coyoacán, 1996
- GUTIÉRREZ, Edgardo, *Los senderos de la filosofía en Borges*, Buenos Aires, Grupo
 Editorial Altamira, 2001
- HERNÁNDEZ, Juan Antonio, “Biografía del infinito: la noción de transfinitud de George
 Cantor y su presencia en la prosa de Borges”, *Signos literarios y lingüísticos*, II, 2,
 (julio – diciembre), 2001, México, UAM Iztapalapa- Depto. de Filosofía, 2000, p.
 131-139.
- HEGEL, Frederich, *Lecciones de Estética*, México, Ediciones Coyoacán, 1997
- HOBBS, Thomas, *Leviathan*, Harmondsworth, Penguin, 1968
 -----, *Leviatán. La materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*.
 Traducción, prólogo y notas de Carlos Mellizo, Madrid, Alianza Editorial, 1989
- HUME, David, *A treatise of human nature*, London, Oxford University, 1973
- HUNTINGTON, Edward, *The continuum and the others types of serial orders; with an
 introd. To Cantor´s tranfinite numbers*, New York, Dover, 1955
- ISER Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, “El Acto de lectura” y “A la luz de
 la critica” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México,
 CELE-UNAM, 1993, pp. 99- 60
 -----, “El proceso de lectura” y “La realidad de la ficción” en *Estética de la
 recepción*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1989, pp.149- 195.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1974
 -----, *El marco del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988

- KANT, Emmanuel, *Crítica de la razón pura*, Volumen I, Barcelona, Losada, 1984
 -----, *Critique of the Pure Reason*, New York, Cambridge University
 Press, 1998
 -----, *Prolegómenos a una metafísica del porvenir*, México, Porrúa, 1999
- KAZMIERCZAK, Marcin, *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*, Tesis
 Doctoral, Barcelona, Universidad de Autónoma de Barcelona-Bellaterra, (De, 27,
 Abril, 2008: [http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0307103-
 182121//mk1de3.pdf](http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0307103-182121//mk1de3.pdf)), 2001
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, Tomo I, Madrid, Fundamento, 1978
- LAMARCA Lapuente, Maria Jesús, *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la
 cultura de la imagen*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de
 Madrid, (De, 1 de febrero, 2008:
<http://www.hipertexto.info/documentos/hipertexto.html>), [s.f.]
- LAPLACE, Pierre-Simon, *Ensayo filosófico sobre las probabilidades*, México, Alianza
 Editorial, 1988
- MAOR, Eli, *To Infinity and Beyond. A Cultural History of The Infinite*, Boston,
 Birkhäuser, 1987
- MARTÍNEZ, José Ben Zen, *Aleph-cerco: introducción a la filosofía matemática del
 infinito*, Panamá, Universitaria, 1971
- MATEO, Zulma, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, prólogo de Arturo García
 Astrada, Buenos Aires, BIBLOS, 1998
- MEJÍA, Prieto Jorge, *La sabiduría de Jorge Luis Borges*, México, Planeta., 1996
- MONDOLFO, Rodolfo, *El infinito en el pensamiento de la Antigüedad Clásica*, Buenos

- Aires, Eudeba, 1971
- , *El pensamiento antiguo. Historia de la filosofía greco-romana, I desde los orígenes a Platón*, Buenos Aires, Losada, 2003
- NIETZSCHE, Frederich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. Luis M. Valdez y Teresa Orduña, Madrid, Tecnós, 1990
- NUÑO, Montes, Juan Antonio, *La filosofía en Borges*, nota introductoria de Fernando Savater, Barcelona, Reverso, 2005
- ORTEGA, Julio y Elena del Río, “Nuestra edición y Prólogo” en *El Aleph*, ed. crítica, versión facsimilar, México, El Colegio de Mixico 1995
- RICOUER, Paul, *Tiempo y narración*, Tomo I, México, Siglo XIX, 1995
- RUCKER, Rudy Von Bitter, *Infinity and Mind: The science and philosophy of the infinity*, Boston, Birkhäuser, 1982
- ROVIRA, Rogelio, *Léxico fundamental de la metafísica de Leibniz*, Madrid, Trotta, 2006
- SARLO, Beatriz, *Borges un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 2005
- SCHOLEM, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, México, Siglo XIX, 1998
- , “El nombre de dios y la teoría lingüística de la cábala”, *Acta Poética*, núm., 9-10, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1990.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Escritos literarios*, México, La nave de los locos, Premia, 1992
- , *El mundo como voluntad y representación*, Tomos I, II, III y VI
Barcelona, Ediciones Folio, 2002
- , *El mundo como voluntad y representación*, Tomo I, Madrid, Trotta, 2004

SHAKESPEARE, William, *William Shakespeare: the complete work*, Oxford, Clarendon, 2005

-----, *Tragedias. Romeo y Julieta-Hamlet-Otelo-Rey Lear*. Estudio preliminar por Antonio Pagés Laraya, traducción de Jaime Clark, (revisadas por Ricardo Baeza) y de Jacinto Benavente, México, Editorial Cumbre, 1982

STRAUSS, -Lévi, *Antropología estructural*, México, Paidós, 1987

TORRÍ, Julio, *Tres libros ensayos y poemas de fusilamientos, prosas dispersas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964

TODOROV, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1975

VÁZQUEZ, Maria Esther, *Borges esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets, 1996

-----, *Borges sus días y su tiempo*, Madrid, Punto de lectura, 1984

ZELLINI, Paolo, *Breve historia del infinito*, Madrid, Siruela, 1980