

SOBRE “EL ALEPH” Y “EL ZAHIR”
LA BÚSQUEDA DE LA ESCRITURA DE DIOS



Silvia G. Kurlat Ares

Si algo puede afirmarse sobre la escritura de Borges, es que constituye un exhaustivo intento de interpretar la realidad a través de la ficción. De alguna manera, tal operación es posible porque, en Borges, el simulacro de la ficción y el simulacro de la realidad son formas mutuamente espejadas y simétricas. Dado que los artificios del lenguaje y la literatura (en tanto que *constructio*) no están ligados directamente a la experiencia concreta de los fenómenos de la realidad, ponen de manifiesto una búsqueda del en sí incognoscible de las cosas. Por esta razón, esa indagatoria se convierte en una investigación constante sobre la escritura de un Dios elusivo, tramposo y, probablemente, inexistente. Este es el eje rector de dos de sus cuentos: “El Aleph” y “El Zahir”. En estos textos, el lugar de Dios es ocupado por el conocimiento universal (del cual se duda) y por el saber que de ese conocimiento devendría si, en efecto, fuese posible aprender algo. En ese proceso de reflexión, el saber permitiría acceder a los mecanismos con los cuales se arman las *constructio* antes mencionadas. Jaime Rest señala que para Borges todo conocimiento no va más allá de la idea que nos formamos de las cosas y que, además, es imposible separar el pensamiento de los mecanis-

mos lingüísticos. De acuerdo con esto, en Borges, el lenguaje (y por ende, la literatura) se propone como un instrumento para la búsqueda de conocimientos (esencias) abstractos, separados de los fenómenos en los cuáles se manifiestan. De este modo, su narrativa articula la problemática sobre la relación entre la experiencia directa de los fenómenos y la formulación de leyes abstractas universales. En este sentido, cabría pensar que la pregunta borgesiana sobre la naturaleza del conocimiento parece seguir las preocupaciones kantianas sobre cómo se conoce y cuáles son los límites de ese conocimiento.

Para Kant, el saber estaba limitado por la capacidad de comprensión de los fenómenos del mundo físico. El conocimiento se inicia en la experiencia, pero no deviene por completo de ella: parte del saber proviene de algo "más allá" de esos límites inmediatos, de un espacio a donde no es posible acceder sino a través de los mecanismos de la razón. Por la razón es posible trascender el mundo de los fenómenos y conocer las cosas en sí mismas, pero siempre de manera parcial o incompleta. De ser así, para Borges la pregunta que se plantea (y que posiblemente haya sido la gran obsesión de su escritura) es ¿cómo experimentará Dios los fenómenos y cómo los describiría? ¿cuál sería su lenguaje? Más aún: ¿qué sucedería si le fuera dado a un ser humano experimentar el lenguaje con que Dios conoce y articula ese conocimientos?

Los cuentos de que nos ocupamos aquí plantean dos respuestas hipotéticas a estos interrogantes. Borges instala el lenguaje de Dios en las contradicciones del sistema de pensamiento crítico kantiano, precisamente, porque es en el lenguaje (que es y no es artificio) donde se constituye mundo, de manera tal que se indaga sobre la naturaleza misma del conocimiento y sus límites: ¿es la razón o la experiencia la fuente del conocimiento humano? ¿es posible aprehender desde la experiencia pura?

Analizando desde qué perspectiva y de qué manera Borges se había planteado este tipo de preguntas, Beatriz Sarlo señalaba que en sus textos, la ficción construye:

un argumento sobre la imposibilidad de ordenar lingüísticamente lo real de manera satisfactoria para la experiencia y la lógica. Ningún

lenguaje lo refleja, aunque muchas veces se ha intentado explicar por qué el uso común del lenguaje reposa sobre la ilusoria capacidad para transferir, mediante construcciones verbales, la disposición de los objetos en el tiempo y en el espacio, algo que está muy lejos de las capacidades del discurso, precisamente porque su orden y el de la realidad responden a lógicas diferentes. (133)

La lectura de superficie de "El Aleph" y "El Zahir" indica de qué manera el discurso puede dar una posible dirección para este problema. Aun cuando en el lenguaje no pueda aprehender la totalidad y el orden del universo, en lo inmediato, una cierta forma de conocimiento del mundo, de sistema de relaciones y de ordenamiento de la experiencia aparecen como aspiraciones legítimas de la conciencia y del sujeto cognoscente. Baste recordar un cuento como "Funes el memorioso" donde la incapacidad para seleccionar y recortar dentro de la infinitud de la experiencia obliga al personaje a recluírse del mundo y a sellar contacto con el exterior, viviendo en una perpetua oscuridad: el texto parece estar operando como una suerte de inversión de la parábola de la caverna de Platón. En este sentido, en los cuentos de que nos ocupamos aquí, los personajes, los narradores y los lectores capaces de aceptar una especie de pragmatismo (por llamarlo de algún modo) en su relación con el lenguaje y su incapacidad de abarcar el todo, son los que sobreviven. Es por eso que los textos se abren con una pregunta introductoria: qué tipo de escritura y qué clase le lectores los textos legitiman en función de establecer un sistema de respuestas donde esas tensiones y contradicciones aparezcan a flote en el mar de un lenguaje ficcional.

En un primer nivel, se reflexiona por y a través del lenguaje, creando un enfrentamiento donde es posible discernir el sistema de materiales con que trabajan el lenguaje y la literatura, marcando espacios y funciones. Si, en efecto, el lenguaje es una forma incompleta y torpe de representación de lo real, puesto que "abstrae y concentra las variables cualidades de los objetos reales" (Pezzoni), ¿cómo explicarse la capacidad de crear mundo de la literatura? Esta contradicción se ejemplifica, de algún modo, en el enfrentamiento entre los materiales de la alta literatura y de la literatura popular que Borges escenifica en las descripciones de Daneri y Teodolina, por un lado y, por otro, en la figura de Beatriz, y la manera en que los narradores

perciben los espacios por donde se desplazan. Esa escenificación permitirá a ambos textos señalar dos ejes a partir de los cuales es posible dar una respuesta aunque sea parcial a tal interrogante.

Esos espacios aparecen claramente demarcados en los cuentos borgeianos. El espacio de la ciudad de Buenos Aires así como sus suburbios y la ciudad uruguaya de Montevideo, son de capital importancia en el momento de las definiciones de los personajes, ya que definen un universo simbólico de pertenencia social, cultural y en ciertos casos, incluso étnica. Todavía hoy, el centro y el norte de la ciudad de Buenos Aires corresponden a sectores de las clases media alta y alta. Aunque en los últimos veinte años ha habido significativos desplazamientos, por lo menos hasta la muerte del escritor no eran suficientemente visibles. Esta distribución geosocial de la ciudad puede rastrearse en la mayoría de sus textos. En nuestro caso particular, frente al espacio de los suburbios en donde todo tiende a desmadejarse, como Teodolina que acaba convirtiéndose en la máscara de sí misma, el centro y norte de la ciudad representan el espacio cosmopolita desde donde el narrador se desplaza para hallar las claves del lenguaje secreto de la literatura. Los textos desautorizan a quien habita el sur como lectores/escritores, es decir, como actores (precisamente el caso de Daneri, que es nieto de inmigrantes), para imponer la voz del narrador como la voz del saber que es capaz de decodificar las trampas del lenguaje. El sur se convierte en un espacio desautorizado porque es el espacio de la impostura. Teodolina ya no usa ni los autos ni el maquillaje que promociona, su padre ya no tiene el dinero suficiente para mantener su ritmo de vida, etc. En el caso de Beatriz pueden rastrearse sus transformaciones en las fotografías, y también el contraste con su primo, Carlos Argentino, que pese a su segundo nombre y su cargo de bibliotecario es incapaz de desprenderse de las marcas sociales de la inmigración (la falta de modos sociales y participación cívica y social, así como la pronunciación de las eses y la gesticulación). Frente a ellos, los dos narradores aparecen, si no como refinados, al menos con una clara noción de las jerarquías sociales, culturales y económicas que parecen ignorar los personajes en su búsqueda de lo absoluto. Lo que los narradores hacen, además de establecer las pautas desde las cuales se parte para crear el código cultural que enmarca las lecturas, es crear un marco

de referencia para el cuestionamiento filosófico que aparece en una lectura más cuidadosa. Crear la piedra basal de una tradición moderna criolla es, en el fondo, la apuesta primaria de los textos. Pero en esa tradición que intenta incorporarse a la literatura universal desde la experiencia de lo inmediato, no sólo se están repitiendo y cerrando las discusiones anteriores dentro del campo cultural argentino, sino que, además, se debaten cuáles son los criterios de legitimidad necesarios para señalar los límites de esa (o cualquier) escritura en donde la percepción de lo inmediato y de lo universal entran en conflicto. De allí, que los textos se vuelvan sobre la naturaleza del lenguaje mismo, su articulación interna, su propio sistema de referencias, su funcionamiento. Saber en la literatura (y saber a través de ella) establece un sistema de conocimiento análogo al de saber en el mundo. Sarlo señala cómo la literatura fantástica de Borges tiende a cifrar la experiencia en el punto donde las lógicas de la realidad y de la ficción de interceptan: precisamente, es en la reflexión sobre la escritura de Dios donde se construye esa cifra.

Para Borges, los problemas surgen cuando se intenta trasladar la pregunta "¿cómo llegamos a nuestro conocimiento del mundo?" a lo universal, es decir, cuando se intenta llegar al saber universal a través de lo fenomenológico. Si la experiencia no puede abarcar la totalidad, ¿cómo son posibles las abstracciones? Y al revés ¿cómo es posible que algo de múltiples valencias pueda operar sobre algo de sentido único? Es por eso que la escritura de Borges nos instala en un espacio de tensiones en donde se instala la escritura de Dios. Dios (o su escritura) se revela en la potencialidad de relaciones entre lo uno y lo múltiple, de la misma manera que la literatura revela esa relación dual para el lenguaje.

Para Borges, el Universo es inabarcable porque la inteligencia humana no es capaz de reconstruir un orden total que, o bien no existe, o bien está regido por leyes divinas incognoscibles. En "El Idioma Analítico de John Wilkins", Borges señalaba que

notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo [...] cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjetu-

rar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios (OC 708).

La arbitrariedad de las clasificaciones se basa, precisamente, en la adscripción a lo fenomenológico, tal y como aparece en Kant, prescindiendo de las abstracciones esenciales. Pero ¿cuáles son esas esencias? Del mismo modo que Kant recurre al idealismo, puesto que no se puede acceder a ese conocimiento absoluto a través de la experiencia, Borges recurre a la tradición mística para develar el lenguaje secreto de Dios. En ese lenguaje secreto, conjeturan los textos, debería estar la razón universal, el en sí de las cosas. Para acceder a esos universales, en el caso de "El Aleph", se sirve de la Cábala judía, y en el caso de "El Zahir", de la mística musulmana.

El aleph es la primera letra del alfabeto hebreo. Es la raíz espiritual de todas las letras y, por lo tanto, la portadora, en esencia, de todo el abecedario. En la tradición jasídica, el aleph es símbolo del Universo porque es la única palabra que el pueblo judío oyó de boca de Dios. En definitiva, es la revelación total y simultánea del Cosmos y de la Divinidad. En este sentido, la lengua, el idioma, son productos divinos que permiten desentrañar la voluntad de Dios... y desentrañar tal voluntad es intentar la búsqueda de un sentido. Esa búsqueda es lo que se pone en escena en "El Aleph". Pero, para comprender el Universo es necesario atravesar la barrera del lenguaje que, siendo sucesivo en su materialidad, no puede aprehender la simultaneidad infinita de lo real. El texto escenifica la dificultad de la representación literaria, por una parte y, por otra, de la comprensión del cosmos, como una suerte de analogía sobre la naturaleza del conocimiento y del saber.

Este mismo problema se vuelve a plantear, aunque con una óptica diferente, en "El Zahir". En las tradiciones hermenéuticas del Koran, el zahir es el significado más evidente u obvio de toda palabra con más de un sentido, pero también el significado más plausible que no excluya otras implicaciones dentro de un contexto dado. El problema más serio que presenta un zahir es precisamente su literalidad, porque vela el sentido último de la totalidad de un texto (Ayoub). Por otra parte, el zahir es también la exégesis del Koran hecha de acuerdo con la tradición (Quasem). En este sentido, "El Zahir" pone

en escena la contracara de "El Aleph": si este último representa el problema del lenguaje de Dios, aquél hace evidente el de sus lectores. Justamente, el sentido literal del texto de "El Zahir" oculta múltiples niveles de lectura cuyas claves aparecen dispersas a lo largo del relato. En ambos casos se recurre a estos símbolos del lenguaje porque a través de ellos se devela el lenguaje de la totalidad, es decir, el lenguaje no fenomenológico que está más allá de la experiencia inmediata de los sujetos. Cuáles son las posibilidades de lograrlo y cuáles son las consecuencias del intento serán reflexiones de ambos relatos.

Como puede verse en ambos casos, tanto el aleph como el zahir representan el nivel material de acceso al conocimiento. En este nivel, letra y sentido operan en el nivel de la experiencia de los fenómenos. Ambas tradiciones, sin embargo, alertan sobre los múltiples niveles de interpretación de esa experiencia. Si existen múltiples capas de sentido, entonces es necesario plantearse no sólo a cuántos niveles es posible acceder, sino también cómo llegar a aquel que los resume todos, si existiera: ese nivel constituiría su esencia, el espacio en el cual aparecería la voluntad última de Dios. Pero además, debería ser una abstracción libre de todo dogmatismo o prejuicio (no arquetípico, hubiera dicho Borges), para ser expresión de una razón en absoluto, como lo hubiera deseado la lógica kantiana. El problema aquí, como lo fue para Kant, es que sólo puede accederse al absoluto de las abstracciones, al en sí de las cosas, a través de la experiencia, puesto que la forma material precede a las abstracciones de la razón.

En estos dos relatos de Borges, el nivel textual se construye alrededor de símbolos que se organizan sobre la artificialidad del lenguaje. El lenguaje se convierte así en otro fenómeno de experiencia en la medida que permite una mediación con el mundo, pero se limita la capacidad individual de aprehenderlo. El idioma se vuelve auto-referencial para poder desplegarse en múltiples niveles. En "El Aleph", esta doblez aparece ya desde el inicio:

habían renovado no sé que aviso 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. (617)

En “El Zahir” es aún más evidente:

Salir de mi última visita a Teodolina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oxímoron: su grosería y su facilidad me tentaron. (590)

Los textos proponen distintos niveles de lectura interconectados cuya interpretación sólo es posible si se conocen las infinitas posibilidades del lenguaje y del relato. Los textos ponen en escena la problemática que deriva de este razonamiento. Aparecen por lo menos tres niveles (erótico, místico y escriturario) en la construcción de cada texto y el lector debe, como los cabalistas del Talmud y los exégetas del Koran, traspasar el nivel literal más anecdótico para acceder al espacio sobre el cual, en última instancia, se reflexiona: el de la literatura.

El primer nivel, el que permite ingresar en forma directa a los textos, opera sobre la superficie narrativa de la lectura de los textos: el erotismo. Tanto en “El Aleph” como en “El Zahir” la revelación del Universo es corolario de la muerte de la mujer amada. En el primer caso, Beatriz Viterbo; en el segundo, Teodolina Villar. Ambas son descritas en los mismos términos en los que luego se develarán las naturalezas del aleph y del zahir: los múltiples rostros de un mismo rostro que se condensa en la infinidad de imágenes que traducen las fotografías. Beatriz aparece “de perfil, en colores; con antifaz en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri...” (617). Teodolina, a su vez,

ensayaba continuas metamorfosis como para huir de sí misma; el color de pelo y las formas de su peinado eran famosamente inestables. También cambiaban la sonrisa, la tez, el sesgo de los ojos. (589)

Ambas mujeres son un signo que intenta ser develado por el narrador y cuya índole queda vedada por la irrupción de la muerte.

Es necesario detenerse en su naturaleza de signo por un momento. Señala Camille Paglia que “the Sphinx rules words. She rules them by stopping them, still born, in the throat. Poets appeal to the Muse to stave off the Sphinx” (50). Justamente ésta es la función de Beatriz y de Teodolina: ser las esfinges de los narradores. Plantean, en cuan-

to objeto de deseo del narrador, un interrogante que no llega a formularse ni a contestarse cabalmente. Ambas poseen una naturaleza ambigua que puede rastrearse a través de las fotografías: la percepción que de ellas se tiene es cambiante, y en eso consiste su poder de seducción. Pero es una seducción perversa, porque se dobla sobre sí misma para repetirse en la generada por sus dobles. En "El Aleph", la relación con Beatriz es sustituida por la relación con Carlos Argentino Daneri. En cierto modo, el parecido entre ambos primos sugiere el germen de una relación homosexual entre Carlos y el narrador que nunca llega a concretarse. En "El Zahir", el narrador se transforma en la versión masculina de Julita, la hermana menor de Teodolina, insinuando el deseo incestuoso del narrador por la hermana casada.

Con la muerte, los narradores son capaces de acceder al siguiente nivel de saber, convirtiéndose en una suerte de Edipos que acaban devorándose a sí mismos. La muerte es necesaria para liberar a los personajes de sus instintos más elementales, aquellos que todavía los unen a su propia materialidad corporal. De esta manera, además, pueden liberarse a sí mismos del yugo de la experiencia de los sentidos. Su razón queda libre para superar los tabúes sociales del deseo (homosexualidad, incesto) que son también desechados como parte de la inmediatez de la experiencia. El deseo supera los límites de lo material y lo social, para poder ascender hacia el próximo nivel. En consecuencia, la muerte es un momento de liberación, de sustitución de la vía más primaria de conocimiento (la sexualidad), por otra forma que permite acceder a lo que los narradores verán como la totalidad. La muerte de Beatriz y de Teodolina anula toda posibilidad de saber material a través de los sentidos (que, de todos modos es subjetiva). El deseo en el espacio de los tabúes nunca llega a formularse explícitamente y por eso se desplaza rápidamente. Anulado el mundo de la materia animal y social, se ingresa al mundo de las trascendencias místicas. La relación entre el misticismo (y las formas de trascendencia que éste genera) y el erotismo han sido largamente estudiadas. Georges Bataille ha señalado que ambos sistemas tienen características intercambiables o correspondientes; y que es en la percepción de la muerte en donde ambos se identifican plenamente. Pero el mundo del misticismo es también el mundo

alucinante de las invenciones, el universo múltiple del lenguaje en sus infinitos significados. Desde la perspectiva del narrador, el erotismo es una vía de conocimiento incompleta y fragmentaria, porque limita el sentido del conocimiento y de la capacidad de comprender el Universo. De ahí que el narrador nunca llega a hacerse cargo de su propio deseo, por una parte, y por otra, que el deseo nunca llegue a consumarse.

El deseo no concretado de los narradores de "El Aleph" y de "El Zahir" representa un espacio en el cual la naturaleza carcome la función racional en forma caótica, para luego retirarse sin producir nada relevante. Es por eso que se lo deja de lado. La muerte de la mujer amada, en tanto que libera el deseo en otra dirección más productiva, es una anticipación del éxtasis, es decir, del encuentro con el cosmos. Sin embargo, el erotismo no desaparece sino que se desplaza de un objeto de deseo a otro. Esos movimientos son los que permiten la estructuración de un sistema causal dentro del relato. Ese desplazamiento, se realiza sobre el eje de los tabúes, y quizás por eso mismo, se va vaciando de materialidad y de sensualidad hasta estallar en el nihilismo, como en "El Aleph", o en la locura, como en "El Zahir".

Desde un punto de vista puramente estructural, en ambos cuentos, los momentos en que la narración se detiene sobre los personajes femeninos conforman una *mise en abyme* del resto del relato. La lectura erótica preanuncia los siguientes niveles, para repetirse en ellos.

Si el nivel erótico conlleva la destrucción, el relato se dobla sobre el nivel metafísico, místico, lo que podría llamarse el nivel de Dios. Es el momento en que el aleph y el zahir se develan como las claves a través de las cuales se puede acceder al lenguaje secreto de los libros sagrados, y por ende, a la palabra y a la revelación de la divinidad. Dice el narrador de "El Aleph":

Arribo ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio predispone un pasado que los interlocutores comparten...
(624)

Y el de "El Zahir" agrega que "... en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios" (593). Sólo a través de la palabra divina puede identificarse a Dios, y con eso, el plan divino. Desde un punto de vista lógico, tal intento es tautológico, y por ende, los intentos del cabalista o del exégeta por desentrañar el plan divino, sólo podrían realizarse dentro mismo de este plan. La mística judía señala que esa tarea es parte del desentrañamiento mismo del nombre múltiple de Dios. En la perspectiva místico-filosófica musulmana, el saber de Dios se extiende únicamente a lo universal y el conocimiento de tal saber, a través de la contemplación de la divinidad en sus nombres, es el objetivo del ser humano. De este modo, ambas perspectivas leen al Universo como un Caos que es un en sí mismo, y por lo tanto, vuelven imposible acceder a él por métodos racionales. La naturaleza de este Caos Universal es muy diferente a la de la naturaleza de los sentidos que aparecen en el nivel del erotismo. Allí, los instintos están gobernados por una falta de sentido último, de objetivo y organización, como lo prueban sus deslizamientos anárquicos de un cuerpo a otro. No es posible confiar en sentidos que tan fácilmente sustituyen un objeto por otro. Aquí, en cambio, es el Caos cosmogónico de la Razón última de todas las cosas. Es incognoscible por las propias limitaciones del conocimiento y la razón humanas. En cierto sentido, Borges regresa sobre los pasos de Kant y rastrea su mismo sistema de preguntas, desde una perspectiva diferente por completo. Para Kant, la revelación última de sentido debería exponer el orden de los absolutos universales, porque la función de la razón es ordenar. De allí que la razón sea un a priori de todo su sistema. En Borges, en cambio, la revelación de los absolutos hacen surgir un Caos imposible de ordenar porque en él todo confluye (la infinitud de la imagen en "El Aleph", la locura obsesiva y recurrente en "El Zahir"). El sujeto cognoscente de Borges no lo advierte y se empeña en duplicar el todo en la experiencia: los narradores fracasan porque son incapaces de aprehender el plan divino (la función última de la razón, abstraer y jerarquizar) y porque, en esas condiciones, la razón no trae orden, sino todo lo contrario. La naturaleza misma del sentido último de las cosas es en sí misma caótica. Ese es el límite del saber. Ciertamente tanto para Kant como para Borges el en sí de las cosas es incognoscible, aunque por razones

muy diferentes. Para Borges no se trata simplemente de traer orden a un Universo desordenado, sino explicar su perpetuo devenir. De ahí que, en el final de los cuentos, los narradores se nieguen a aceptar la naturaleza de su saber: esperaban otra cosa, esperaban un orden, una razón a la cuál el mundo material estuviera sometido. El sentimiento de desengaño es narrado en un tono casi jocoso. El narrador de "El Aleph" dirá: "Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph" (627).

Y el de "El Zahir":

de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple [...] Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. (595)

La lectura del plan divino es un oxímoron (la misma figura con que ambos narradores abren su búsqueda trascendente) que intenta acceder al Orden a través de una perspectiva errónea. Nuevamente, aparecen el nihilismo y la locura como las únicas formas a través de las cuales sería posible la revelación del Universo, y por supuesto, acarrear la propia destrucción en el nivel de la experiencia. La locura y el nihilismo son las formas a las cuáles es necesario someterse o bien para saberlo todo, o bien para no saber nada. Aun cuando hallarlo (por no hablar de una posible interpretación) sea imposible, los textos revelan en sus finales el deseo del orden por el orden mismo, la razón como su propio fin. Es la resolución que el idealismo dio a estos problemas. Pero Borges explora una tercera posibilidad.

La mística pretende alcanzar el conocimiento a través de la intuición, y por lo tanto la anulación de la relación sujeto-objeto. Es una solución que implicaría una duplicación del objeto en el sujeto. De hecho, Borges tiene varios cuentos que exploran esa posibilidad, como en el caso de "La escritura de Dios". En los cuentos de que nos ocupamos aquí, los narradores se enfrentan a un objeto-otro en el cual no pueden fundirse, y están condenados a contemplarlo, como antes a Beatriz y a Teodolina. El acceso místico a la divinidad sólo es posible al reproducir el Universo en el sujeto mismo. De ser posible

tal operación, los sujetos deberían someterse a la esclavitud de los hechos infinitos y del lenguaje eternamente múltiple, sin tener capacidad de optar de acuerdo a sus condiciones materiales inmediatas, es decir, de jerarquizar y, en consecuencia, de atribuir juicio moral a algo que, en principio, no debería tenerlo. De ahí el fracaso de los personajes, que se aniquilan como sujetos. Cabría preguntarse, entonces y, dado que existe un conocimiento funcional en el nivel de la experiencia y otro disruptivo que lleva a la locura y al nihilismo, cuáles son los criterios de verdad que deben utilizarse frente a estos saberes y sus límites respectivos.

Habiendo fracasado tanto en el nivel erótico como en el nivel místico y, para poder realizarse, los cuentos se vuelcan sobre una reflexión de la escritura a nivel material y a nivel de los significados. La literatura y el lenguaje pasan a ser los mediadores naturales entre significados y fenómenos. Esto es permitido, precisamente, por la constante apelación a la autorreferencialidad del lenguaje que aparece desde la definición misma de lo que son un aleph y un zahir.

En el caso de "El Aleph", tal reflexión aparece condensada en el nombre mismo de Beatriz V(it)erbo. La referencia a Dante y a *La Divina Comedia* es demasiado evidente para ser tomada como un mero juego de palabras. Porque Beatriz Viterbo, como la Beatriz de Dante, conduce al narrador a través de distintos círculos del saber (y del Infierno) para enfrentarlo, finalmente, a sus propias pesadillas. Como señala Camille Paglia, una de las funciones de Beatriz es establecer niveles de conceptualización y jerarquía, y el poeta se le somete para acceder a la suerte de aprendizaje que ésta propone. Lo mismo sucede con Teo(dolina) Villar: "buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo" (589). El propio narrador indica con toda claridad, que Teodolina busca señalar espacios jerárquicos de percepción. Pero aunque esos espacios son subjetivos, señalan el sistema de relaciones que es necesario establecer para poder acceder al conocimiento. En el lenguaje, y por extensión en la literatura, existe una relación de simultaneidad y sucesión entre la enunciación y la constitución de mundo, que a su vez, lo precede. Al mismo tiempo, los enunciados literarios tienen un orden y una jerarquía, no son infinitamente caóticos, pero tienen múltiples sentidos que cambian según las percepciones y el sistema contextual de esos enunciados.

Operan como el *zahir*, en la medida que ocultando el significado total dan el más plausible; y como el *aleph*, en la medida que simbolizan lo universal. Por cierto, ni la literatura ni el lenguaje duplican al mundo, pero crean una analogía suficientemente convincente como para instalarse en el espacio límite entre los fenómenos de la experiencia y los absolutos de la razón. La relación del lenguaje con los objetos que enuncia, reduplica la problemática kantiana sobre el conocimiento y la relación sujeto-objeto, en la medida en que el lenguaje deja abierta una zona de ambigüedades que no acaban por resolverse. Es por eso que las narradoras femeninas, liberadas de su peso carnal, señalan ahora la dirección real de la narración, aunque de modo vedado, hacia una reflexión sobre la naturaleza de los narradores y de los lectores que el texto propone. En este sentido, puede verse cómo, desde el punto de vista estructural, las búsquedas de los personajes femeninos, de alguna manera son simétricas de aquellas que preocupan a los personajes masculinos. Notablemente, al morir, los personajes femeninos logran aquello que a los personajes masculinos les está negado. Desde esta perspectiva, el lenguaje y la literatura crean mundo, pero no pueden reproducir o recrear el saber que deviene de la muerte.

Aquí sería interesante establecer la siguiente ecuación para “El Aleph”:

$$\frac{\text{Narrador Borges}}{\text{Escritor Borges}} = \frac{\text{Personaje Daneri}}{\text{Poeta Daneri}}$$

donde se enfrentan los distintos criterios de lectura y escritura de los dos miembros de la fórmula. Cada uno de los textos que Borges y Daneri formulan son mundos creados cuya naturaleza se enfrenta entre sí, a la vez que recurren al nivel anterior para ejemplificarse (o repetir el enfrentamiento) con la palabra de Dios y el mundo o mundos que ésta crea.

El narrador Borges se enfrenta al personaje Daneri en dos niveles. El primero, y más evidente, es el de la escritura. Frente a la del propio aparato textual, aparece la poesía de Daneri: “He visto, como el griego, las urbes de los hombres, / Los trabajos, los días de varia luz, el hambre...” (619). Al citar a Daneri, el narrador puede desprenderse de la tradición modernista a través de los guiños paródicos que

esa misma poética le ofrece. La concepción del lenguaje del narrador es fatalmente opuesta a la de Daneri: "Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad" (525). Lo que el narrador Borges señala es lo mismo que el escritor apunta en la armazón textual: la literatura, por estar constituida de lenguaje, es en sí misma artificiosa, y por ende, falsa. A su vez, se podrían sustituir los términos para que correspondan a los de la pregunta inicial de este trabajo: el conocimiento, por estar constituido de experiencias, es en sí mismo limitado y por ende, inabarcable. En ambas líneas de razonamiento, se apunta hacia el conocimiento de los absolutos, pero no se intenta siquiera aprehenderlos. Este es el germen del enfrentamiento con Daneri. Daneri, como poeta, no reconoce la artificiosidad del lenguaje y, en consecuencia, cae en la trampa al intentar escribir un poema infinito que reproduzca lo real, donde se acumulen todas las tradiciones y en el que se inscriban todos los significados. Por extensión, la falla de Daneri (creer en la posibilidad de un lenguaje total) es la falla del sujeto que intenta acceder a una racionalidad absoluta en su sistema de conocimiento.

El segundo enfrentamiento es una vuelta de tuerca sobre el mismo punto. Si el lenguaje es artificial, la lectura no puede ser literal. Daneri, de algún modo, es también descalificado como lector porque su sistema de citas es aglutinante (en su poema aparecen Homero, Horacio, Darío, Lugones, etc.) y, por lo tanto, no es operativo para la estructura misma de su propio poema. Daneri cita toda la literatura, en una operación simétrica a la de reproducir la totalidad del Aleph y del lenguaje de Dios. Es un lector que comete el pecado de la gula y, por eso, fracasa. El narrador, en cambio, es voraz, pero puede trazar los límites de su propio consumo en la estructura que propone. De ahí que, por una parte, la descripción que hace del Aleph sea considerada falsa en el final y, por otra, que los epígrafes del relato establezcan las fronteras en la capacidad del lenguaje: la cita de Shakespeare establece cuáles han de ser los parámetros en la relación entre lo micro y lo macrocósmico; y, la cita del Leviathan la relación del instante con lo infinito. Para Daneri, tal sistema de relaciones es siempre equivalente. Para Borges es siempre desigual, y por lo tanto inaprensible, pero funcional. Por eso, en el final, es su postura la que

triunfa sobre el relato. Esa funcionalidad es eficaz para el mayor número de casos posibles y opera como una abstracción de la experiencia, reconociéndola como límite de sus propios enunciados.

Este problema, vuelve a plantearse en "El Zahir", aunque de manera mucho más directa. Aquí, sin la mediación de un narrador intermedio que posibilite el espacio paródico, el narrador se enfrenta solo a las trampas del zahir. Pero en este caso, a diferencia de Julita, el narrador es consciente de la artificiosidad del lenguaje: "Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico. Este encierra dos o tres perífrasis enigmáticas..." (592). Hacer literatura pone al narrador en el mismo nivel de Dios, pero el problema del lenguaje divino no desaparece: "La ejecución de esa fruslería [...] me permitió olvidar la moneda" (592). La solución de "El Zahir", es en este sentido, muy diferente de la de "El Aleph". Aquí, el narrador se somete voluntariamente a la locura como una forma de aprendizaje que le permita leer el lenguaje divino: "el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto" (594).

La mención de Schopenhauer no es casual. Sólo a través de la voluntad se puede acceder al sentido último del universo que, a su vez, ya está inscripto en ella, libre de toda percepción material o sensorial. Schopenhauer pensaba que la naturaleza de esa voluntad era cósmica e irracional y con eso constituía el límite del saber, puesto que hacía imposible el conocimiento material del mundo más allá de los requerimientos de esa voluntad. En este sentido, difería de Kant porque anulaba toda posibilidad de saber, aún desde la perspectiva más pragmática. Borges se pregunta entonces, qué pasaría si el sujeto decidiera someterse a la locura, hacer de lo irracional un acto consciente de la voluntad... ¿podría entonces accederse al saber? ¿Cómo podría representarse ese conocimiento? En "El Zahir", el narrador señala que, como el sujeto cognoscente de Schopenhauer, se verá eternamente obligado a la contemplación exclusiva de la dualidad de zahir. De ahí que iguale los significados de los verbos vivir y soñar. Esa contemplación es la que permitiría acceder a la simultaneidad infinita del lenguaje, pero impediría toda forma de comunicación, puesto que, como Julita, antes del final del año se convertirá en un ser postrado e incapaz de hacer nada como no sea

contemplar su objeto. Así, el texto narra la etapa previa a la contemplación, aquello que es posible decir, es decir, la historia de la comprensión de la existencia de un objeto y de la consciencia de su pérdida. Es por eso que el narrador dice que las monedas, en tanto que objetos materiales (de la misma manera que la experiencia o la literatura) son símbolos de las infinitas monedas que “resplandecen en la historia y la fábula”. La historia que no se narra por imposible, es otra. El narrador inicia su búsqueda donde el texto termina, señalando claramente los límites del lenguaje y de la representación. Por ser extradiegética, es una búsqueda intuitiva que sale de los marcos provistos por la razón y por la literatura. El texto no se arriesga a sí mismo como tal, ni el narrador se lanza a fracasar. En el momento de definir el zahir como objeto material, como dinero, el narrador reconoce su doble valencia en tanto que signo, y por la tanto la multiplicidad de significados (usos, cuando se refiere al dinero) potenciales. De ahí la frase final: “Quizá yo acabe por gastar el zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios” (595). Allí donde la locura y el nihilismo se convierten en las únicas salidas posibles para una reflexión o una búsqueda infinitas, los narradores dejan entrever la única certeza de la que pueden hacerse cargo la realidad y la ficción: la convicción de que, más allá de toda búsqueda metafísica, la vida y el sueño, el lenguaje y la literatura, constituyen apenas un intento desesperado por superar la imposibilidad de la barrera de la muerte.

Silvia G. Kurlat Ares
Johns Hopkins University

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.
- Ayoub, Mahmoud M. “The House of ‘Imran”. *The Qur’an and its Interpreters*, Vol. II. Albany: State University of New York Press, 1992.
- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. New York: Prometheus Books, 1990.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae*. New York: Vintage Books, 1990.
- Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

- Quasem, Muhammad Abul. *The recitation and interpretation of the Qur'an*. Melbourne: Kegan Paul International, 1982.
- Rest, Jaime. *El Laberinto del Universo: Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Sosnowski, Saúl. *Borges y la Cábala*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.