



2010-07-07

El fin del mundo en el Aleph, el Aleph en el fin del mundo: Alephs apócrifos en textos de Jorge Luis Borges, Jaime Collyer y Rodrigo Fresán

Santiago Daniel Vazquez
Brigham Young University - Provo

Follow this and additional works at: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

BYU ScholarsArchive Citation

Vazquez, Santiago Daniel, "El fin del mundo en el Aleph, el Aleph en el fin del mundo: Alephs apócrifos en textos de Jorge Luis Borges, Jaime Collyer y Rodrigo Fresán" (2010). *All Theses and Dissertations*. 2353.
<https://scholarsarchive.byu.edu/etd/2353>

This Thesis is brought to you for free and open access by BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu, ellen_amatangelo@byu.edu.

El fin del mundo en el Aleph, el Aleph en el fin del mundo:

Alephs apócrifos en textos de Jorge Luis Borges,

Jaime Collyer y Rodrigo Fresán

Santiago Vázquez

A thesis submitted to the faculty of
Brigham Young University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

David Laraway, Chair
Douglas J. Weatherford
Russell M. Cluff

Department of Spanish and Portuguese

Brigham Young University

August 2010

Copyright © 2010 Santiago Vázquez

All Rights Reserved

ABSTRACT

El fin del mundo en el Aleph, el Aleph en el fin del mundo:

Alephs apócrifos en textos de Jorge Luis Borges,

Jaime Collyer y Rodrigo Fresán

Santiago Vázquez

Department of Spanish and Portuguese

Master of Arts

La noción del infinito en un punto se entrevé en innumerables textos de Jorge Luis Borges. En ellos está el espectro del Aleph y sus variantes apócrifas, engendros homólogos que, en mayor o menor grado, abarcan el laberinto de la eternidad. Las revelaciones del Aleph, sin embargo, conllevan un fin irrefutable: el olvido, la muerte; dos caras del fin del mundo.

El Aleph borgeano, además, se asoma de alguna u otra manera por algún resquicio de la literatura moderna. El presente trabajo se centra en dos ejemplos de escritores recientes: Jaime Collyer y Rodrigo Fresán. En la narrativa de ambos encontramos manifestaciones de Alephs apócrifos, parciales, imperfectos; Alephs espurios que, al igual que su referente borgeano, vislumbran un destino insoslayable: el fin del mundo, el olvido absoluto. Un fin que, sin embargo, no representa el final de *todo* lo que existe, sino el inicio de un nuevo ciclo.

En el presente estudio —que abarca diversos textos de Borges, mayormente “El Aleph” y “La escritura del dios”; “Ángel dormido” y “Golpe a golpe” de Collyer; y *El fondo del cielo* de Fresán— el Aleph se manifiesta íntimamente vinculado al acto de recordar. El tiempo y el espacio que surcan el Aleph aluden al abstracto tejido espacio-temporal de la memoria, que conforma un tumulto simultáneo de tiempos heteróclitos y coexistentes en espacios inmateriales.

De manera que las revelaciones del Aleph y de los múltiples Alephs apócrifos funcionan como la memoria que abarca el infinito, pero que presagia un fin inevitable, ya que todo recuerdo cede indefectiblemente al desgaste del olvido. Tal es la naturaleza de la revelación del fin del mundo en el Aleph: manifestar la supremacía absoluta de aquella muerte que es el olvido. El olvido que, sin embargo, acaso es la vedada y silenciosa puerta hacia una revelación superior.

Keywords: Aleph, Borges, Collyer, Fresán, memoria, tiempo, infinito, olvido, fin, muerte

ACKNOWLEDGMENTS

Agradezco profundamente a David Laraway, el director de esta tesis, por guiar mis primeros pasos en el insondable universo de Borges y por su constante ayuda, aliento y confianza tanto antes como durante el transcurso de este estudio. También agradezco a Douglas J. Weatherford y a Russell M. Cluff por su apoyo y valiosa instrucción, así como por sus consejos. Ha sido un placer trabajar junto a estos profesores y aprender de ellos. También quiero reconocer el apoyo que mis padres me han dado a lo largo de mi vida; gracias a ellos por ayudarme a seguir mis sueños. Finalmente, no encuentro palabras para agradecer a mi querida esposa Eli que, junto con nuestro hijo Juanpi, estuvo a mi lado durante la creación de cada página de este trabajo. Gracias por su paciencia, su apoyo y su amor constantes; por creer en mí y darme fuerza para superarme. Espero llegar a hacer lo mismo por ella.

*Para Eli y Juanpi,
que se adentraron conmigo
en el laberinto.*

En uno de sus recovecos encontramos al Aleph.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1: Borges y el Aleph: los devenires de la memoria, el olvido y la muerte	12
Capítulo 2: Jaime Collyer: El fin del mundo en el Aleph	41
Capítulo 3: Rodrigo Fresán: El Aleph en el fin de los finales del mundo	66
Conclusión	94
Obras citadas	101

INTRODUCCIÓN

. . . pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

Borges, "Borges y yo"

Las epifanías, manifestaciones o revelaciones súbitas de una realidad trascendental, permean la totalidad de la obra de Jorge Luis Borges. Su literatura se empeña en una búsqueda constante del elemento esencial e infinito que vive oculto en el centro del laberinto de la realidad. Dicha exploración epistemológica atraviesa diversos siglos y continentes; el elemento fundamental es a veces un gran libro circular, otras un poema total, el nombre secreto de Dios, un mapa inconcebible, una Compañía secreta, las pinceladas en una pared infinita, un tigre, un espejo, una inquietante moneda: la unidad capaz de abarcar en sí misma el insondable universo. Esta idea de la infinitud contenida en un punto constituye la esencia del mítico Aleph.

El Aleph, la primera letra del alfabeto hebreo (א), representa “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (Borges, *El Aleph* 187).¹ Es la raíz, el origen, de todas las demás letras y, por lo tanto, abarca todo el alifato. En la tradición jasídica, el Aleph es la única palabra que el pueblo hebreo escuchó de la boca de Dios; es el símbolo del universo, la revelación total y simultánea del cosmos y de la divinidad (Kurlat Ares 10). De hecho, el narrador de “El Aleph” explica que, para la Cábala, el Aleph es el En Soph, “la ilimitada y pura divinidad”; además, “es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes” (196). El Aleph abarca de manera inexplicable el impenetrable laberinto de tiempo y espacio que llena el universo, aquella perturbadora noción que llamamos el infinito.² La visión que revela el prodigioso Aleph es total, absoluta. Sin embargo, sus revelaciones vislumbran un destino oscuro; conllevan siempre un fin irrefutable: el fenómeno de la visión total del cosmos desemboca irremediabilmente en el olvido o en la muerte.

En pugna constante con el olvido, los mecanismos del Aleph son análogos a los de la memoria, en cuyo tiempo y espacio abstractos convergen los elementos heterogéneos del universo. En el poema “Adrogué”, Borges se refiere a aquella abstracción espacio-temporal, “. . .

esa suerte / de cuarta dimensión, que es la memoria” como el “círculo vedado” que abarca extrañamente el tiempo y el espacio:

En ella y sólo en ella están ahora
los patios y jardines. El pasado
los guarda en ese círculo vedado
que a un tiempo abarca el véspero y la aurora. (*El hacedor* 112-13)

El Aleph se manifiesta como la memoria que recoge el universo, para luego ceder su poder ante los avances implacables del olvido, esa faceta del fin del mundo. Así, el fin del mundo adopta la forma del olvido final de la vida, la pérdida gradual de la consciencia de las cosas, la realidad que se borra, junto con los rostros, los momentos, los lugares; la identidad misma que se pierde en el tiempo.³ De esa manera, el olvido que inunda al recipiente de la revelación del Aleph expone la aparente incapacidad humana de retener una visión y conocimiento infinitos del universo, de ordenar mentalmente la eternidad. De cierta manera, el olvido es inevitable, más real y poderoso que la visión total. En un sentido, el olvido puede compararse al vacío que representa lo que Jacques Lacan —según lo explica Slavoj Žižek— llama *the Real*, que “in itself it is nothing at all, just a void, an emptiness in a symbolic structure marking some central impossibility” (Žižek 173). Borges captura una idea similar en su poema “Cambridge”, aunque con la elocuencia y la magia de la poesía:

Como en los sueños,
detrás de las altas puertas no hay nada,
ni siquiera el vacío.
Como en los sueños,
detrás del rostro que nos mira no hay nadie. (*Elogio de la sombra* 24)

La nada que Borges imagina en estos versos, el vacío oculto detrás del rostro del recuerdo, es acaso el olvido ineludible que espera tras el Aleph.

El olvido —el atroz y anhelado olvido—, sin embargo, parece no surtir su poderoso efecto sobre el obstinado fantasma de Borges en la literatura contemporánea. Borges (él mismo una suerte de Aleph literario) continúa infiltrándose, permeando con su espectro las páginas de escritores ulteriores. Su Aleph se asoma de alguna u otra manera por algún resquicio de la literatura moderna. En el presente trabajo me centro en dos ejemplos de escritores de generaciones recientes: Jaime Collyer y Rodrigo Fresán. En la narrativa de ambos encuentro manifestaciones de Alephs apócrifos, parciales, imperfectos; pseudo Alephs que embrujan con visiones anómalas, que rescatan el pasado y que revelan el futuro. Alephs espurios que, al igual que su referente borgeano, vislumbran un destino insoslayable: el fin del mundo, el olvido absoluto. Varios de los personajes en las obras de Collyer y de Fresán que incluyo en el presente estudio experimentan visiones súbitas que revelan el final desde diversos puntos del tiempo y del espacio. En las narraciones de dichos autores existen manifestaciones del Aleph antes y después del Apocalipsis: se revela el fin del mundo en el Aleph y, después del final, el Aleph aún se manifiesta, mirando hacia atrás, recordándolo todo.

El fin del mundo que el Aleph presagia y recuerda señala que nuestro mundo y sus seres, los ciclos inescrutables del tiempo, la realidad que nos circunda, tienen marcado un final ineluctable. Borges sentencia: “Nuestro destino . . . no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro” (*Otras inquisiciones* 256). Un final comparable al olvido, a la erosión de los recuerdos del mundo. El olvido definitivo que el Aleph proyecta como el Apocalipsis.

Dicho fin, sin embargo, no representa el final de *todo* lo que existe, sino una transformación de las cosas, el inicio de un nuevo orden. Incluso las creencias judías, cristianas y musulmanas, que contemplan el fin del mundo como la ardiente destrucción total y violenta de la tierra, ven aquel final apocalíptico como el comienzo de un nuevo ciclo, como la prodigiosa transfiguración del mundo. “The old world disappears utterly”, comenta Simon Pearson, “only to be replaced by a totally transformed new order of things” (4). Más de 700 años antes de Cristo, el profeta Isaías previó el fin y el nuevo principio simultáneos del mundo, la muerte y resurrección de la Creación, divididos apenas por el olvido del mundo que queda atrás: “Porque he aquí que yo crearé nuevos cielos y nueva tierra; y de lo primero no habrá memoria, ni más vendrá al pensamiento” (*La Santa Biblia*, Is. 65.17). De esta manera, el fin que señala el Aleph es una muralla de olvido, pero que esconde un diminuto portal que conduce a un nuevo principio, en donde el recuerdo renace desde los despojos del fin del mundo para recrear la existencia. Entonces, el Aleph vuelve a revelarse y a recuperar los fragmentos olvidados del mundo.

A fin de establecer dichas aseveraciones, el presente trabajo discurrirá por textos de Borges, de Collyer y de Fresán, intentando darle forma a la difusa figura del Aleph. Al adentrarse en los pasadizos inciertos que conducen al extraordinario punto en donde convergen todos los puntos, los capítulos que incluye esta tesis pretenderán determinar cinco puntos principales:

Primero, la naturaleza del Aleph y de sus variantes apócrifas en la obra de Borges. Por medio del análisis de varios textos de Borges —mayormente “El Aleph” y “La escritura del dios”—se logrará vislumbrar la esencia del Aleph y sus prodigiosas variaciones. Veremos que las versiones espurias del Aleph abarcan el universo parcialmente, pero de igual manera

vislumbran el dédalo irremisible del tiempo y del espacio, la enigmática eternidad que atraviesa el cosmos.

Segundo, el presente estudio señalará la existencia de Alephs apócrifos en textos de Jaime Collyer y de Rodrigo Fresán. Los ejemplos que aparecen en los capítulos dos y tres del presente estudio intuyen el espectro de Borges y su Aleph —aunque posiblemente no de manera intencional o consciente— en las páginas de dichos autores. Se cumple lo que expresa David Laraway al decir que “. . . every contemporary writer is to some degree a post-Borgesian writer, whether by choice or by a simple accident of chronology” (27). En los textos de Collyer y Fresán incluidos en este estudio el Aleph se revela en variados medios y formas. Son versiones trastocadas del Aleph, variaciones imperfectas pero que, no obstante, manifiestan importantes similitudes con su referente borgeano.

Tercero, los capítulos de esta tesis establecerán el profundo vínculo entre el Aleph y la memoria. El Aleph se convierte en símbolo y analogía del acto de recordar. La memoria misma se vuelve un Aleph cotidiano, rudimentario e inexplicable. El tiempo y el espacio que atraviesan el Aleph aluden al abstracto tejido espacio-temporal de la memoria, que no sigue un orden cronológico, sino que conforma un tumulto simultáneo de tiempos heteróclitos y coexistentes en espacios inmatrimales. El Aleph, al igual que los recuerdos, “no está en el tiempo sucesivo / sino en los reinos espectrales de la memoria” (Borges, *Elogio de la sombra* 24). De hecho, el ser humano es la suma desordenada de lo que ha vivido, del tiempo que ha recorrido. Nosotros somos esa vaga multitud de recuerdos, somos esa inasible materia de tiempo: “Somos nuestra memoria, / somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos. (*Elogio de la sombra* 24). Un montón de recuerdos o fragmentos desiguales del universo: espejos

rotos, enfrentados, multiplicando tercamente la vida en las profundidades insondables del tiempo.

Cuarto, se vislumbrará en el Aleph el presagio del olvido y de la muerte como diversas —no obstante, homólogas— caras del fin del mundo. Las visiones del Aleph y sus variaciones predicen o atisban un destino apodíctico, el del olvido que borra los recuerdos de la vida y pierde así al Aleph y al mundo que nos rodea. Un olvido que significa el fin, en ocasiones, de todo el mundo, pero siempre, del mundo íntimo y personal del individuo. Al fin y al cabo, la muerte es siempre un hecho profundamente personal. Mi propia muerte, mi propio olvido, representan mi privado e íntimo fin del mundo. Un final que tarde o temprano nos encuentra, ya que “. . . no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere” (Borges, *El hacedor* 44).⁴

Quinto, el presente trabajo indicará el resurgimiento del Aleph más allá del fin del mundo, como la memoria que persiste o renace de las cenizas del olvido. La muerte y el olvido se convierten así en otra cara del Aleph, en una fuente de revelación infinita en medio de la oscuridad del Fin. El Fin que es asimismo un renacer, ya que cada final implica siempre un principio.

Dichos temas y otros pertinentes quizá logren comprender parcialmente al Aleph, y aquí la palabra “parcialmente” es crucial, porque, ¿cómo abarcar al infinito Aleph con páginas finitas? Las incursiones en el tiempo y el espacio, en el abismal universo y la eternidad, en los artilugios de la memoria y del olvido, se llevarán a cabo en este estudio a lo largo de tres capítulos.

El capítulo 1 explora la naturaleza del Aleph e incluye algunas de sus variantes apócrifas en la obra de Borges. Como he mencionado, el capítulo se basa en dos relatos epifánicos, “El Aleph” y “La escritura del dios”, cuyos protagonistas ven el universo en una visión absoluta e

infinita. También toco, de manera secundaria, otros relatos del autor: “El espejo de tinta”, “Funes el memorioso” y “El Zahir”. Incluyo, asimismo, fragmentos de cuentos, poemas y ensayos de numerosos textos de Borges, los cuales agregan su propia perspectiva, otro ángulo del Aleph, que abarca todos los ángulos.⁵ En realidad, dichos trozos hechos de palabras y de recuerdos recorren todos los capítulos del presente estudio. Son sombras, fantasmas borgeanos que se infiltran en los escritos de Collyer y Fresán para contaminarlos de eternidad y de olvido, embrujando las ideas y las palabras.

El capítulo 2 estudia la presencia del Aleph en dos cuentos de Jaime Collyer, “Ángel dormido” y “Golpe a golpe”. Dichas narraciones de la colección *La voz del amo* presentan Alephs parciales, que no revelan el universo simultáneo en una visión única y total pero que, no obstante, comprenden confusamente los abstrusos artificios del tiempo y del espacio, a través de los cuales el Aleph revela el fin del mundo. Los Alephs apócrifos de Collyer nos ayudan a descifrar, un poco más —aunque sea un poco— la azarosa maquinaria del Aleph, tan parecida a la que mueve los resortes de la memoria. La memoria que, en todos los casos, conlleva el presagio del ineludible fin, del olvido definitivo.

El capítulo 3 analiza la figura del Aleph en *El fondo del cielo*, la última novela de Rodrigo Fresán. En ella, el Aleph encarnado en una “chica rara” recupera obcecadamente los recuerdos dormidos del universo más allá de los fines del mundo. Una vez más, el Aleph se revela íntimamente vinculado a los poderes de la memoria, al acto de recuperar los infinitos trozos heterogéneos que conforman la eternidad. El Aleph que representa la extraña muchacha en *El fondo del cielo* intenta recuperar un recuerdo perdido. En su búsqueda, ella atraviesa la totalidad del tiempo: una impenetrable ramificación de tiempos paralelos y convergentes. Ella es el Aleph que intenta socabar los cimientos del olvido, que pretende rescatar, de entre una

multiplicidad vertiginosa de tiempos y destinos coexistentes, un recuerdo que ocupe el lugar del último de los finales del mundo, para proyectarlo eternamente, para recordarlo más allá del vacío del olvido.

A lo largo del presente estudio, miraremos en lo profundo del Aleph y de sus variantes apócrifas. La comparación entre las diversas caras del Aleph acaso nos conduzca a un mejor entendimiento de su naturaleza o, por el contrario, y para satisfacción de Borges, tal vez produzca una serie de *hrönir*, aquellos objetos secundarios de las regiones más antiguas de Tlön (*Ficciones* 31), duplicaciones adulteradas que Borges imaginó en uno de sus universos literarios.

Notas

1. Para un amplio análisis de “El Aleph” véase Bell-Villada, Ortega y Boulter.

2. Borges inicia el ensayo “Avatares de la tortuga” con las siguientes palabras: “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito” (*Otras inquisiciones* 149).

3. En su ensayo “Historia de la eternidad”, Borges apunta:

Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez. Cabe pensar lo mismo del universo. Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal —lo cual nos afantasma incómodamente. (*Historia de la eternidad* 35-36)

4. Elizabeth Loftus explica:

Memory is imperfect. This is because we often do not see things accurately in the first place. But even if we take in a reasonably accurate picture of some experience, it does not necessarily stay perfectly intact in memory. Another force is at work. The memory traces can actually undergo distortion. With the passage of time . . . the memory traces seem sometimes to change or become transformed. These distortions can be quite frightening, for they can cause us to have memories of things that never happened. (37)

Vemos que todo recuerdo, incluso el que perdura en la memoria, participa del lento y erosivo proceso del olvido.

5. La presencia del Aleph, bajo diferentes nombres y formas, se intuye en innumerables escritos de Borges. Cito, sólo a modo de ejemplo —un ejemplo arbitrario, que bien podría haber

sido cualquier otro— un fragmento de “La Biblioteca de Babel” que alude a la presencia del Aleph: “En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*” (*Ficciones* 95).

CAPÍTULO 1

Borges y el Aleph: Los devenires de la memoria, el olvido y la muerte

. . . miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido.

Borges, "Poema de los dones"

La noción del infinito encerrado en un punto se entrevé de alguna u otra manera en innumerables textos de Jorge Luis Borges. Al recorrer sus páginas, el Aleph nos guiña desde algún recodo de las palabras, entre los espacios que en su silencio dicen tanto. Allí, siempre, está el espectro del Aleph, como entre espejos enfrentados que multiplican incansablemente su imagen; proliferación que resulta en una multitud de Alephs apócrifos, de engendros homólogos que, en mayor o menor grado, también abarcan el invisible laberinto de la eternidad. En el presente capítulo aludo a varias de las versiones espurias del Aleph (no obstante, Alephs al fin),¹ pero me centro mayormente en dos relatos epifánicos de Borges que desarrollan de manera extraordinaria la visión inconcebible del Aleph. Me refiero a “El Aleph” (naturalmente) y a “La escritura del dios”. En estas ficciones, los protagonistas contemplan el cosmos en una visión total, abarcadora de todo lo que existe. En dos épocas distantes, Tzinacán, sacerdote maya del siglo XVI, y un narrador llamado Borges nos dan una descripción de la totalidad inconmensurable del universo. Algo similar sucede en “El espejo de tinta”, un cuento anterior de Borges en el que también se manifiesta el Aleph, aunque se trata de una variante apócrifa del mismo que revela el universo gradualmente, y no en una única visión impetuosa y total.

“El Aleph” y “La escritura del dios” presentan importantes similitudes con respecto a la naturaleza y el desarrollo de la visión total borgeana. Dichas semejanzas ponen de manifiesto algunos de los mecanismos comunes detrás de la manifestación súbita del universo; en otras palabras, exponen los devenires del Aleph. Dichos relatos comparten, por ejemplo, la alusión al inframundo: el espacio enterrado, sumido en la oscuridad absoluta, la inmovilidad del sujeto; características que simbolizan el espacio de la muerte, del encierro sepulcral. Es en ese preciso descenso mortuario donde se manifiesta la visión total, donde se revela el Aleph. Los relatos comparten otras semejanzas: las manifestaciones del Aleph encapsulan la infinitud dentro de una

forma circular y, ante el imposible desafío de describir la totalidad del cosmos, los narradores recurren a una enumeración caótica, una lista de unidades heterogéneas que señalan un todo. Dicha sucesión de percepciones es el sublime y vano intento de describir la simultaneidad del cosmos. Una simultaneidad comparable al universo de la memoria, donde todos los elementos coexisten confusamente, donde todos los tiempos surcan el espacio de forma sincrónica. De este modo, el Aleph es comparable a la memoria infinita del universo que, no obstante, apunta indefectiblemente hacia un final apodíctico: la muerte lenta y sigilosa del olvido, el fin del mundo que pierde sus formas y sus recuerdos bajo la inmutable maquinaria del olvido.

En primer lugar, existen semejanzas significativas con respecto al espacio físico en el que se desarrolla la visión en ambos cuentos. En “El Aleph”, el entorno de la epifanía es el sótano de una vieja casa de la calle Garay, en Buenos Aires. Dicha casa, perteneciente a la difunta Beatriz Viterbo y ahora ocupada por su primo Carlos Argentino Daneri, esconde en su sótano, en el decimonoveno escalón de la escalera, un Aleph, “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (Borges, *El Aleph* 188). Es precisamente en la oscuridad del sótano donde “Borges”, el narrador-protagonista, tras una gradual relación de intimidad con Daneri, logra contemplar al mítico Aleph. En el caso de “La escritura del dios”, la manifestación divina se produce en una prisión pétreo y profunda, donde yace prisionero Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom. En esta cárcel maciza, de forma de “un hemisferio casi perfecto” (*El Aleph* 133), el sacerdote maya “[ha] perdido la cifra de los años que ya[ce] en la tiniebla” (134). La celda está dividida por un gran muro, a su vez cortado por una larga ventana con barrotes al ras del suelo, a través de la cual Tzinacán contempla los movimientos de un jaguar.

Tanto el calabozo como el sótano del comedor están inmersos en una oscuridad absoluta, imprescindible para la consumación del fenómeno sobrenatural. Sumido en la tiniebla, Tzinacán recuerda una de las tradiciones del dios, la que predica que el primer día de la Creación aquella deidad escribió una sentencia mágica que restablecería el viejo orden en “el fin de los tiempos” (135). Tras conjeturar que la sentencia oculta del dios está escrita en el pelaje del jaguar, el sacerdote de Qaholom dedica años de oscuridad a descifrar la escritura de las manchas, ya que “cada ciega jornada [l]e concedía un instante de luz” (136). Es en ese medio de profunda negrura donde, más tarde, Tzinacán recibe la visión. De igual manera, el sótano donde se encuentra el Aleph es íntimamente oscuro. “Borges” lo describe de la siguiente manera: “la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total” (190). Además, Daneri mismo comenta que la oscuridad es indispensable, así como también la posición física del observador.

En ambos relatos, los protagonistas se encuentran acostados en el suelo al momento de recibir la visión. Daneri instruye a “Borges” con estas palabras específicas: “. . . te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular” (189). El decúbito dorsal, la posición que se toma al estar echado boca arriba en el suelo, se nombra como requisito para presenciar al Aleph. En la misma postura, sobre el oscuro suelo de su prisión, se encuentra Tzinacán. Las instrucciones de Daneri, además, resaltan la importancia de la oscuridad (que ya he mencionado) y la inmovilidad.

Tanto el sótano como la prisión, ambos enterrados en la tierra, hundidos en la negrura, hacen inevitable la alusión a la imagen del inframundo. Este lugar mágico, en las entrañas de la tierra, es un ambiente de revelación, un portal hacia el más allá, con antecedentes históricos en las mitologías de todos los pueblos.² En la mitología griega, el inframundo —el Hades— es la

morada del dios de la muerte (también llamado Hades). Michael Ortiz Hill habla del descenso al inframundo como un rito de iniciación, y comenta: “The god’s Roman name, Pluto, means ‘treasure.’ Although the ancients also feared death, they recognized the descent into Hades as an entrance to the realm of riches” (45). En el seno de la oscuridad de la muerte yace un tesoro oculto, uno que excede las riquezas materiales; un caudal de secretos sepultados. Hill agrega que, en los misterios eleusinos, dentro del inframundo “one was reconciled with death and came to recognize the mysteries that underlie the human and natural world” (45). En los cuentos en cuestión, tanto Tzinacán como “Borges” descienden a una especie de inframundo, en donde reina lo sobrenatural. Es allí, en aquel ámbito simbólico de la muerte, donde el Aleph les revela los misterios del universo. De acuerdo con Gaston Bachelard, el sótano es “. . . first and foremost the *dark entity* of the house, the one that partakes of subterranean forces” (18).³ Las fuerzas sobrenaturales que impregnan los ambientes subterráneos facilitan la visión mística del Aleph tanto en el sótano como en la cárcel profunda.

Estas similitudes entre los relatos —la alusión al inframundo: el espacio soterrado, sumido en la oscuridad absoluta, la inmovilidad y la posición decúbiteo dorsal del sujeto— simbolizan el espacio de la muerte, el negro encierro de una sepultura. De hecho, tras dejarse conducir por Daneri a la profundidad del sótano, “Borges” experimenta —al darse cuenta del ámbito sepulcral en que se encuentra— el miedo ante el vértigo de la muerte: “Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. . . . Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, *tenía que matarme*” (190-91). La condición de Tzinacán también alude a un entierro, a una muerte en vida: “yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, *en la postura de mi muerte*, el fin que me destinan los dioses” (134; cursiva agregada). Es en ese preciso descenso

fúnebre donde la muerte adquiere un poder revelador y se manifiesta la visión infinita, se revela el Aleph.⁴ La oscuridad se torna espejo, portal hacia el infinito. El encierro sepulcral se convierte en un templo sagrado donde se produce la comunión con el universo.⁵

Otro de los puntos en los que ambos relatos coinciden es la figura circular relacionada al infinito,⁶ forma que encapsula las cualidades epifánicas de James Joyce: “integrity, a wholeness, symmetry and radiance” (Joyce 212).⁷ El Aleph del sótano, en la parte inferior del escalón, es “una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor”, de un diámetro de dos o tres centímetros (192). A pesar de su diminuta medida, “el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño” (192). En una conferencia en 1973, Borges agrega acerca de la circularidad del Aleph:

Y entonces imaginé que en esa casa había un sótano, y en ese sótano un pequeño objeto luminoso, mínimo, circular... tenía que ser circular para ser todo. El anillo es la forma de la eternidad, que abarca todo el espacio, y al abarcar todo el espacio abarca también el pequeño espacio que ocupa, y así en “El Aleph” hay un “Aleph” —porque esa palabra hebrea quiere decir círculo—, y en ese Aleph otro Aleph, y así infinitamente pequeño, esa infinitud de lo pequeño que asustaba tanto a Pascal. (“Mi prosa”)

De igual manera, la visión del infinito en lo profundo de la prisión se manifiesta en la figura del círculo; Tzinacán declara: “Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita” (139).⁸ Ambas manifestaciones del Aleph encapsulan el infinito dentro de una forma circular, lo inconmensurable dentro de una

medida. Jon Thiem lo pone en estas palabras: “The limited/endless polarity . . . reflects the paradoxicality of the Aleph itself, which is both small and endless” (115).

La figura del círculo en relación al Aleph se ve también en “El espejo de tinta”, un cuento de la colección *Historia universal de la infamia*. En dicho relato, el Aleph es un círculo de tinta en la mano derecha de Yakub el Doliente, el más cruel de los gobernadores del Sudán, allá por el año 1842. Este Aleph es, en realidad, producto de un conjuro que el hechicero Abderráhmen El Masmudí, cautivo en el alcázar del Doliente, elabora para preservar su vida. Junto con un incienso e invocaciones que arden en un brasero, el hechicero crea el Aleph en la mano de su opresor: “Luego dibujé un cuadro mágico en la mano derecha de Yakub y le pedí que la ahuecara y vertí un círculo de tinta en el medio” (*Historia universal* 126). En el diminuto espejo circular de tinta, cada mañana el hechicero le muestra a Yakub “todas las apariencias del mundo” (127). Todo lo que el Doliente exige ver aparece en el negro círculo que contiene su mano. Una vez más, la figura del círculo, y el penetrante color negro de la tinta en relación a la manifestación que se revela en la negrura, en el espejo de la oscuridad. Este seudo Aleph, sin embargo, revela visiones graduales del universo, pero no lo abarca de manera simultánea. Se trata de un Aleph apócrifo, de un artilugio que embruja con “formas y apariencias” (126) maravillosas y que, no obstante, también implica un destino fatal e intrínseco: el olvido definitivo, la muerte inevitable.

Frente a la visión total, tanto “Borges” como Tzinacán enfrentan el mismo desafío: la imposibilidad de expresar con un lenguaje humano el inefable universo. Ante semejante tarea — la de transcribir por medio del lenguaje sucesivo el universo simultáneo— “Borges” arriba a su “desesperación de escritor” y admite que “el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (*El Aleph* 191). Tzinacán, al meditar en la escritura divina, llega a conclusiones similares: “Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra

enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato” (137). Dicho lenguaje debe ser, a la vez, el objeto y su referente (Schuessler 87). Enfrentados a tal obstáculo, tanto el sacerdote como el escritor, al igual que el narrador de “El espejo de tinta”, optan por expresar su visión del universo por medio de una enumeración caótica, una lista de fragmentos heterogéneos que forman un todo.⁹ Por ejemplo, el Aleph negro y líquido que el hechicero vierte en la mano de su opresor manifiesta, entre otras cosas, “las ciudades, climas y reinos en que se divide la tierra, los tesoros ocultos en el centro, . . . los instrumentos de la guerra, de la música y de la cirugía, las graciosas mujeres, las estrellas fijas y los planetas . . .” (*Historia universal* 127). De manera similar, la enumeración que “Borges” emplea para describir lo que ve en el Aleph del sótano (la más vasta de las tres descripciones), manifiesta tanto el poder como la limitación del lenguaje para rescatar trozos aislados de un grupo infinito.¹⁰ Recojo sólo una porción de la extensa y prodigiosa lista:

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,¹¹ . . . vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, . . . vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página[,] . . . vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, . . . vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la

tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos
habían visto . . . el inconcebible universo. (192-94)

De esta manera, tanto “Borges” como Tzinacán y el hechicero utilizan una serie de frases anafóricas para describir el caos del universo, que es, a su vez, una unidad perfecta. Asimismo, la enumeración caótica que los narradores emplean para describir la visión del Aleph alude al aceleramiento confuso y desordenado de la memoria que, entre la simultaneidad y la sucesión, proyecta un tropel impredecible de imágenes y percepciones.

En ese sentido, los artificios del Aleph se asemejan a los de la memoria. Sin embargo, la última similitud entre “El Aleph” y “La escritura del dios” que traigo a colación, manifiesta un proceso corrosivo, inverso al de la memoria, una característica fatal que conlleva la revelación del Aleph: el apodíctico olvido que lentamente carcome a los protagonistas luego de la visión del universo. La narración en primera persona en ambos cuentos facilita un punto de vista subjetivo, vulnerable a la falsedad, a la confusión y al olvido. Luego de experimentar la gloriosa visión de la Rueda, Tzinacán se olvida de sí mismo; no le importa su suerte ni la de su nación. A pesar de que —gracias al prodigio divino— logra entender la escritura que aboliría su encierro y lo haría inmortal, no pronuncia las palabras mágicas. Hablando de sí mismo en tercera persona —gesto de la pérdida de su *yo*— declara: “ya no me acuerdo de Tzinacán”; y agrega: “Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él” (140). James E. Holloway Jr. añade al respecto: “Es sólo en el clímax revelador del cuento cuando Tzinacán, trascendente y libre de la individualización, puede ver por fin” (340). El Aleph, que le ha mostrado todo, que le ha hecho comprender los designios ocultos del universo, le depara

asimismo el fin irrefutable. Tzinacán comienza a olvidarse de su nación, de sí mismo. Empieza a morir lentamente, acostado en la oscuridad sepulcral de su prisión.

En el caso de “Borges”, aunque después de ver el Aleph teme que no quede una sola cosa en el mundo que lo sorprenda, declara en el final original¹² —antes de la posdata— que “[l]e trabajó otra vez el olvido” (*El Aleph* 195). Además, en la posdata,¹³ el tema del olvido cierra definitivamente el relato; el final del texto coincide con el incesante desgaste del olvido sobre el recuerdo, el fin ineluctable que rebasa al Aleph: “¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es poderosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (198). Con respecto a este tema, Janathan Stuart Boulter comenta que el narrador “is granted a concrete manifestation of knowledge as remembrance (or oblivion) in a radicalized and impossible to sustain form. Having seen the infinite, the mind returns itself to its original state of oblivion” (368). Margarita Saona llega a una conclusión similar: “En ‘El Aleph’, aun habiendo visto el universo, o tal vez precisamente por haberlo visto, el sujeto se sume en el olvido” (165). Borges concluye el relato, tanto antes como después de la posdata, con el tema de los erosivos mecanismos del olvido, que de manera inmutable borran poco a poco el recuerdo de la visión del cosmos. También Tzinacán declara al final del relato: “. . . dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad” (141). El olvido inevitable expone la incapacidad humana de retener una visión y conocimiento infinitos del universo, de organizar mentalmente la eternidad.¹⁴ “Borges” lo comprende al arribar a su “desesperación de escritor”, y se pregunta: “¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (191). Y en la voz narrativa de Hermann Soergel, en el cuento “La memoria de Shakespeare”, Borges comenta que “la memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas” (*Obras completas* 3: 397). La memoria

recupera recuerdos en una especie de lista caótica, desordenada: imágenes, aromas, sensaciones, palabras, sueños, recuerdos de otros recuerdos; el rudimentario Aleph de la memoria que recupera el universo pero que, sin embargo, se hunde infaliblemente en esa muerte que es el olvido.¹⁵ El olvido, el fin ineludible, más real y potente que la visión total.

La analogía del olvido y la muerte, de la memoria y el Aleph, tal vez se esclarezca al mencionar, brevemente, dos ficciones de Borges: “Funes el memorioso” y “El Zahir”. En “Funes el memorioso”, Ireneo Funes, un compadrito uruguayo de pocas luces, sufre tras un accidente a caballo una transformación asombrosa: recibe el don —y el tormento— de una memoria infinita. Recuerda todo, hasta lo más antiguo y trivial, con una precisión perfecta, abrumadora: “Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro . . .”

(*Ficciones* 131). “*Más recuerdos tengo yo solo*”, le comenta Funes al narrador, “*que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo*” (131). La memoria infinita de Ireneo llega a abarcar todo su universo, su entorno, el tiempo pasado constantemente superpuesto al presente. En efecto, su memoria es una abismal simultaneidad de interminables presentes. Todos los recuerdos convergen en él sincrónicamente y, en su memoria, puede ver cada cosa desde todos los ángulos que la ha visto y en todas las oportunidades que la ha intuido o pensado.¹⁶ La memoria de Funes se convierte en un Aleph, un Aleph incontenible y nefasto.¹⁷

(De cierta manera, la memoria en sí, la de cada persona, es un inexplicable y elemental Aleph.)

Con el tiempo, la memoria infatigable de Ireneo lo condena a un insomnio perpetuo. En una entrevista, Borges amplía sobre el tema por medio de una experiencia personal:

Quería dormir y no podía. Para dormir es necesario olvidar un poco las cosas. En esa época no podía olvidar. Cerraba los ojos y me imaginaba, con los ojos cerrados, en mi cama. Imaginaba los muebles, los espejos, imaginaba la casa. . . . Para librarme de todo ello escribí esta historia de Funes que es una especie de metáfora del insomnio, de la dificultad o imposibilidad de abandonar el olvido. Ya que dormir es eso: abandonarse al olvido total. Olvidar su identidad, sus circunstancias. Funes no podía. Por eso murió, al fin, agobiado. (Barnatán 51)

También en este caso, el Aleph apunta hacia un fin insalvable: Funes muere dos años después de su último encuentro con “Borges”. Muere muy joven, atormentado por su memoria que acaso sólo podría soportar una deidad. Finalmente, el anhelado olvido carcome la memoria de Funes: el insomnio cede ante el sueño definitivo: el Aleph desemboca en la muerte, el fin del mundo de Ireneo.¹⁸

“El Zahir” es otro relato en el que se vislumbra el nexo de la memoria y el insomnio con el Aleph, y el sueño y el olvido con la muerte, con el final que siempre intuye el Aleph o, en el ejemplo que me adelanto a presentar, el Zahir (una variante del Aleph). En este relato, el objeto mediador también sumerge al protagonista en un agudo insomnio, a su vez relacionado a la memoria, a la imposibilidad de olvidar, de morir un poco cada noche. Tras deshacerse del Zahir, de aquella perturbadora moneda, “Borges” nos informa que “noches hubo en que me creí tan seguro de poder olvidarla que voluntariamente la recordaba” (*El Aleph* 126). Poco después, no logra olvidar el abominable y diminuto disco y, atormentado por el recuerdo, se posesiona de él un insomnio incurable. En un libro, lee del Zahir que “la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de «los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente»” (127). Más adelante, aún perseguido por el insomnio y la memoria, el

narrador expresa: “El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir” (130). Y agrega, señalando el carácter sincrónico y abarcador del Zahir —que bien podría llamarse el Aleph: “Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello . . . ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro” (130). Al final del relato, “Borges” intuye que, en el futuro, el recuerdo del Zahir terminará sobrepujando todo otro pensamiento, reemplazando el universo. El olvido definitivo del mundo también sellará la visión del Zahir, por lo que el narrador sentencia: “no sabré quién fue Borges” (131). Al igual que Tzinacán, “Borges” está destinado a olvidarlo todo, aun su propia identidad, hasta gastar al Zahir a fuerza de recordarlo o hasta que el olvido termine por gastar y consumirlo todo, incluso al Zahir.

Los ejemplos que he citado coinciden en un punto altamente relacionado con la memoria: la profunda nostalgia en la que se hunden los protagonistas. Por ejemplo, tanto “El Aleph” como “El Zahir” son relatos cargados de melancolía, cuya trama se desprende a partir de la pérdida de una mujer, Beatriz Viterbo y Teodelina Villar, respectivamente. En ambos cuentos, la memoria —simbolizada por el Aleph y aquel otro Aleph llamado Zahir— actúa como el paradójico mecanismo que, a la vez que recupera el pasado, evidencia la pérdida. Y el sabor que deja el recuerdo irrecuperable es la pesada melancolía que envuelve al protagonista. En el caso de Tzinacán, la epifanía no transforma la realidad, pues la visión y comprensión totales del universo hacen que la realidad se vuelva irrelevante. Por esa razón, Tzinacán no pronuncia la fórmula y se abandona al último olvido. “Así, la revelación para el melancólico no consigue sustituir la pérdida”, explica Margarita Saona, “sino que subsume la subjetividad misma del melancólico en esa pérdida, en la nada” (169). En esa nada, que toma la forma del olvido, se internan Tzinacán, los narradores que siempre son “Borges” y todos aquellos que se adentran en el círculo del Aleph

y sus tantas variantes apócrifas. Slavoj Žižek apunta que “the subject must undergo the experience of how the ever-lacking object-cause of desire is in itself nothing but objectivication, an embodiment of a certain lack; of how its fascinating presence is here just to mask the emptiness of the place it occupies” (195). El objeto de deseo que el melancólico persigue se convierte en una máscara detrás de la cual no hay otra cosa que el vacío, la pérdida, el tiempo irrecuperable. La pérdida que la memoria alivia y profundiza simultáneamente. El recuerdo que se adentra gradualmente en la lenta y pesada maquinaria del olvido.

En el caso de “El espejo de tinta”, la visión del Aleph concluye con la muerte, el olvido absoluto y definitivo. Yakub el Doliente contempla con horror su propia muerte en el Aleph en el instante mismo de perder la vida. “Le sujeté la diestra temblorosa con la mía que estaba firme”, comenta el hechicero para describir aquella última visión del Aleph de tinta, “y le ordené que continuara mirando la ceremonia de su muerte. Estaba poseído por el espejo: ni siquiera trató de alzar los ojos o de volcar la tinta. Cuando la espada se abatió en la visión sobre la cabeza culpable, gimió con una voz que no me apiadó, y rodó al suelo, muerto” (*Historia universal* 129-30). En este caso, el Aleph es literalmente un espejo que refleja el momento fatal, y no como una predicción profética sino como la tajante contemplación de la muerte propia en el espejo; la visión en tiempo real del Otro al que contemplamos desde afuera y que, sin embargo, nos mira con nuestros propios ojos. Una vez más, la visión del Aleph señala un final insoslayable. La revelación total debe terminar en el olvido o, como es el caso de Yakub (y Funes), en una muerte segura, en un fin del mundo personal.

Las similitudes que he mencionado hasta ahora identifican algunos elementos comunes y significativos del Aleph. Me restan algunas ideas más, algunas consideraciones con respecto al tiempo y al espacio anidados en su mítico seno.¹⁹ Intentaré recogerlas, ponerlas en el orden

sucesivo de las palabras que, aunque insuficientes, acaso atisben a abarcar parcialmente al inabarcable Aleph.

El Aleph del sótano encapsula el universo en un eterno presente. De ahí las palabras de Thomas Hobbes en el epígrafe del cuento: “Eternity is the Standing still of the Present Time” (*El Aleph* 175). Aquí Borges desarrolla la idea del tiempo de Arthur Schopenhauer, que establece que la experiencia sucede en el tiempo sólo en el momento presente y se desvanece para ser reemplazada por otros momentos similares (Schopenhauer 34-35). El hecho de que el narrador contemple el cadáver de Beatriz es una manifestación del eterno presente de la visión: la misma no revela a Beatriz en vida, antes de su muerte, sino que revela su tumba en el cementerio de la Chacarita, “. . . la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo” (*El Aleph* 194). En la visión del Aleph no existe el pasado de Beatriz, los instantes de la vida capturados, por ejemplo, en las fotografías que “Borges” observa en la salita de la calle Garay. El tiempo que contiene el Aleph del sótano contempla la eternidad del presente —el presente que siempre varía— por lo que sólo revela el universo en un eterno “ahora”, en el que Beatriz yace en la tierra, en el que sólo queda la memoria de su existencia, como aquellas “cartas obscenas, increíbles, precisas” que ella había dirigido a su primo (193). El Aleph expone el universo en un presente infinito, en un momento infinito. Aquel instante en el que el tiempo se resquebraja y adopta la forma de lo eterno. “Lo propio del tiempo es pasar”, explica Juan Arana, “lo propio del presente es ser, y en esa misma medida niega el tiempo y muestra la eternidad” (66).

La eternidad como la paralización del presente (“the Standing still of the Present Time”) abarca, a su vez, el pasado y el futuro, la totalidad del tiempo dentro del Aleph. En una disertación en 1978 en la Universidad de Belgrano, incluida en *Borges, oral*, Borges explica que “el presente en sí no existe” (*Obras completas* 4: 202). Y aclara: “tenemos que imaginar que el

presente aparente vendría a ser un poco el pasado y un poco el porvenir. Es decir, sentirnos el pasaje del tiempo” (204). El presente, que nunca se detiene, que siempre contiene algo de pasado y algo de futuro, es el punto exacto en donde el tiempo pasa o nos atraviesa o permite que lo atravesemos; en ese punto nos sentimos “el pasaje del tiempo”. El instante inasible en que las aguas del río rozan la piel de Heráclito y se pierden en la corriente, para nunca más volver. El presente es el tiempo que, aunque en sí no existe, abarca todo el tiempo; de cierta manera, no existe otro tiempo que el ahora.²⁰ El narrador de “El jardín de senderos que se bifurcan” reflexiona que “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos” (*Ficciones* 102). Es ese presente, la eternidad del instante, del ahora, el que el Aleph contiene en su interior. Un presente que, según lo expresa Arana, pretende “. . . ensanchar las grietas del tiempo, suspender por un momento la dialéctica de lo sucesivo, trascendiéndolo durante un solitario instante” (66). Un instante que no es inferior a la totalidad de los instantes que pueblan la eternidad.

El Aleph de la prisión, la Rueda infinita que ve el prisionero maya, manifiesta otra variante del tiempo: revela “. . . todas las cosas que serán, que son y que fueron” (*El Aleph* 139). A diferencia del Aleph del sótano, la Rueda abarca la totalidad del tiempo en un círculo infinito. Su circunferencia ilimitada encierra simultáneamente el pasado, el presente y el futuro. Esta Rueda infinita, que coincide con símbolos budistas, cabalistas e hindúes²¹ —entre otros—, aparece en los libros de Chilam Balam (libros del sacerdote Jaguar) como una imagen de la gran Rueda del tiempo (Balderston 76). De hecho, según Mircea Eliade todas las culturas primitivas intuyen (aunque no siempre lo formulen claramente) un tiempo cíclico, que periódicamente se regenera a sí mismo *ad infinitum*. Una variante moderna es la de un tiempo finito, un fragmento de tiempo cíclico entre dos eternidades atemporales (*The Myth* 112). Mientras el Aleph del

sótano expone el caos presente del mundo, “. . . la descripción de la Rueda traza la abigarrada y caótica historia del universo: todos los tiempos y hechos del universo están contenidos en ella” (Alazraki, *La prosa narrativa* 78). La Rueda representa el esquema total de la eternidad, la memoria infinita del universo. El entretejido absoluto que envuelve todos los tiempos y sus incontables variantes. Mientras que el Aleph del sótano abarca la eternidad del presente; la Rueda congrega, en su circunferencia, la eternidad como la suma interminable de infinitos presentes infinitos.

De todas maneras, en el Aleph dicha suma es o bien imposible o inútil, ya que cada punto espacio-temporal no es menor que la totalidad de los puntos. El Aleph es “el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes” (*El Aleph* 196). Borges modela esta idea a partir de las tesis de la transfinitud de Georg Cantor,²² cuyo axioma central establece que “*existen elementos de un conjunto infinito que son tan grandes como el conjunto al que pertenecen. El todo no es mayor que cada una de sus partes infinitas*” (Hernández 39). En otras palabras, los puntos que conforman el universo son, en sí mismos, conjuntos infinitos de puntos a su vez infinitos. Para ponerlo de forma gráfica: “El conjunto de los puntos, en una línea trazada sobre una mesa, contendrá la misma cantidad transfinita de puntos que nos separan de la estrella más lejana” (Hernández 40). Interesado en este concepto de la infinitud, Borges precisó una de las razones del cuento:

Yo había leído en los teólogos que la eternidad no es la suma del ayer, del hoy y del mañana, sino un instante, un instante infinito, en el cual se congregan todos nuestros ayeres como dice Shakespeare en *Macbeth*, todo el presente y todo el incalculable porvenir o los porvenires. Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por qué no

hacer lo mismo con esa modesta categoría que es el espacio? . . . Bueno, yo simplemente apliqué esa idea de la eternidad al espacio. (“Mi prosa”)

Tal como sugiere el epígrafe de Hobbes, el Aleph es para el espacio lo que la eternidad es para el tiempo (Thiem 100). “Borges” contempla millones de actos, cosas y seres, todos ocupando simultáneamente el mismo punto, “sin superposición y sin transparencia” (*El Aleph* 192). Ve cada cosa “desde todos los puntos del universo” (192). Y cada uno de los puntos del cosmos que contempla es, asimismo, equivalente en su infinitud a la totalidad de los puntos.

Al igual que el Aleph de Daneri, la Rueda que aparece en la oscuridad de la prisión es un microcosmo del universo: contiene dentro de su circunferencia la totalidad del espacio. Además, en la visión de la Rueda están “las causas y los efectos” del cosmos; declara Tzinacán: “Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común” (139-40). La epifanía del prisionero abarca inclusive la identidad de la divinidad: “Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses” (140). El sacerdote de Qaholom alcanzaría inclusive a tener el poder —al pronunciar la fórmula secreta— de llegar a ser inmortal, todopoderoso. La magnitud de su visión abarca la infinitud del tiempo y el espacio, así como de los poderes incalculables del universo.

Además, el Aleph de la prisión trasciende, con respecto a los otros Alephs que mencionan los demás relatos, el aspecto netamente visual de la visión total del cosmos. La extraordinaria visión que proporciona el Aleph de la calle Garay —así como las visiones que encierra el espejo de tinta— es de carácter puramente visual. El Aleph es un objeto tangible, físico; es una pequeña esfera que “Borges” observa con sus ojos naturales. Hay varias referencias al aspecto puramente visual del Aleph: Daneri comenta que es indispensable “. . . la oscuridad, la inmovilidad, cierta *acomodación ocular*. Te acuestas en el piso de baldosas y *fijas los ojos* en el decimonono

escalón de la pertinente escalera” (189; cursiva agregada); “lo que vieron mis *ojos* fue simultáneo” (192; cursiva agregada), comenta el narrador. Además, la pequeña esfera encierra una visión ocular del universo, sin necesariamente revelar el significado, las causas y los efectos de las cosas. El prodigio aparentemente se limita a la contemplación visual del infinito.

El Aleph que observa Tzinacán, en cambio, trasciende el aspecto visual de las cosas. El sacerdote no ve la Rueda con los ojos naturales, que sólo pueden ver lo que está frente a ellos. El testigo epifánico declara: “. . . no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo” (139). Esta Rueda, aunque está hecha de agua y de fuego, no es un objeto tangible como el Aleph de la escalera (o como los otros posibles Alephs que menciona el Borges narrador en la posdata). El Aleph que se le revela a Tzinacán es de naturaleza espiritual, capaz de proporcionar no sólo una visión ocular de todas las cosas sino de revelar los designios del universo de una manera que trasciende lo visual. Tzinacán experimenta una visión que, además de mostrarle el infinito, lo inviste con el conocimiento total del universo, conocimiento que sólo puede revelar la divinidad o, acaso, el universo mismo. El mago maya establece claramente que su visión es una revelación divina: “Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren)” (139). El “vi” que repite el sacerdote no es producto de una visualización física, puramente ocular, sino de una visión mística, espiritual. Su visión no se limita a una contemplación visual de todas las cosas, sino a una *comprensión* del infinito. Tzinacán declara: “me bastaba ver esa Rueda para *entenderlo* todo, sin fin. ¡Oh dicha de *entender*, mayor que la de imaginar o la de sentir!” (139; cursiva agregada). Aunque la visión del sacerdote se basa, en parte, en acontecimientos relacionados a su cultura maya-quiché (su referencia a la Creación, escrita en el Libro del Común, por ejemplo), su revelación excede las cosas de este mundo. Tzinacán, a diferencia de Borges el narrador, llega a entenderlo todo. Sin

embargo, como ya he mencionado, la visión del Aleph de la prisión también conlleva un destino inamovible. En ambos casos, la gloriosa epifanía desemboca en el largo sueño del olvido, en la muerte inminente.

Hemos visto que “El Aleph” y “La escritura del dios” y, en parte, “El espejo de tinta”, manifiestan importantes paralelismos en su trato de la visión total del universo. En estos cuentos (y en otros textos que he mencionado) Borges explora la idea del infinito contenido en un punto: el majestuoso Aleph. Las similitudes entre los relatos en cuestión ponen de manifiesto algunos de los mecanismos comunes detrás del fenómeno de la visión súbita y total del cosmos: la oscuridad, el encierro, la figura del círculo, el simbolismo y presagio de la muerte. Además, los poderes del Aleph son comparables a los de la memoria, en cuyo círculo coexisten los tiempos y las cosas que, traducidos a palabras, desembocan en una enumeración desordenada y heterogénea. Asimismo, el acto de recordar alude a la paradójica sucesión simultánea de percepciones que revela el Aleph. En su impenetrable seno, el Aleph contiene el laberinto del tiempo, cuya textura inaprensible se nos escapa constantemente. A veces la eternidad se antoja como un presente infinito, otras las posibilidades del tiempo coexisten en un ciclo eterno, en una Rueda interminable que alude a la memoria del universo.

El Aleph borgeano y sus variaciones apócrifas tienen, en mayor o menor medida, la capacidad de revelar la infinitud espacial y temporal del universo, así como —en ocasiones— sus causas, efectos y designios. En el Aleph convergen todos los puntos del inconmensurable universo que nos rodea, que se extiende y se pierde en laberintos inextricables y eternos. Sin embargo, la memoria infinita del Aleph deja entrever un final ineludible, un fin del mundo que adopta la forma de la muerte y del olvido. El olvido que sigilosamente trepa las paredes de la

memoria para posesionarse de todo, ya que “. . . no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere” (Borges, *El hacedor* 44).

Notas

1. Algunas de las versiones del Aleph que Borges expone en los relatos incluidos en este capítulo incluyen una esfera tornasolada en la escalera de un sótano, una Rueda infinita, el interior de una columna, copas, lanzas, la memoria infinita, una moneda inalterable, diversos espejos... infaltables espejos.

2. En la literatura occidental están, entre numerosos ejemplos, las experiencias místicas y reveladoras del descenso al inframundo de Dante, Eneas, Orfeo y don Quijote, además de Hunahpú y Ixbalanqué (los gemelos que bajan a Xibalbá de acuerdo con lo registrado en el Popol Vuh).

3. Bachelard agrega: “In the cellar, darkness prevails both day and night, and even when we are carrying a lighted candle, we see shadows dancing on the dark walls” (19). Sin embargo, anticipándose a objeciones, reconoce que en nuestra civilización, en la que los sótanos tienen luz eléctrica, ya no descendemos a su interior llevando una vela. Y aclara: “But the unconscious cannot be civilized. It takes a candle when it goes to the cellar” (19).

4. Hill explica que “cross-culturally, the way of initiation is expressed as the way of death and rebirth—often mythologized as the descent into the underworld and eventual reemergence” (4).

5. De hecho, el encierro mismo se vuelve un espacio infinito. Así lo propone Maurice Blanchot: “El error y el hecho de avanzar sin poder detenerse jamás cambian lo finito en infinito, a lo cual hay que agregar estos rasgos singulares: de lo finito, que es un espacio cerrado, siempre hay esperanza de poder salir, mientras que la vastedad infinita es una prisión sin salida; del mismo modo, todo lugar absolutamente desprovisto de salida se torna infinito” (212).

6. Federico González comenta que “la circularidad es una manifestación espontánea de todo el cosmos”. Y agrega más adelante: “el círculo y la esfera han sido tomados por numerosos pueblos y distintos autores antiguos como figuras perfectas y expresiones de la totalidad” (“Cosmogonía Perenne”).

Con respecto al círculo y su centro, René Guénon explica que “the Centre is, above all, the origin, the point of departure of all things; it is the principal point, without form and without dimensions, therefore indivisible, and thus the only image that can be given to the primordial Unity” (46).

Además, Gaston Bachelard —llevando la circularidad al plano íntimo del *yo*— apunta que cada ser es circular: “images of *full roundness* help us to collect ourselves, permit us to confer an initial constitution on ourselves, and to confirm our being intimately, inside. For when it is experienced from the inside, devoid of all exterior features, being cannot be otherwise than round” (234).

7. De hecho, James Joyce fue el principal escritor en difundir el significado secular de la palabra “epifanía”. El concepto de la epifanía joyceana aparece por primera vez en *Stephen Hero*, donde Stephen, tras contemplar en una calle de Dublin una situación trivial, pero de alguna manera enigmática y significativa, piensa en recolectar momentos como ése en un libro de epifanías, “the most delicate and evanescent of moments” (211). “By an epiphany”, apunta el narrador, “he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself” (211).

Además, comentando a Joyce, Robert Adams Day relaciona la epifanía con la *ars memoriae*, el arte de la memoria: “The essence [of the epiphany] turns out to be a luminous point

in darkness . . . serving to unlock the door of memory and trigger an appropriate and copious flow of words” (361).

8. Guénon comenta acerca del símbolo de la rueda:

The very name of the wheel (*rota*) immediately evokes the idea of rotation; and this rotation is the figure of the continual change to which all manifested things are subject. In such a movement, there is but one single point that remains fixed and immutable, and this point is the Centre. This brings us back to the cyclic concept we spoke earlier: the course of any cycle, or the rotation of the circumference, is succession, whether in temporal or some other mode. The fixity of the Centre is the image of Eternity, where all things are present in perfect simultaneity. (49)

9. En *Historia de la eternidad*, Borges dice respecto a las enumeraciones: “Es verosímil que en la insinuación de lo eterno —de la *inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum*— esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran” (37).

10. Michael Foucault señala otra enumeración caótica de Borges como inspiración de su libro *The Order of Things*. Esta enumeración se encuentra en el relato “El idioma analítico de John Wilkins”, en el cual Borges menciona cierta enciclopedia china y cita una enumeración desaforada, ajena:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluídos [*sic*] en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, k) dibujados con un

pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (*Otras inquisiciones* 142)

Con respecto a este pasaje, dice Foucault: “In the wonderment of this taxonomy, the thing we apprehend in one great leap, the thing that, by means of the fable, is demonstrated as the exotic charm of another system of thought, is the limitation of our own, the stark impossibility of thinking *that*” (xv).

11. Con respecto a la *mise en abyme* que crean los espejos en la visión del Aleph, Enrique José Milani comenta:

También recurre Borges a los objetos-símbolos para expresar la pluralidad y la multiplicación interminables. Entre éstos se destaca, tanto por la función que cumple como por la reiteración con que aparece, el espejo. Crea así un mundo borroso e ilimitado destruyendo la concreta realidad, y otorgándoles a los seres y a las cosas, carácter de sombras fantasmales. (17)

12. Julio Ortega, refiriéndose al manuscrito original de “El Aleph”, el cual Borges entregó a Estela Canto, apunta que la posdata “es posterior al manuscrito, lo que demuestra, en efecto, que no forma necesariamente parte de la fábula sino que es la primera lectura de ‘El Aleph’ (del cuento, no del Aleph mismo) y, por lo tanto, la primera puesta en duda del Aleph (del objeto, no del cuento)” (454).

13. La fecha de la posdata (primero de marzo de 1943) es —aunque posterior al manuscrito original— ficticia, ya que Borges parece haber terminado de escribir el manuscrito de “El Aleph” hacia principios de 1945.

14. Silvia G. Kurlat Ares comenta que “para Borges, el Universo es inabarcable porque la inteligencia humana nos es capaz de reconstruir un orden total que, o bien no existe, o bien está regido por leyes divinas incognoscibles” (9).

15. Contemplando su propia muerte cercana, en “Piedras y Chile”, poema incluido en *Atlas*, Borges contempla la muerte como el olvido absoluto: “Absuelto de las máscaras que he sido, / seré en la muerte mi total olvido” (*Obras completas* 3: 421).

16. El narrador, “Borges”, nos explica que “Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado” (*Ficciones* 133). Y agrega más adelante: “. . . le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)” (134).

17. Jonathan Stuart Boulter y Julio Woscoboinik también sugieren una correlación entre la memoria de Funes y el Aleph. En una nota de su artículo, Boulter apunta: “Borges’ ‘Funes el memorioso’ is another analysis of the agony of memory. Unable to forget anything he hears or sees, Funes lives in a sustained moment that collapses the distinction between past and present, between points in space. . . . In some ways Funes is an analogue to the Aleph, that point in space containing all points” (371).

18. En el poema “Heráclito”, Borges compara la muerte con el sueño y el olvido, el nacimiento con la mañana. El poema comienza con la imagen de la muerte: “El segundo crepúsculo. / La noche que se ahonda en el sueño. / La purificación y el olvido” (*Elogio de la sombra* 19). La muerte, el “segundo crepúsculo”, es el olvido y, además, la purificación, el final que da paso a un nuevo comienzo, puro, libre de recuerdo. Eric C. Rabkin llega a conclusiones similares: “In some fundamental way different from our formal learning there resides in us all a knowledge that the world began when we opened our eyes and will end when we shut them. This

happens in a small way when we fall into and rise from sleep . . .” (Rabkin xii). Cada noche, “el segundo crepúsculo”, llega a ser un pequeño olvido y una pequeña muerte, un fin del mundo secreto y personal, espejo del último olvido, del profundo sueño de la muerte.

19. El tiempo es uno de los temas incalculablemente recurrentes en la obra de Borges, quien escarba en la teología, en la filosofía, en el misticismo y el panteísmo, en la literatura, en busca de una multiplicidad de teorías diversas y muchas veces contradictorias. Son numerosísimos los ejemplos en su obra que se adentran en un laberíntico y empecinado juego con el tiempo: recorren sus cuentos, su poesía, sus ensayos —Borges incursiona con fervor febril en la materia del tiempo, por ejemplo, en *Historia de la eternidad* (1936) y en *Otras Inquisiciones* (1952)—; atraviesan la totalidad de su obra. La vasta variedad de juegos con el tiempo pretenden agotar todas las posibilidades: el tiempo circular o cíclico, el lineal (el río del tiempo), el instante infinito, las inagotables combinaciones del presente, el pasado y el futuro, el tiempo que se bifurca en tiempos paralelos y convergentes, que se superpone, que se dilata o se contrae, que se detiene, el tiempo como el mayor laberinto, el tiempo inexistente. Borges apunta en “Historia de la eternidad”: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza” (*Historia de la eternidad* 11). Para un estudio detallado del tiempo en Borges véase Barrenechea (en especial el capítulo 4) y el capítulo 7 de *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, de Alazraki.

20. En aquella clase acerca del tiempo, Borges expone:

Los teólogos suponen que la eternidad viene a ser un instante en el cual se juntan milagrosamente esos diversos tiempos [pasado, presente y porvenir]. . . . Plotino dice: hay tres tiempos, y los tres son el presente. Uno es el presente actual, el

momento en que hablo. Es decir, el momento en que hablé, porque ya ese momento pertenece al pasado. Y luego tenemos el otro, que es el presente del pasado, que se llama memoria. Y el otro, el presente del porvenir, que viene a ser lo que imaginan nuestra esperanza o nuestro miedo. (*Obras completas* 4: 200)

21. Acerca de “La escritura del dios”, Borges comenta en el epílogo de la colección: “el jaguar me obligó a poner en boca de un «mago de la pirámide de Qaholon», argumentos de cabalista o de teólogo” (*El Aleph* 200). Con respecto a la Rueda (tal vez el más universal de los símbolos sagrados de todos los pueblos), así como también al Aleph (una esfera) y al Zahir (una moneda, un diminuto círculo), Jaime Alazraki comenta:

Borges ha utilizado tres símbolos panteístas de tres religiones diferentes para representar en ellos el microcosmo universal, dando, así, realidad literaria a la noción del panteísmo que dice que cualquier cosa es todas las cosas y cualquier cosa es el mundo. El ‘zahir’ del islamismo, el ‘aleph’ del judaísmo y la ‘bhavacakra’ [la Rueda de la vida] del hinduismo son símbolos de la divinidad y, como tales, del universo. (*La prosa narrativa* 78)

La fascinación de Borges por los símbolos panteístas ha recibido constante atención por parte de la crítica literaria. Entre la inmensa cantidad de obras al respecto, véase *Borges and the Kabbalah* de Alazraki y *The Aleph Weaver* de Edna Aizenberg.

22. Un amplio análisis de las teorías de Cantor, que incluye el Aleph y los números transfinitos, se encuentra en Aczel, Hernández, Dauben y Rucker. Borges también habló de los números transfinitos en una disertación acerca del tiempo, cuyas palabras se encuentran en *Borges, oral*: “Tenemos así varias series de números que son todos infinitos. Es decir, en los números transfinitos las partes no son menos numerosas que el todo. Creo que esto ha sido

aceptado por los matemáticos. Pero no sé hasta dónde nuestra imaginación puede aceptarlo”
(*Obras completas* 4: 201).

CAPÍTULO 2

Jaime Collyer: El fin del mundo en el Aleph

Si no hubo un principio ni habrá un término,
si nos aguarda una infinita suma
de blancos días y de negras noches,
ya somos el pasado que seremos.

Borges, "Elegía de un parque"

Your perception, however instantaneous, consists then in an incalculable multitude of remembered elements; and in truth every perception is already memory. *Practically we perceive only the past*, the pure present being the invisible progress of the past gnawing into the future.

Bergson, *Matter and Memory*

En la posdata de “El Aleph”, “Borges” alude al manuscrito de un tal capitán Burton, el cual enumera una serie de Alephs de diversas latitudes y épocas. La lista de objetos mediadores concluye con la mención de una columna de piedra de la mezquita de Amr, en el Cairo, en cuyo interior está el universo.¹ Tras dudar de la legitimidad del Aleph de la calle Garay —al expresar que se trata de “un falso Aleph”—, “Borges” sugiere que hay otro, o, en realidad, varios. Julio Ortega señala que “incluso cualquier cosa podría ser un Aleph, en tanto vehículo capaz de suscitar el temeroso asombro de lo sagrado” (456). Y agrega: “no puede haber un falso Aleph y otro verdadero. Cualquier Aleph es, al final, el Aleph” (462-63). Cualquier elemento capaz de abarcar todos los demás, de contener el “inconcebible universo”, es digno de aquel nombre.

No es verosímil pensar que tal prodigioso objeto se perdiera en los anales de la Historia, de la literatura (si acaso estas palabras no tuviesen significados análogos). De hecho, yo encuentro reverberaciones del Aleph borgeano en la obra de escritores contemporáneos. Tal es el caso del chileno Jaime Collyer,² en cuya pluma se asoma en mayor o menor grado la sombra del fantasma de Borges.³ En el presente capítulo, analizaré la presencia del Aleph en “Ángel dormido” y “Golpe a golpe”, dos cuentos de su colección *La voz del amo* (2005). En dichos relatos, Collyer enfrenta a sus personajes con la manifestación del Aleph, con sus visiones, sus revelaciones, su hipnotizante atracción. Se trata de Alephs apócrifos, parciales, que no proveen una visión simultánea de la totalidad del universo pero que, sin embargo, contienen en su seno el tiempo y el espacio, un destello de la eternidad y el infinito. Dichos Alephs están íntimamente relacionados con la memoria; se empeñan tercamente en recuperar el pasado. A su vez, abarcan en sí mismos el presente y el futuro, un futuro nefasto: sin excepción, los Alephs de estos cuentos de Collyer —al igual que el Aleph en la obra de Borges— señalan un final inexorable. De manera indefectible, el Aleph manifiesta el fin del mundo. En “Ángel dormido” se trata del

fin del mundo literal, del Apocalipsis. En “Golpe a golpe” el Aleph indica el fin de una era, una suerte de Apocalipsis nacional. En ambos relatos está implícito un final íntimo, personal; la muerte violenta del individuo. Una vez más, el Aleph ligado a la memoria, pero destinado al último olvido.

Ya en su primer libro de cuentos, Collyer hace referencia directa a Borges y a su Aleph. En los orígenes de la llamada “nueva narrativa chilena”,⁴ sale a luz *Gente al acecho* (1992). El primero de los cuentos de la colección, “Últimos [sic] días de nuestro vecino”, relata la experiencia epifánica de Hugo Schatzman, odontólogo y vecino del narrador. Ante la incertidumbre frente un posible cáncer de pulmón, Schatzman se ve investido de cierta grandeza, de cierta trascendencia y, en una de las sesiones de consulta con un tal Gutiérrez, se le manifiesta el Aleph en la boca abierta del paciente. El dentista, relatándole la experiencia al narrador, hace referencia a “El Aleph” de Borges y habla de haber percibido “una captación repentina de todo cuanto hay y todo cuanto ha existido” (Collyer, *Gente al acecho* 18). Con respecto al hallazgo en boca de Gutiérrez, Schatzman habla de “todos los partidos jugados en segunda división el pasado año, del guardarropía de su madre en Melipilla, de todos los molares que ha extraído en sus varios años de consulta” (18).

Este cuento representa una de las formas de escribir después de Borges, de trabajar con uno de sus textos.⁵ La aparente parodia que Collyer hace de “El Aleph” se transforma, con una mirada más detenida, en un hilo del tejido que Borges ya había entrelazado en su relato. David Laraway dice al respecto que “when ‘Últimos días’ sends us back to ‘El Aleph,’ we discover that the humor that plays to such great effect in Collyer’s story is already to be found there in Borges” (34).⁶ En su cuento, Collyer se desprende del contexto metafísico en el que generalmente se lee a Borges y nos ayuda a releerlo con otros ojos, de una manera diferente a la

acostumbrada. “One of the things Collyer helps us to discover”, determina Laraway, “is that Borges is himself always a new writer” (33). Tal es el caso de los relatos mencionados, incluidos en *La voz del amo*. De forma menos conspicua —pero aun palpable— el Aleph borgeano se escabulle entre las páginas y vuelve a hechizarnos con sus prodigios. Y Borges, el eterno Borges, siempre sigue escribiendo.

“Ángel dormido”

“Ángel dormido”, cuento que cierra la colección *La voz del amo*, es tal vez el relato en el que el fin del mundo se manifiesta más claramente en el seno del Aleph. En esta fascinante narración, Collyer nos presenta un Aleph apócrifo de carne y huesos, un Aleph encarnado en la espalda desnuda de una mujer. En ella —en su cuerpo que ignora su poder revelador— se manifiestan las visiones de un Aleph que mira hacia atrás, que abarca gradualmente la confusa Historia de los hombres y que, raído de recordar, de dar vueltas en el tiempo, señala el fin irrefutable del mundo, el Apocalipsis.

La historia comienza cuando Salcedo conoce a la joven Lucía en un pub. Al despertarse junto a ella a la mañana siguiente y contemplarla boca abajo, el protagonista permanece en la oscuridad del cuarto con la mirada absorta en “su espalda de lunares y hondonadas imprevistas” (*La voz* 299). En ese preciso momento, le sucede lo que jamás podrá explicarse: ve por primera vez una escena súbita en la espalda dormida de su acompañante. “Primero fue sólo un bosquejo,” comenta un narrador innominado, “parecido a un espejismo en la carretera, fugaz e inestable. Luego se perfiló con mayor nitidez, entró por así decirlo en foco, y lo vio claramente” (300). En la espalda desnuda de Lucía aparece, repentinamente, una batalla a campo abierto, una imagen fija y vívida de la batalla de Austerlitz. Salcedo, perplejo, admira el prodigio y reconoce a las

tropas enfrentadas, al propio Napoleón en su corcel; percibe la euforia, el miedo, la tensión entre los combatientes. Luego, tras unos escasos segundos, la visión se diluye tal y como ha aparecido. Es así como Salcedo descubre el Aleph en la espalda dormida de Lucía; un Aleph que, desde el comienzo, desde esta primera visión, se empeñará en rescatar el pasado para congregarlo entre los omóplatos de la joven que, ajena a todo, permanece sumida en el mundo de los sueños.

Salcedo, fascinado por el fenómeno que acaba de presenciar, se las ingenia para que Lucía regrese a su casa esa misma noche. Cuando él regresa tarde del trabajo, encuentra en su casa a la joven nuevamente dormida, boca abajo sobre la cama, con la espalda descubierta. Entonces, apoyado en el dintel de la puerta, conteniendo un grito de exaltación, vuelve a presenciar una visión del Aleph en la espalda de su compañera. Esta vez, entre las vértebras de aquel “ángel dormido”, aparece un paisaje nuevo: un éxodo acelerado de hombres con chilaba, de “mujeres de negro con el rostro semioculto por un velo y niños aferrados a sus faldas musulmanas” (303), descendiendo en tropel por un camino en espiral, con el Palacio de la Alhambra de fondo. En la espalda inmóvil de Lucía ocurre “en ese preciso momento” la rendición de Granada ante los ejércitos cristianos. Sin embargo, luego de segundos o minutos — Salcedo nunca lo supo— “se oscureció todo, cayó la tiniebla en rededor, incluso en la espalda de Lucía, y ya no consiguió ver nada más: la escena se diluyó nuevamente entre sus vértebras, sin dejar rastros” (304). El Aleph se manifiesta nuevamente, para luego volver a sumergirse en la oscuridad de la que ha surgido. Otra vez aparece el Aleph en un ambiente sombrío, ya que cada una de las manifestaciones se produce de noche, en el encierro del cuarto de Salcedo. La oscuridad se convierte en propiciadora de las visiones del Aleph; la misma oscuridad que Daneri declara “indispensable” para presenciar el Aleph del sótano. Incluso la espalda misma de Lucía

alude a lo oculto, al otro lado del cuerpo —al reverso de una moneda que bien podría ser el Zahir—, al lado que no vemos de frente.

A partir de entonces, el protagonista contempla cada noche —siempre en la oscuridad nocturna—, en la espalda de Lucía, las manifestaciones extraordinarias del Aleph. Las visiones muestran escenas del pasado en diferentes latitudes del planeta. El Aleph se presenta así como una especie de enciclopedia histórica, de memoria de la humanidad: “Siempre era, se dio cuenta al cabo de varias noches, alguna ocasión histórica memorable” (Collyer, *La voz* 307). Entre las curvas que forman los omóplatos de la joven, Salcedo presencia, por ejemplo, el cortejo fúnebre de un faraón recién fallecido en el antiguo Egipto, el asesinato de Abraham Lincoln, a Alfonsina Storni hundiéndose otra vez en el mar. En las noches sucesivas, el Aleph continúa su rememoración empecinada de recuerdos universales: aparece en escena la “noche triste” de Hernán Cortés en Tenochtitlán, y Hitler en la cervecería de Múnich, “arengando como un perro rabioso a sus secuaces, anunciándole al mundo su cruzada sangrienta” (308). Prontamente Salcedo deduce que cada escena es un “antes-después”, una suerte de bifurcación en el laberíntico entramado de la historia humana, un tallo de la constante ramificación del tiempo.

En el Aleph que Collyer ubica en la espalda de la joven dormida, convergen, en un punto, un tumulto de puntos distantes en el tiempo y en el espacio. Este Aleph fragmentario, sin embargo, no abraza el universo y la eternidad de manera simultánea, en una única visión total, sino que recoge lugares e instantes y los proyecta en imágenes fijas, aisladas del resto de los eventos que pueblan el tiempo. El Aleph de Lucía revela un presente a la vez, un presente infinito, estático. Por ejemplo, tras contemplar la escena del funeral multitudinario del faraón egipcio, el narrador señala que “era —como la primera vez en Austerlitz— una imagen fija, parecida a un tapiz o un fotograma ampliado de un viejo filme hollywoodense, de todas formas

muy vívido” (307). Al igual que el Aleph del sótano de la calle Garay, el Aleph de Lucía abarca el tiempo en un eterno presente. Volvemos a las palabras de Hobbes en el epígrafe de “El Aleph”: “Eternity is the Standing still of the Present Time” (*El Aleph* 175). Los fotogramas sobrenaturales proyectados misteriosamente en el cuerpo de la joven inmortalizan escenas fijas, detenidas en el tiempo; evocan la noción del presente como el único tiempo que en realidad existe. Esta variante del tiempo aparece también en el poema “El pasado”, incluido en *El oro de los tigres*, donde Borges abarca en pocos versos la idea del tiempo que vive en el Aleph:

No hay otro tiempo que el ahora, este ápice
Del ya será y del fue, de aquel instante
En que la gota cae en la clepsidra.
El ilusorio ayer es un recinto
De figuras inmóviles de cera
O de reminiscencias literarias
Que el tiempo irá perdiendo en sus espejos. (*Obras completas* 2: 465)

El presente se insinúa como el único elemento del cual está hecho el tiempo, el preciso “instante en que la gota cae en la clepsidra”. Sin embargo, a su vez, a fin de existir cabalmente, el presente debe estar detenido, fijo, inmóvil, ya que el flujo mismo del tiempo lo convierte en un elemento infinitesimal, prácticamente ilusorio. En su *Matter and Memory*, el filósofo francés Henri Bergson apunta: “You define the present in an arbitrary manner as *that which is*, whereas the present is simply *what is being made*. Nothing is less than the present moment, if you understand by that the indivisible limit which divides the past from the future” (193).⁷ De esta manera, en el Aleph anidado entre los omóplatos de Lucía convergen puntos de todas las latitudes del orbe y del tiempo como eternos presentes. Los sucesos trascendentes de la Historia son imágenes fijas,

instantes eternizados en un presente infinito, inmóvil, en donde convergen el pasado y el futuro, donde siempre está implícito el confuso y vago decurso del tiempo.

Este Aleph apócrifo, al igual que los Alephs de Borges, demuestra un funcionamiento y poderes semejantes a los de la memoria. El Aleph en la espalda de aquel “ángel dormido” es un Aleph que recuerda, que exhuma desde el pasado los rostros y las personas que han transitado desordenadamente el curso errante de la Historia. Con el correr de las noches, en el silencio de la madrugada, las visiones continúan sucediéndose, alternando al azar episodios de distintas épocas. Aparecen en escena, por ejemplo, Fidel Castro entrando en la Habana, Winston Churchill en un balcón de una Londres devastada por las bombas alemanas, Gengis Khan a punto de arrojar con sus tropas sobre Kiev; otras noches, el Aleph vuelve a la “noche triste” de Cortés o a la caída de Granada. Salcedo, turbado, no logra encontrar correlación u orden alguno en la azarosa serie de imágenes, no consigue “. . . rescatar la secuencia de su propio discurrir vertiginoso o su propia arbitrariedad” (*La voz* 311). Esta sucesión de escenas heterogéneas, esta suerte de *collage* gradual del tiempo y del espacio, alude al desorden de la memoria, donde a menudo no existe lógica u organización aparentes en la forma de almacenar o rescatar los recuerdos. Bien lo expresa Borges en su relato “La memoria de Shakespeare”, que vuelvo a citar: “La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas” (*Obras completas* 3: 397). Tal es la esencia de la memoria, de aquel milagro cotidiano y vulgar; tal es la esencia, en un grado hiperbólico, del Aleph.

La memoria vuelve a aparecer en relación al Aleph por medio de un singular edificio, el lugar donde trabaja Lucía. La noche que Salcedo conoce a la joven en el pub, ella le cuenta que es urbanista y que trabaja remodelando un edificio del sector céntrico. En cierta ocasión, el protagonista se acerca a dicho edificio; lo encuentra en absoluta soledad y silencio (ya que los

trabajadores están en colación) y se detiene a esperar a Lucía en un vestíbulo de forma circular.⁸ Allí, ella le comunica que el edificio que está restaurando “sería como una hemeroteca, le informó, un archivo documental para uso de la ciudadanía” (304). El ámbito en el que la joven urbanista se mueve, aquel edificio que ella pretende recuperar, es la memoria del pueblo, el lugar donde se archivan los virajes abruptos de la Historia, el sitio en donde se documenta la vida. Un lugar que recuerda, que mira constantemente hacia atrás, recuperando lo pretérito; un inmenso archivo: la memoria colectiva, universal. De inmediato, Salcedo relaciona aquel edificio con el Aleph entre los omóplatos de su compañera: “Le pareció de nuevo muy apropiado, un espacio deshabitado al centro de la vorágine, como un refugio atemporal que ella resguardaba del deterioro con secreta devoción. Como un complemento *ad hoc* del caleidoscopio aquel en su espalda, esa maravilla de la que disfrutaba por la noche” (306). Aquel edificio se presenta así como una extensión del Aleph de Lucía que, de igual manera, se empeña en recuperar el pasado, arrancándolo de las profundidades del olvido. Un “refugio atemporal” que, acaso, el olvido no logre penetrar y arrasar.

Sin embargo, el olvido total, el Apocalipsis, es precisamente el destino infranqueable que revela el Aleph. Con el transcurso de las noches, la esencia incontrolable de la sucesión de visiones en la espalda de Lucía comienza a cobrar cierta dirección en el flujo del tiempo: “El dramatismo de las imágenes le impidió ver, al principio, que sí había una progresión y hasta una cronología discernible: eran escenas cada vez más actuales, cada nuevo episodio se aproximaba un poco más al presente; comenzaba, por así decirlo, a morderle los talones” (312). Salcedo contempla la funesta bomba de Hiroshima, ve a Perón discursando en la Casa Rosada, al Che Guevara en Bolivia, a Salvador Allende entrando por última vez a La Moneda, el día del golpe militar. Al discernir el orden en la secuencia de imágenes, las cuales se acercan a él en el tiempo

y el espacio, Salcedo se pregunta “si no sería efectivamente un oráculo, a fin de cuentas un oráculo, y en algún momento daría paso a otra cosa, al futuro a secas . . .” (312). Entonces, llega la noche en que el Aleph deja de mirar hacia atrás, para ahora moldear en su interior aquel “futuro a secas”, el final inminente:

Una o dos noches después ocurrió el gran salto adelante. Lo advirtió, con creciente inquietud, nada más haberse iniciado en las vértebras de Lucía el destello habitual. Donde esta vez había una ciudad en ruinas y reducida a escombros. Una ciudad bombardeada o quizá fulminada por la radiación, en que no quedaba ya un alma y ningún sobreviviente, ni una hoja moviéndose en los árboles y ningún árbol moviéndose al viento. (312-13)

Salcedo, con pavor, alcanza un momento de anagnórisis; descubre con cierta dificultad que aquella ciudad ahora inexistente, aquel desierto de escombros y sombras, es Santiago, su propia ciudad. Su ciudad habitual trastocada, borrada del mundo. El mundo que ha llegado a su final, donde las calles y las viviendas ya no existen, donde el río que bordeaba la ciudad es “. . . ahora un reducido caudal de cenizas” (313). El protagonista admira, inmóvil en la oscuridad, el fin del mundo en el Aleph, la destrucción total de toda forma de vida del planeta (suponiendo que la misma suerte haya tenido el resto del mundo) y de toda creación humana; la última conflagración, el Apocalipsis.

No obstante, la escena final del mundo nos deja atrapados en la ambigüedad. En la proyección de nuestro propio mundo visto como una gran necrópolis, el Aleph muestra un único edificio en pie en el centro de la imagen. El único sobreviviente entre los escombros de la hecatombe final, entronizado en la desolación y el silencio de las ruinas, es precisamente aquel edificio que Lucía restauraba en la zona céntrica, el archivo documental. En el fin del mundo, en

el olvido total, lo único que queda en pie es el “suplemento *ad hoc*” del Aleph, el edificio destinado a recordar perpetuamente. En el ocaso final, la memoria resurge de entre los escombros. En el fin del mundo, el Aleph reaparece de entre las sombras y los despojos. Sin embargo, aquel archivo documental revela la trayectoria de hombres pretéritos en un mundo carente de hombres. Aquel edificio, aquel Aleph de la memoria, está acaso destinado a hundirse en el olvido en un mundo sin seres capaces de mirar en lo profundo del Aleph. Un Aleph que, solitario en el fin del mundo, erguido toscamente entre los escombros, está atado a un olvido inevitable. La última visión en la espalda de Lucía revela el fin del mundo en el Aleph, el Aleph en el fin del mundo. El Aleph, que el tiempo —el tiempo irremediable— acaso no logrará olvidar.

“Golpe a golpe”

La presencia del Aleph en “Golpe a golpe” también está íntimamente relacionada a la memoria, aquella difusa y frágil —pero, a la vez, tan extrañamente poderosa— capacidad de recuperar fragmentos del tiempo. Asimismo, tal como sucede con los demás Alephs que hasta ahora hemos comentado, el Aleph que se manifiesta en este cuento de Collyer revela un final irrefutable. El Aleph regresa una y otra vez a la visión del final de un ciclo —el término de la democracia en Chile tras el golpe de estado de 1973—, que coincide con el final de la vida del protagonista. Un final que abarca simultáneamente su futuro inmediato y su pasado. Un fin del mundo personal, en el futuro, perfectamente sincrónico a un pseudo Apocalipsis nacional de treinta años de “anterioridad” en el tiempo. El tiempo que en “Golpe a golpe” es cíclico, convergente, incomprensible; aquel elemento escurridizo, aquel dédalo invisible e imposible que el Aleph contiene borrosamente en su centro. El Aleph, hecho de tiempo y de memoria, que

logra infiltrarse por las brechas de la muralla del olvido impuesto por la represión y la dictadura. El Aleph que recuerda y que, sin embargo, presagia un fin ineludible: el testigo de la visión del Aleph está destinado al olvido final, a la muerte.

El flujo principal del relato se desarrolla en Chile, en el llamado tiempo presente. El protagonista es un hombre acabado, un espectro de carne y huesos que habita el silencio hostil e indiferente del departamento compartido con Mariana, su esposa, de quien la separa una profunda grieta, un vacío creciente en su matrimonio.⁹ El hombre lleva años en “esa condición mental poco loable” (*La voz* 186), eludiendo las horas del día, vagando en la pura inutilidad, viviendo a costa del trabajo de su esposa en el ministerio. La nostalgia que circunda al protagonista es palpable desde el comienzo del relato. Añora el pasado de su relación amorosa, “esa comunión que había entre ambos . . .” (185) y que ahora existe únicamente en el ámbito de la memoria como el tiempo irrecuperable que ahonda la melancolía. Una mañana, al despertarse una vez más en la soledad muda del departamento, tras horas de inoperancia el protagonista decide ir a dar la acostumbrada vuelta por el barrio a fin de anular el tiempo. En una esquina cercana, se detiene un momento en un quiosco para distraerse con los titulares. Es ahí donde el protagonista encuentra al Aleph. Un Aleph que, en este caso, no es material, tangible, sino que se trata de la evocación de una escena pretérita de la historia de Chile. En uno de los semanarios, el hombre queda sujeto a una fotografía en blanco y negro de La Moneda echando humo por los cuatro costados, instantes después del bombardeo el día del golpe.¹⁰ Entonces, prendido a aquella escena, recuerda que es la víspera de un nuevo aniversario del golpe militar: “‘El tiempo circular del quiebre institucional’, pensó para sí mismo, ‘volviendo cíclicamente cada año...’” (187). El tiempo circular que, en breve, atraparé al protagonista en su laberinto. Aunque todavía lo ignore, aquel recuerdo cíclico, aquella escena del bombardeo de La Moneda, se convertirá en el Aleph

apócrifo y fatal que lo sumergirá —literalmente— en el recuerdo, en el pasado, en donde el protagonista encontrará su inevitable muerte.

El Aleph se le manifiesta al día siguiente, en una de sus caminatas habituales por el sector céntrico de la ciudad. Nuevamente se encuentra en uno de los vespertinos con otra imagen de la violenta caída de Salvador Allende, aquella escena de La Moneda en llamas aquel mediodía de septiembre. Cada quiosco multiplica las imágenes del golpe: La Moneda vista desde arriba, a la espera de la descarga infame, la foto del propio Allende observando el cielo desde un balcón, “como adivinando en la distancia a los cazabombarderos” (189), La Moneda ardiendo, cercada tenazmente por las tanquetas. El protagonista llega al fin al quiosco de la esquina y contempla allí también la difundida foto, “punto en que le sobrevino por primera vez la desconexión, sólo podía denominarla así: algo como un destello lacerante en mitad del cerebro y luego el miedo, . . . como en la escena aquella, que estaba de pronto a su alrededor, con las tanquetas y soldados a escala real, circundándolo” (189). Esta primera epifanía —esta primera “desconexión”— absorbe al protagonista dentro de la escena; el Aleph lo atrapa en su seno:

Era de nuevo el episodio en blanco y negro, de nuevo aquel día borroso de septiembre, pero ahora estaba en torno suyo, como una escenografía ineludible a su alrededor, con Santiago de fondo y La Moneda en primer plano, rodeada nuevamente por las tanquetas. Y Allende asomado al balcón, haciéndole una última seña a él y a la multitud escasa que aún permanecía en los alrededores. . . .
(190)

La visión del Aleph lo trasporta bruscamente al pasado; se trata de un Aleph que no sólo recupera el pasado, sino que lo impone, que lo vuelve presente. El narrador innominado nos dice que “fue un segundo apenas, un destello de esa historia pretérita envolviéndolo, como si una

mano invisible lo hubiera arrancado de cuajo a la vereda y transferido a ese momento, a la escena de la fotografía y los segundos previos al bombardeo” (190). En este episodio, el Aleph, que nuevamente se manifiesta como la memoria que rompe el velo de la realidad, no obedece a un orden cronológico del tiempo, sino que señala la relación del presente y el pasado como un vínculo de coexistencia,¹¹ lo que se relaciona íntimamente con el cono de la memoria descrito por Henri Bergson.

La imagen de la memoria como un cono invertido describe el poder unificador de la memoria —y, por analogía, del Aleph. En *Matter and Memory*, Bergson explica este concepto, en el cual la memoria se compara a un cono invertido,¹² cuya punta en constante movimiento se inserta en un plano que simboliza “. . . my actual representation of the universe” (196). El cono representa la totalidad de los recuerdos acumulados en la memoria y en su base (situada en el pasado) están los recuerdos inconscientes, los más antiguos. A su vez, el cono se encuentra en un proceso de movilidad y los recuerdos “descienden” desde el pasado hasta la percepción presente. Algo similar sucede durante la “desconexión” del protagonista del relato. Una avalancha de recuerdos, emociones, pensamientos, imágenes y sensaciones se arremolinan a través del cono de la memoria del protagonista (o la memoria del Aleph que lo envuelve) para converger con el presente y fusionarse. El presente y el pasado coexisten en ese momento.¹³ Además, se superpone en el tiempo un futuro violento, ya que el narrador anuncia que en aquella escena reinaba “un silencio que presagiaba a la muerte en las cercanías, a la espera de entrar en escena y devorar a sus protagonistas” (Collyer, *La voz* 190). Emmanuel Levinas, explicando el tiempo según Bergson, relaciona algunas palabras con esta idea: “. . . each instant is heavy with all of the past and pregnant with the whole future. . . . Each instant is there; nothing is definitive since each instant remakes the past” (55). El Aleph que el protagonista descubre en aquella imagen de La

Moneda lo transporta literalmente en el tiempo, lo absorbe, lo introduce súbitamente en la memoria, dentro del Aleph. En este fascinante relato de Collyer, el Aleph *es* la memoria, *es* el tiempo.

Además, el Aleph que se manifiesta en el quiosco —aquella persistente imagen de La Moneda asediada— es la memoria que pretende traspasar la niebla impenetrable del olvido impuesto durante la dictadura que inauguró aquel violento golpe de estado. Fue un tiempo truncado, cerca de veinte largos años de represión, de olvido institucionalizado, de políticas orientadas a disipar el recuerdo. Sin embargo, el Aleph recuerda obcecadamente, siguiendo un mecanismo paralelo al de la narrativa que sucedió a la dictadura. En el momento de transición hacia la democracia en Chile, surge la “nueva narrativa chilena”, que intenta recordar, escarbar en la memoria y abrir las heridas del pueblo; dar a luz los actos que la dictadura ha tratado de ocultar en el olvido colectivo (Waldman 56). La narrativa post-dictatorial se vuelve un ejercicio de memoria que pretende recuperar un pasado que rehúsa ser recordado. Tal es la esencia del Aleph que absorbe en su centro al protagonista. Considero provechoso citar las palabras textuales de Gilda Waldman que, al referirse a la “nueva narrativa”, también evoca la naturaleza del Aleph:

La nueva narrativa chilena responde, ciertamente, al autoritarismo de la dictadura y a las ambigüedades de la transición. . . . Ella reconstruye —a través de imágenes quebradas u olvidadas— la memoria como re-interpretación del pasado, descongelándolo y resucitándolo vivencialmente. A través de la nueva narrativa, la memoria adquiere la fuerza crítica que interrumpe al olvido. Escondida durante años, traumatizada por la represión, la memoria aplastada resurge por el reclamo de nuestras generaciones. . . . La nueva narrativa remueve las silenciosas capas

del olvido, trayendo a escena las ‘varias’ memorias de la historia nacional reciente. (63-64)

De igual manera, el de la imagen de La Moneda es un Aleph que recuerda, que hurga en el pasado, que lo impone vívidamente alrededor del protagonista a fin de socavar los dominios del olvido. La escena del palacio de gobierno resucita el pasado y agrieta la muralla del olvido generalizado. El protagonista mismo reconoce dicha muralla; percibe que, aun cuando las imágenes del golpe regresan cíclicamente cada año, la sociedad está sumida, en realidad, en un vacuo olvido; nadie, realmente, recuerda. El protagonista no comprende, por ejemplo, el jolgorio que lo rodea en la calle, la ineptitud de sus compatriotas para recordar con un mínimo de solemnidad el terror que trajo aquel golpe: “Eso era lo más inquietante, el agujero y sus bordes, el cerco de indiferencia[,] . . . esa barrera implacable de sonrisas que día a día se tendía a su alrededor, como una vocación colectiva de olvido” (*La voz* 191). Una vocación que el Aleph persiste en deshacer por medio de los artilugios de la memoria, esa ardua (con)fusión de tiempo que invade continuamente el presente.¹⁴

El presente, cada vez más frágil e inestable, encuentra al protagonista, tras la “desconexión”, nuevamente parado frente al quiosco, donde regresa a la mañana siguiente; donde, en aquella esquina del tiempo, vuelve a capturarlo el Aleph. Una vez más, los titulares reproducen la imagen de La Moneda y entonces “se dio cuenta, abrumado, de que no podía moverse, que estaba de nuevo paralizado y la escena comenzaba a absorberlo, a llevárselo una vez más de su lado. De nuevo *dentro* del episodio” (191-92). El Aleph de la memoria, en el que todos los tiempos coexisten, en el que todos los tiempos son un tiempo, vuelve a abrazar al protagonista. Una vez más se encuentra frente a la entrada del palacio de gobierno, parado en la vereda, en el instante previo al bombardeo. “Estaba propiamente dentro de la escena,

enteramente ahí” (192), oyendo un tiroteo a la distancia, oliendo la pólvora en el aire, palpando la tensión a cada segundo. Mira su reloj: son las 11:51. Luego, esforzándose por escapar de la escena, tras un abrir y cerrar de ojos se encuentra de nuevo ante el quiosco, en el “presente”, mirando absorto la enigmática foto de La Moneda.

A esta altura, el protagonista ya intuye el fin inminente que le señala el Aleph, la última fase de la secuencia: el final de la vida de Allende, del mundo que Chile conocía hasta entonces;¹⁵ el final de su propia vida, su Apocalipsis íntimo y personal. Su muerte futura en el pasado.

Al regresar al departamento por la noche, encuentra a Mariana en la sala, mirando un documental sobre el golpe militar. Ahí mismo, agazapado tras el cristal luminoso del televisor, está otra vez el Aleph, de nuevo las imágenes de La Moneda que comienzan a absorberlo. Piensa en resistirse, en eludir la resolución del funesto episodio, pero cede: “se abandonó al torbellino que comenzaba de nuevo a succionarlo desde la pantalla” (193). Entonces se encuentra una vez más —por última vez— parado frente a la entrada principal del palacio gubernamental. Por última vez son las 11:51; punto en que percibe al primer Hawker-Hunter en su descenso abismal hacia La Moneda. Advierte en el aire el primer *rocket* que se precipita en dirección al palacio, hacia él: “Sólo atiné a cerrar por última vez los ojos, para aguardar a ciegas —mejor así— el impacto” (193-94).

El Aleph que atrapa al protagonista en su centro no sólo presagia el final, el ciego olvido de la muerte, sino que lo lleva a cabo. El fin del mundo en el Aleph es literalmente el fin del mundo *en* el Aleph, *dentro* del Aleph (si interpretamos como final la muerte, el fin del mundo personal o, mejor dicho, el final de la persona en este mundo). Además, la revelación del Aleph emboscado en la imagen de La Moneda —este Aleph que es tiempo y memoria— trasciende lo

puramente visual: absorbe en su centro al testigo del fenómeno. Este fenómeno difiere de algunos de los demás Alephs que hemos analizado y se acerca al comportamiento de otros. Recordemos el Aleph del sótano de la calle Garay, cuya visión es descrita por el narrador con una multiplicidad de frases encabezadas por la palabra “vi”. Se trata de una pequeña esfera tornasolada que revela el infinito en una visión total, y puramente visual. De igual manera, el espejo de tinta en la mano de Yakub el Doliente y el Aleph en la espalda de Lucía —que proyecta escenas de la historia universal en imágenes fijas— manifiestan visiones exclusivamente oculares. Sin embargo, debo aclarar aquí que el Aleph en la palma de Yakub trasciende lo visual en la última visión, ya que él no sólo ve su propia muerte, sino que la vive en carne propia en el preciso instante en que el Aleph la revela. También el Aleph que Tzinacán presencia en su prisión trasciende lo meramente ocular, debido a que la Rueda no sólo le muestra la totalidad del universo, sino también sus designios, e inviste al sacerdote maya del conocimiento absoluto del cosmos. Igualmente, el Aleph de la memoria de Funes va más allá de lo exclusivamente visual, ya que los recuerdos abarcan no sólo imágenes, sino también aromas, pensamientos, sentimientos, sonidos, cada percepción, imaginación o impulso. Es por eso que la memoria —la memoria que extrañamente poseemos todos— es un prodigio, un Aleph elemental y cotidiano, pero no por eso menos inexplicable y asombroso.

En “Ángel dormido” y “Golpe a golpe”, el Aleph borgeano —aunque transformado, trocado— se manifiesta con prodigiosas visiones que hurgan en los inciertos recovecos del tiempo y del espacio. Los fenómenos fantásticos con los que Collyer inquieta al lector son manifestaciones de Alephs apócrifos, fragmentarios, que no revelan la totalidad del universo pero que, no obstante, contienen en su seno los artificios espacio-temporales de la memoria.

Dichos Alephs están hondamente relacionados con el acto de recordar; recuperan el pasado y, a su vez, revelan un futuro irremediable: el olvido, la muerte, diversas facetas del fin del mundo. El fin que revela el Aleph expone la aparente incapacidad humana de asimilar una visión y conocimiento absolutos del cosmos, de recordar el infinito. El olvido se vuelve ineluctable; la muerte, el único destino infalible.

Sin embargo, el fin del mundo no significa que *todo* debe terminar; el Fin nunca es la aniquilación de todo lo que existe. El olvido, la muerte o cualquiera de las dimensiones del fin del mundo, sugieren que el tiempo tiene duración y dirección, que tiene límites y un orden que se rige por causas y efectos, por posibilidades indefinidas que desembocan en una caterva de finales posibles. La existencia de un final indica la necesidad de un principio. Un principio que, a su vez, implica el fin de algo anterior, aunque ese algo no sea otra cosa que el inverosímil vacío. Y así, el tiempo es un giro eterno, un principio que desemboca en un final, sólo para volver a comenzar, repitiéndose indefinidamente como entre los espejos enfrentados de algún escrito de Borges. Aquella imagen que apenas alcanza a rozar la idea de la eternidad, del confuso discurrir del tiempo que para los humanos no deja de ser una maraña de ramificaciones, un arduo juego de posibilidades coexistentes, un círculo infinito, un laberinto indescifrable.

Notas

1. Cabe mencionar que la mezquita de Amr es bien conocida por su *mihrab* —el área más sagrada de la mezquita, nicho donde han de mirar los ojos del que ora. A su vez, *mihrab* es el nombre que ocupaba el objeto mediador —antes de que Borges lo llamara Aleph— en el manuscrito original del cuento (Ortega 455).

2. Jaime Collyer (Chile, 1955) es considerado uno de los líderes de la llamada Nueva Narrativa Chilena. Es una figura central del ámbito literario chileno a partir de la década de los noventa. Su ya legendario manifiesto “Casus Belli” (1992) declara con una cuota de altivez la toma de poder de la —entonces— nueva generación de escritores: “Nuestra obra”, anunciaba Collyer, “se sostiene por sí misma, sin necesidad de interesados padrinazgos, porque escribimos como los dioses . . .” (40).

Collyer se recibe de psicólogo en la Universidad de Chile y obtiene títulos universitarios en relaciones internacionales, ciencias políticas y sociología del desarrollo en Madrid, donde reside durante diez años, hasta 1990. Su aporte a la literatura no es sólo como cuentista y novelista, sino también como traductor, editor, columnista de prensa y docente universitario de escritura creativa y literatura.

Sus publicaciones, las cuales han recibido muy buena recepción crítica y reconocimiento nacional e internacional, consisten en las colecciones de cuentos *Gente al acecho* (1992) —con una traducción al inglés titulada *People on the Prowl* (1996)—, *La bestia en casa* (1998), *Cuentos privados* (2002) —una selección de sus mejores relatos— y *La voz del amo* (2005) y las novelas *Hacia el nuevo mundo* (1985), *El infiltrado* (1989) —cuya traducción al francés aparece en 2001 con el mismo título—, *Cien pájaros volando* (1995), *El habitante del cielo* (2002) y *La fidelidad presunta de las partes* (2009).

Los premios literarios que Collyer ha recibido incluyen el Premio Jauja de Cuentos 1985 (Valladolid, España), el Premio Grinzane Cavour 2003 (Biarritz, Francia) por su novela *El infiltrado* y el premio Altazor 2003 (Santiago, Chile) por su novela *El habitante del cielo*. Además, sus colecciones de cuentos *Gente al acecho*, *La bestia en casa* y *La voz del amo* han sido todas galardonadas con el Premio del Consejo Nacional del Libro y por el Premio Municipal de Santiago.

3. En una entrevista con Guillermo García-Corales, Collyer comenta: “Borges es ineludible y todos los que seguimos después hemos de probar suerte, de algún modo, en esa línea literaria que él trazó” (García-Corales 141).

4. Para un análisis amplio de la “nueva narrativa chilena” (también llamada “NN”, “narrativa chilena actual” o “narrativa de la generación del 80”) véase Carlos Olivárez (seminario que une diversas voces de las que la “nueva narrativa chilena” está compuesta; incluye ponencias de autores como Collyer, Fuguet, Eltit, Díaz Eterovic y Fontaine) y Gilda Waldman M. Una revisión panorámica del desarrollo del cuento chileno y la transición hacia la “nueva narrativa” se encuentra en Selena Millares y Alberto Madrid, así como en Collyer (“De las hogueras a la imprenta” y “El cuento en la era de la traición”).

5. Marta Morello-Frosch comenta que “to work against and with a Borges text, to historicize it, to modify it, to contextualize it, is for the young writers a form of mediation with the past” (26).

6. Laraway añade: “Indeed, there is little to be parodied in ‘El Aleph’ since the circumstances of Schatzman’s epiphany in his dental office are scarcely more ridiculous than the ecstatic vision Borges’s narrator experiences while lying on a burlap bag on the floor of the insufferable Carlos Daneri’s basement and squinting up at the nineteenth stair” (34).

7. En su discusión acerca del significado del presente, Bergson también comenta:

. . . what I call ‘my present’ has one foot in my past and another in my future. In my past, first, because ‘the moment in which I am speaking is already far from me’; in my future, next, because this moment is impending over the future: it is to the future that I am tending, and could I fix this indivisible present, this infinitesimal element of the curve of time, it is the direction of the future that it would indicate. The physical state, then, that I call ‘my present,’ must be both a perception of the immediate past and a determination of the immediate future.

(Matter and Memory 177)

8. Para un comentario acerca de la figura del círculo en relación al Aleph, véase la página 17 del presente trabajo y su nota correspondiente.

9. El protagonista innominado del relato, entumecido como está, perdido en el curso de la vida —pero, no obstante, consciente del pasado oscuro de la dictadura militar— encarna los rasgos que en una ocasión Collyer utilizó para describir a sus personajes:

Los personajes de nuestros relatos son héroes mínimos, como pretendía Arthur Miller de los suyos: sujetos anónimos y al margen, espíritus amedrentados, émulos contemporáneos de Hamlet, individuos lúcidos y conscientes del mal que los circunda, de la traición latente en palacio, a pesar de lo cual resultan inoperantes, están atados de manos, son incapaces de oponerse, con mínima eficacia y convicción, a los dictados del monarca que ha usurpado el trono. (“El cuento en la era de la traición” 117-18)

10. El golpe de Estado llevado a cabo el 11 de septiembre de 1973 en Chile derrocó el gobierno de Salvador Allende. Fue planeado por un sector de la Armada de Chile con la Oficina

de Inteligencia Naval de los Estados Unidos. Se incorporaron posteriormente generales de las Fuerzas Armadas y de Carabineros, dirigidos por el general Augusto Pinochet y con el apoyo de varios grupos nacionales e internacionales.

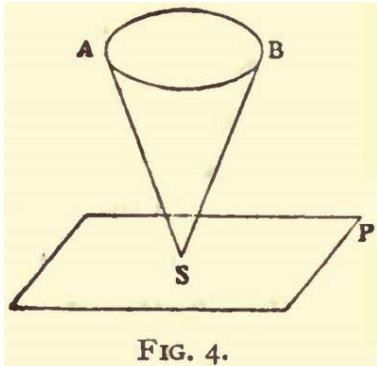
El golpe consistió en un ataque frontal a La Moneda, la sede presidencial, comenzando aquella tensa mañana de septiembre. A las 10:15 horas, a través de la única radio pro-gubernamental aún no censurada, acorralado y bajo amenaza de fuego, Allende emitió su último discurso:

. . . Ante estos hechos sólo me cabe decirle a los trabajadores: Yo no voy a renunciar. Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza que la semilla que entregáramos a la conciencia digna de miles y miles de chilenos no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza.

Quince minutos después del postrer mensaje de Allende, los tanques, las tanquetas y la infantería abrieron fuego contra La Moneda. Finalmente, minutos antes del mediodía, los cazabombarderos descargaron su arsenal sobre el palacio de gobierno. Dos horas y media después, Allende, solo y desilusionado por la traición, se quitó la vida con el fusil AK-47 que le había obsequiado Fidel Castro. La caída de Allende abrió paso a casi veinte años de férrea dictadura militar, caracterizada por la represión, la violencia y el autoritarismo.

11. En su ensayo “Historia de la eternidad”, en cambio, Borges define la extraña fusión de momentos diversos como signo de la inexistencia del tiempo: “El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo” (*Historia de la eternidad* 40-41).

12.



Cono de la memoria (Bergson, *Matter and Memory* 197).

13. Bien vale la pena ampliar el concepto con las palabras textuales (en rigor, traducidas al inglés) de Bergson:

The bodily memory, made up of the sum of the sensori-motor systems organized by habit, is then a quasi-instantaneous memory to which the true memory of the past serves as base. . . . The sensori-motor apparatus furnish to ineffective, that is unconscious, memories, the means of taking on a body, of materializing themselves, in short of becoming present. For, that a recollection should reappear in consciousness, it is necessary that it should descend from the heights of pure memory down to the precise point where *action* is taking place. In other words, it is from the present that comes the appeal to which memory responds, and it is from the sensori-motor elements of present action that a memory borrows the warmth which gives it life” (*Matter and Memory* 197).

14. Diamela Eltit, hablando del doloroso golpe militar, también alude al carácter desordenado y atemporal de la memoria:

Me pregunto: cuál sería la manera posible de referirse a la historia política chilena cuando esa historia es a la vez personal, corporal, . . . sobre acontecimientos que radican caóticamente —sin principio ni fin— en la memoria y cuyas huellas perviven en una atemporalidad transversal que, a menudo, asalta perceptiblemente en el presente. (40)

15. “When the world ends,” comenta Eric S. Rabkin, “what really ends is not all of creation—but only—the world as we know it” (viii).

CAPÍTULO 3

Rodrigo Fresán: El Aleph en el fin de los finales del mundo

. . . los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara.

Borges, “La esfera de Pascal”

Time is not the limitation of being but its relationship with infinity. Death is not annihilation but the question that is necessary for this relationship with infinity, or time, to be produced.

Levinas, *God, Death, and Time*

El laberinto del tiempo y del espacio se entrevé en lo profundo del Aleph y se vislumbra en la igualmente inexplicable memoria que surca el tiempo. La memoria, el Aleph caótico y rudimentario, no obstante prodigioso, que atraviesa el flujo de aquel río o círculo o ramificación, aquel elemento tan familiar y extraño, esa materia inasible que llamamos tiempo. En los capítulos anteriores, hemos visto que el Aleph, como la memoria que apenas abarca difusamente el tiempo y el espacio, conlleva un destino inamovible: el fin del mundo, que se traduce como el irrefutable olvido. Las visiones del Aleph siempre revelan o intuyen aquel final. Sin embargo, en ocasiones, más allá del final se manifiesta la presencia del Aleph, tenaz en su esfuerzo empeñado por recordar, por no ceder a la destrucción apocalíptica del olvido. Entonces, el Aleph resurge de entre los escombros del tiempo, luego del fin del mundo.¹

Tal es el caso en *El fondo del cielo* (2009), la última novela de Rodrigo Fresán,² en la que más allá del Apocalipsis sólo queda el Aleph, hurgando porfiadamente entre los recuerdos del universo para dar forma al último de los fines del mundo. En esta fascinante novela, el Aleph no sólo presagia el Fin, sino que lo recuerda. Una vez más, el Aleph aparece profundamente vinculado a la memoria, al milagro de recuperar el pasado, de moldear los recuerdos y así modificar los múltiples destinos del mundo. Porque, en *El fondo del cielo*, la Historia y el pasado son volubles; el tiempo es una laberíntica simultaneidad de posibilidades divergentes, una ambigua eternidad ramificada. En esa red de tiempos bifurcados y paralelos, el Aleph encarnado en una “mujer rara” continuará recordando hasta encontrar en el tiempo una noche precisa, la última escena en el fin de los finales del mundo.

En *El fondo del cielo*, el Aleph se revela tanto antes como después del fin del mundo. En las dos primeras partes de la novela, antes del Fin, el Aleph se manifiesta para enrarecer y distorsionar la realidad. La “chica rara” es el elemento gatillador y el eje de la vida del resto de

los protagonistas. Ella genera en los demás el impulso de viajar por el desordenado flujo de la memoria hacia el mundo del pasado: “La memoria como esa inexplicable máquina del tiempo y el pasado como cuarta dimensión y planeta alternativo con vida un poco más inteligente que aquella que lo habita en el presente” (Fresán, *El fondo del cielo* 22). En la tercera parte de la novela, Ella (el misterioso Aleph que su figura representa), se encuentra sola más allá de los finales del mundo para recrear, por medio del prodigioso poder de la memoria, un recuerdo perdido en el tiempo. Un momento concreto que logre ocupar el último final del mundo. En el presente capítulo, a fin de dilucidar la presencia de un Aleph apócrifo en esta novela de Fresán, me centraré en la figura de la “chica rara” como Aleph, en el íntimo vínculo del Aleph con la memoria y, por último, en las variantes del tiempo —y el espacio— que abarca el Aleph en el último fin del mundo; el último olvido, que es, a su vez, un recuerdo.

La historia comienza con la melancólica narración retrospectiva de Isaac Goldman, un viejo escritor de ciencia-ficción, que empieza a escarbar en el pasado luego de un extraño suceso que él decide llamar El Incidente. Isaac plasma en su narración una serie de recuerdos fragmentarios y desordenados (los azarosos mecanismos de la memoria) que poco a poco —pero no del todo— van dándole forma a su pasado. Recuerda su infancia, la temprana muerte de su madre y la locura y supuesto suicidio de su padre, el rabino Solomon Goldman. Recuerda crecer en Manhattan junto a su primo e inseparable compañero, Ezra Leventhal, con quien comparte, desde la adolescencia, la febril pasión por la ciencia-ficción, un género que atraviesa por entonces un gran esplendor. Indiferentes a los diversos grupos de culto al futuro y al espacio exterior, juntos, los dos primos judíos, se convierten en Los Lejanos, un movimiento de dos. Más tarde, se les une el pedante Jefferson Franklin Washington Darlingskill, “. . . condenado a ser un dócil e imitativo paréntesis junto a [sus] nombres” (89), a quien aceptan únicamente por

conveniencia: Jeff es rico y poderoso y, además, es el sobrino de Phineas Elsinore Darlingskill, el escritor favorito de Ezra. Es precisamente la muerte de ese escritor lo que conduce a los tres —Isaac, Ezra y Jeff— a encontrar al Aleph. Los Lejanos presencian la muerte de Darlingskill en un cuarto de hospital. Ahí mismo, entre un grupo de jóvenes seguidores del escritor, aquella noche definitoria, los tres ven a una muchacha de su edad. Entonces, a partir de ese momento, todo —para todos ellos— jamás vuelve a ser lo mismo.³ En silencio, absortos por la poderosa y extraña belleza de aquella joven, los tres experimentan “la muerte sin límites del éxtasis” (80). Para Los Lejanos, la visión de ella es una experiencia mística, sobrenatural: “Su rostro —el rostro de ella—”, escribe Isaac, “es el resplandor que todo lo ilumina y lo arrasa” (81).

Ella, cuyo nombre no nos es revelado,⁴ se desplaza en un tiempo diferente al de los seres humanos “normales”, vive en un tiempo que es todos los tiempos. “Ella empezaba y terminaba en sí misma” (83), nos dice Isaac. En ella se anida el impenetrable laberinto de tiempo y espacio que vive en el Aleph (tan semejante al de la memoria), así como el presagio y recuerdo del fin del mundo. Ella se convierte en un microcosmo del planeta, de los recuerdos reales y posibles de la historia de la humanidad. En “El Zahir”, Borges nos dice que “los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo” (*El Aleph* 131). Al igual que otros ejemplos que hemos visto en los capítulos anteriores (el Aleph en la mano de Yakub, en la boca de Gutiérrez, en la espalda de Lucía, en la prodigiosa memoria de Funes), en *El fondo del cielo* el Aleph se revela en el cuerpo humano. El ser humano —y la inexplicable memoria que aloja en algún lugar secreto del alma— se vuelve un microcosmo, un espejo del universo. También en este sentido la joven extraña es un Aleph, un punto del universo en el que convergen todos los puntos. La memoria de Ella es la memoria del mundo, de los destinos posibles del pasado, de fines del mundo que acontecen en tiempos paralelos al nuestro. Además, la “chica

rara” que revoluciona para siempre la vida de Los Lejanos se convierte en un Aleph no sólo para los seres de este planeta, sino también para un ser de otro astro, para el último sobreviviente de un planeta muy lejano y a la vez tan cercano gracias a ella, a las visiones que ella revela, a los recuerdos que ella transmite.

Los poderes sobrenaturales de la extraña muchacha se manifiestan a temprana edad. Más allá del Fin, ella recuerda su pasado, que en la memoria es un eterno presente. “Allí estoy, allí sigo estando, allí está ella”, evoca la mujer, “una niña rara a la que sus padres miran raro” (Fresán, *El fondo* 227). Un niña que experimenta repentinos trances, sueños recurrentes, migrañas “como terremotos en las que todo parece arder con colores raros . . .” (227); colores sin nombre, *otros* colores. Tras desfilarse ante un sinfín de médicos y especialistas que no logran ayudarla, un día encuentra un libro, *Los colores que vienen del espacio* de Phineas Elsinore Darlingskill. Y logra localizar al escritor, quien, a pesar de estar completamente chiflado (o precisamente por esa razón), encuentra la causa de lo que a ella le sucede: “Darlingskill me explica que, probablemente, yo soy un puente a otro universo, que he sido elegida para traer visiones de un mundo a otro” (231). Poco tiempo después, una oscura noche en un oscuro hospital, conoce a Isaac y a Ezra y, al igual que ellos, es abducida por el amor, “por esa fuerza extraterrestre y siempre diferente cuyo lenguaje intentamos, en vano, comprender” (233). Un amor inmenso que, sin embargo, debe desterrar de su ser la noche en que ella cambia para siempre para ser la que es ahora, para convertirse en un puente, en una antena, en un Aleph.

Aquella noche, en la mayor reunión de fans de ciencia-ficción hasta entonces, la “chica rara” sufre una transformación; se activa el Aleph que hay en ella, el Aleph que *es* ella. Mientras todos escuchan a Jefferson Franklin Washington Darlingskill, que avergüenza a Isaac y a Ezra con la lectura de un autobiográfico delirio mesiánico, ella continúa siendo “. . . golpeada por

colores inexplicables, por súbitos estallidos de amarillos y azules (y amarillos y azules sobre naranja)”, colores que más adelante reconocería en un cuadro de Mark Rothko (235). Entre las carcajadas y abucheos de la multitud, Isaac y Ezra sacan a Jeff quien, humillado y encendido de odio, jura vengarse de todos. “Entonces ocurre”, dice ella, “Entonces son todos los colores al mismo tiempo” (237). Y, tras desmayarse y recuperar el sentido: “Entonces me enciendo. . . . comienzo a transmitir. / He sido activada” (237). A partir de entonces, la “chica rara” habitará en una suerte de no-espacio atemporal o, tal vez, la totalidad del tiempo estará en ella, las visiones y los recuerdos del mundo surcarán su memoria y ella los transmitirá al espacio, para que el último nativo de Urkh 24,⁵ un planeta lejano que languidece camino a su Apocalipsis, contemple nuestro mundo a través de ella, a través del Aleph que es ella.

La muchacha rara se convierte así en un Aleph para un ser extraterrestre, el único y agónico sobreviviente de Urkh 24, “el planeta desde el que me miran para que yo los haga ver” (221), revela ella. “Un lugar cuyo verdadero nombre”, dice el extraterrestre mismo (co-narrador de la segunda parte de la novela),⁶ “. . . se vería y sonaría a algo más o menos parecido a Aquel-Lugar-Donde-Se-Dejan-Oír-Las-Melodías-Más-Desconsoladas” (155). Un planeta con otro tiempo, donde “. . . siempre ha sido un único y largo día”; un día que se pierde en atardeceres perpetuos, que se adentra poco a poco en “la era del anochecer” (162), que vive su lento final. La existencia, la vida de un mundo como un día, alude sin duda al sueño del anochecer como la muerte, el olvido, el fin del mundo. El último habitante de Urkh 24, al borde de su muerte, hace dicha alusión: “Ahora, el sueño termina y yo me dispongo a dormir para siempre” (195). Borges también se refiere a la historia del mundo como un día; en el poema “James Joyce” escribe: “Entre el alba y la noche está la historia / universal” (*Elogio de la sombra* 35). Además, en la alusión de la muerte como el sueño nocturno se intuye la idea de que, tras la negra noche, tras

esa muerte y ese olvido que llamamos sueño, renace el recuerdo de la existencia con el nacimiento de un nuevo día: el despertar que sigue al sueño, el recuerdo luego del olvido, la vida más allá de la muerte. En su lenta muerte, Urkh 24 dibuja sus primeros y últimos crepúsculos, surcados por los colores incomprensibles que ella ve desde niña. Un astro de seres que se extinguieron mirando nuestro planeta; que primeramente pensaron en invadirnos, pero que cedieron al hipnotizante espectáculo de la vida humana, al imprevisible desorden y locura de los hombres. Y así, a través de Ella y de otros Alephs como ella, aquellos seres remotos siguieron contemplándonos, olvidándose de ellos mismos. Fueron desapareciendo sin poder dejar de mirarnos, sin poder dejar de contemplar la nieve, nuestra nieve que ellos nunca tuvieron.⁷ Lo esencial para ellos fue no parar que vernos, “de ahí que, pronto”, confiesa el narrador extraterrestre, “nos tomásemos la libertad de interferir, de efectuar ciertas modificaciones” (173). Así es como, “obedeciendo instrucciones”, ella se convierte “en una heroína secreta y sin nombre, en la chica rara que ha evitado uno de los tantos finales del mundo” (238). Ella se transforma en un Aleph capaz no sólo de revelar los destinos del mundo, sino de modificarlos, de recrearlos.

Más allá de los destinos de la humanidad, la “mujer rara” transmite sus palabras a la nada desde algún espacio y tiempo indescifrables. Un no-espacio atemporal que recuerda las palabras de Borges en el epígrafe de este capítulo. Desde ningún día en ningún lugar, Ella recuerda una multiplicidad de finales del mundo que nunca fueron, o que existen en algún ramal del tiempo. Uno de ellos es el final que ella intercepta —siguiendo las instrucciones provenientes de otro planeta— al casarse con Jefferson Franklin Washington Darlingskill, quien “en un pasillo de una realidad que no fue”, cumple su palabra de venganza (241). En esa realidad alternativa, Jeff se convierte en el “Maestro Absoluto”, crea una religión y santuarios donde se imparten sus

enseñanzas, llega a un alto puesto del gobierno de Estados Unidos e inicia una guerra nuclear que acaba con nuestro mundo. Pero todo eso nunca ocurre, a cambio del fingido amor de Ella por Jeff, a cambio de escapar, de desaparecer de la vida de Los Lejanos. Y ahora —la palabra ahora es tan ambigua en el Aleph— ella intenta recuperar el recuerdo de la última noche junto a Isaac y a Ezra, rescatar aquella noche nevada, con Isaac y Ezra frente a su ventana, junto a un planeta de nieve y una pequeña humanidad de nieve que ellos han creado para ella, como símbolo de su amor por ella. Y así, donde ya no queda nada ni nadie, Ella continúa atravesando el tiempo y la memoria para recrear la escena de aquella noche tan lejana, moviendo los hilos del tiempo y el espacio para que los tres vuelvan a aquella noche, a aquel planeta de nieve, “para estar juntos siempre, más allá del fin del mundo” (249). Y al recorrer los pasadizos del tiempo, Ella es el Aleph por medio del cual un ser remoto observa nuestro mundo.⁸

Sin embargo, la visión de Ella como Aleph es subjetiva. Ella es un Aleph parcial, imperfecto. A diferencia del Aleph que “Borges” ve en el sótano, aquel “lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (*El Aleph* 188), las transmisiones de la “mujer rara” revelan el mundo mayormente desde un punto único, el de su propia consciencia. Ella emite los sucesos de nuestro planeta desde su perspectiva individual, desde su memoria que —aunque inmensa— no es infinita. No obstante, hay valor en la subjetividad de dicha perspectiva. Thomas Nagel señala que “not all reality is better understood the more objectively it is viewed. Appearance and perspective are essential parts of what there is, and in some respects they are best understood from a less detached standpoint” (4). Y agrega, ratificando la importancia de la perspectiva individual dentro de la visión del mundo: “if what we want is to understand the whole world, we can’t forget about those subjective starting points indefinitely; we and our personal perspectives belong to the world” (6). De hecho, incluso la idea

de que exista un Aleph que pueda ver el universo desde todos los puntos del mismo implicaría un universo finito, ya que, de otro modo, siempre existe un punto más allá del último punto,⁹ lo que hace que todos los puntos sean subjetivos. Regreso al argumento que Nagel plantea en *The View from Nowhere*: “A standpoint that is objective by comparison with the personal view of one individual may be subjective by comparison with a theoretical standpoint still farther out. . . . We may think of reality as a set of concentric spheres, progressively revealed as we detach gradually from the contingencies of the self” (5). De manera que, a pesar de su subjetividad, el Aleph materializado en la “mujer rara” abarca múltiples esferas de realidad, contiene en su interior el inasible flujo del tiempo —tan inseparablemente unido al espacio— y los desordenados devenires de la memoria, ese poder inexplicable, tan parecido al Aleph.

Una vez más, al igual que el Aleph del sótano de la calle Garay y los demás Alephs apócrifos que hemos analizado, los mecanismos del Aleph en *El fondo del cielo* están íntimamente relacionados al poder abarcador de la memoria. La totalidad de la novela gira alrededor de los recuerdos, de la nostalgia del pasado. Incluso el fin del mundo tiene la forma de un *recuerdo* que la “mujer rara” intenta recuperar. En *El fondo del cielo* el fin del mundo definitivo pertenece tanto al porvenir como al pasado.

El tema del recuerdo abre y cierra la novela; en la primera oración del libro, Isaac Goldman se dirige a Ella suplicando que los poderes de aquel Aleph femenino no permitan que se pierda en el olvido: “por favor, recuerda, recuérdame, recuérdanos así” (15). La breve visión de la “mujer rara” durante El Incidente activa la moribunda memoria de Isaac, quien recurre a la escritura para neutralizar los avances del olvido. “Escribo esto para intentar vencer al olvido que avanza sobre mí como una marea negra” (25), anota Goldman. La escritura, capaz de sortear el desgaste del tiempo, funciona como la perpetuación de la memoria. A su vez, la memoria es

escritura, la forma de escritura más íntima y secreta.¹⁰ Así lo siente Isaac, quien no escribe parte de lo que relata, sino que lo piensa, “con esa forma inasible y pura de la escritura que es la memoria sin adulterar, rara energía nostálgica, incomprensible su funcionamiento, antes de ser puesta por escrito y reducida a palabras desenchufadas” (25). A lo largo de *El fondo del cielo*, a raíz de la fugaz visión de Ella, Isaac se adentra en los indefinidos pasadizos de la memoria, ese “. . . complejo mecanismo de lo que decidimos recordar o de lo que decide que lo recordemos” (27). Un funcionamiento azaroso, indescifrable, tan bien expresado en una frase que Fresán pone en boca de uno de los personajes secundarios: “La memoria es el perro más estúpido, le lanzas un palo y te trae cualquier cosa” (129).¹¹

Como ya he mencionado, los recuerdos de Isaac resurgen desde las sombras a partir de El Incidente.¹² El Incidente es un acontecimiento extraño, que se repite en el tiempo; es una suerte de presagio y realización. Tras décadas de ausencia, Ezra se comunica con Isaac y lo cita en lo alto de una de las Torres Gemelas. Es el 11 de septiembre de 2001. Ezra, que no ha envejecido, que se asemeja más a un espectro que a otra cosa, le comunica —entre silencios y elipsis que distorsionan el mensaje— que él ha atravesado el tiempo y el espacio de maneras inconcebibles. Ezra asocia directamente el acto de ver el universo con el de recordar: “He visto demasiado. He visto tantas cosas que ahora, la sensación ya no es la de ver sino la de almacenar” (119). Le habla de la “chica rara”, de la noche en que ella los miraba desde la ventana junto a los hombres de nieve y, tras pedirle una y otra vez que recuerde, le da una fotografía de ellos dos junto a ella. Entonces, la visión de ella —del Aleph— enciende los mecanismos de la memoria: “Viéndola — y, de golpe, recordándola y recordando la fuerza de su amor por nosotros y de nuestro amor por ella— lo recuerdo todo” (123), dice Isaac. Enseguida, un avión se estrella contra la torre, contra ellos. Entre el crujir metálico, y la lluvia ardiente de cristales, Isaac, en su fin del mundo

personal, luego de recordar, llega a comprender: “Yo, en el último segundo de mi vida, era consciente de todo” (123). Esta indirecta visión del Aleph (por medio de una fotografía), luego de hacerle recordar y comprender todo, lo lleva súbitamente a la muerte, al olvido. Sin embargo, éste será un olvido fugaz, un extraño juego del tiempo. De pronto Isaac se encuentra en casa, de pronto descubre que “hoy no es hoy. / Hoy es unos cuantos días antes de hoy” (125). Y, días después, vuelve a presenciar El Incidente, el atentado contra las torres, pero esta vez desde un edificio cercano. Esta vez, en medio de la vorágine y los gritos, la ve a Ella —la ve a ella viéndolo a él— y, a partir de entonces, ya no podrá dejar de recordar.

Otro ejemplo de la visión del Aleph como la prodigiosa activación e intensificación de la memoria sucede durante la visita de la “chica rara” a un escritor llamado Warren Wilbur Zack (Philip K. Dick encubierto). Cierta día llaman a la puerta y, al abrirla, Zack se encuentra con esta joven para él desconocida. Entonces, al contemplar al Aleph, el escritor lo recuerda todo:

. . . experimenté aquello que los antiguos griegos denominaban *anamnesia*: la pérdida absoluta del olvido.¹³ Lo recordé todo. Y no sólo lo recordaba, también lo veía: contemplé atardeceres flamígeros en tierras que no podían estar en nuestra Tierra, escuché conversaciones en un idioma sin nombre, me pregunté si ésa no era la voz de Dios conversando consigo mismo. . . . Luego de que ella se marchara, ahí estaba yo, frente a la puerta abierta, sin saber qué había ocurrido, como si hubiera sido señalado por el dedo de un relámpago de conocimiento absoluto... [. . .] Y lo único que yo quiero es recuperar ese momento único y definitivo. Volver a recordarlo todo para que ya no quede nada por olvidar. (191)

Nuevamente, el conocimiento de las cosas, de los secretos que revela el Aleph, está inseparablemente relacionado a los poderes abarcadores de la memoria. Y Ella es el Aleph; Ella es la memoria que desmiembra prodigiosamente las oscuras capas del olvido.

Ella es la memoria que, más allá del fin del mundo, permanece mirando hacia atrás, intentando recuperar el recuerdo de una noche blanca y definitiva, inmortal, que ocupe la última escena, el último de los finales del mundo. Sola, donde ya no queda nada ni nadie, persiste en su transmisión empecinada “hasta que la materialización de mi recuerdo”, dice ella, “sea perfecto, completo, acabado y preciso y sea, también, todavía mejor que mi por siempre fiel memoria de lo que sucedió” (260). La materialización de aquel recuerdo preciso no es tarea sencilla; el tiempo y el espacio son difíciles de controlar incluso para ella, que guarda todos —o casi todos— los recuerdos del mundo: “mi memoria como una inmensa bóveda/ archivo donde se almacena todo lo que sucedió, para que no sucediera lo que pudo haber sucedido” (214). Quizá lo difícil radica en que los recuerdos viven en un tiempo disímil, singular; el tiempo “real” acaso tiene una textura distinta a la de la memoria. Gaston Bachelard observa que la memoria “does not record concrete duration, in the Bergsonian sense of the word. We are unable to relive duration that has been destroyed. We can only think of it, in the line of an abstract time that is deprived of all thickness” (9). En ese tiempo abstracto de la memoria, Ella continúa buscando un único episodio entre los incontables recuerdos del mundo que ella —aquel Aleph de carne y huesos— abarca desordenadamente en su interior. Cuando consiga encontrarlo, alcanzarlo, lo emitirá vez tras vez, “hasta el fin del mundo, hasta el fin de todos los finales del mundo” (Fresán, *El fondo* 202).

El evento que la “mujer rara” pretende recuperar del laberinto espacio-temporal del universo está ligado a un tiempo específico —una noche de invierno en su juventud— y a un

lugar preciso —el espacio nevado fuera de su ventana, donde Isaac y Ezra construyen un planeta y una humanidad de nieve por y para ella. Es importante reconocer que los recuerdos no están hechos únicamente de momentos, de lapsos de tiempo, sino también de lugares. En el universo dentro y fuera del Aleph, el tiempo y el espacio coexisten de manera íntima e inseparable. Imposible dividirlos, ya que tienen una relación de influencia recíproca. El espacio puede modificar nuestra percepción del tiempo y, a su vez, los espacios sufren transformaciones con el tiempo (Heráclito nunca puede volver a meter su pie en el mismo río). La distancia, por ejemplo, abarca las varias divisiones que los humanos hemos hecho del tiempo. Las palabras de Stephen Hawking en su célebre *A Brief History of Time* tal vez esclarezcan esta idea:

. . . we do not know what is happening at the moment farther away in the universe: the light that we see from distant galaxies left them millions of years ago, and in the case of the most distant object that we have seen, the light left some eight thousand million years ago. Thus, when we look at the universe, we are seeing it as it was in the past. (28)

De hecho, nuestra existencia es moldeada no sólo por el tiempo que atravesamos o que nos atraviesa, sino también por los lugares que habitamos y que siempre llevamos dentro. Edward Casey señala que “a body is shaped by the places it has come to know . . .”; y agrega: “places come to be embedded in us; they become part of our very self” (688). Por ejemplo, la mujer extraña se refiere al astro agonizante de atardeceres eternos como “ese planeta en el que no nací y al que nunca llegaré pero que ahora viaja conmigo a todas partes” (Fresán, *El fondo* 248). Aquel astro remoto en el espacio, cuyos crepúsculos extraños ella ha visto desde niña, forma parte de ella; ha moldeado su memoria, su destino, su existencia. De igual manera, el recuerdo que ella intenta recrear involucra un lugar específico, fuertemente entrelazado en la trama de la

memoria. Aquel lugar —el blanco terreno junto a su ventana, el planeta de nieve en un universo de nieve, el viento moldeando su pelo— es parte fundamental del recuerdo. Aquel sitio es el “pequeño y privado universo” que ella quiere recrear y habitar para siempre (258). Un universo íntimo que ella guarda en la memoria, en los profundos rincones del ser. Vuelven a ser relevantes las palabras textuales de Casey, quien insiste en la confluencia del *yo* y el lugar, indeleblemente plasmado en la memoria de la conciencia y del cuerpo:

When I inhabit a place—whether by moving through it or staying in it—I *have* it in my actional purview. I also *hold* it by virtue of being in its ambiance: first in my body as it holds onto the place by various sensory and kinesthetic means, then in my memory as I “hold it in my mind.” This is how the durability of habitus¹⁴ is expressed: by my tenacious holding onto a place so as to prolong what I experience beyond the present moment. In this way, place and self actively collude. (687)

El lugar que la mujer-Aleph intenta recrear está profundamente integrado —encarnado— a su cuerpo y a su memoria. Aquel planeta de nieve entre la nieve de Manhattan es parte de ella, es el lugar preciso al que quiere regresar, un lugar y un tiempo exactos junto a Isaac y a Ezra. Un punto espacio-temporal con las coordenadas sagradas que ella busca para quedarse allí, los tres para siempre allí, viviendo eternamente el último de los finales del mundo.

Allí, habitando un recuerdo, recordando perpetuamente la vida. Durante El Incidente, Ezra le pide a Isaac, una y otra vez, que recuerde. “No olvides nunca”, le dice, “ha llegado el momento de recordar para siempre” (122). De eso, acaso, se trate la eternidad, de recordar para siempre, de sortear definitivamente al olvido, ya que olvidar significaría hundirse en el sueño eterno, en “la vasta y vaga y necesaria muerte” (Borges, *El Hacedor* 88).

Y es precisamente el proceso de recordar, de escarbar en el pasado, lo que carga de nostalgia las páginas de *El fondo del cielo*. Tal como sucede con “Borges” o con Tzinacán o con el protagonista de “Golpe a golpe”, los narradores de la novela de Fresán miran hacia atrás con la mirada melancólica de lo irremediamente perdido. La mujer busca incansablemente ese recuerdo que llegue a ser su pequeño e íntimo universo. Isaac vuelve a encontrarse con su pasado y es palpable la melancolía, la triste resignación de no poder regresar, de volver a ella. Ezra transforma su pérdida en odio. El último habitante de Urkh 24 languidece en una tristeza doble, por su mundo que se acaba y por el nuestro que ya no verá más. Las visiones del Aleph, tan semejantes a la memoria, no pueden escapar a la nostalgia que, debido a su naturaleza irrescatable, potencialmente reside en cada recuerdo, en cada momento.¹⁵ Es así que la memoria encierra una evidente paradoja: el hecho de recuperar lo que, en rigor, es irrecuperable; la memoria, al rescatar lo perdido, hace evidente la pérdida. Tal vez algo parecido tenía en mente Fresán, al decir por medio de Isaac: “Recordar es encontrar sin dejar de buscar. No sabemos si un recuerdo es aquello que a la vez que lo recordamos lo damos por perdido o aquello que estaba perdido y que de pronto se recupera” (23). El milagro de *El fondo del cielo* es que el Aleph acaso logre romper los artificios del tiempo y del espacio y recuperar lo irrecuperable; recrear para siempre un episodio del pasado y convertirlo en futuro y presente. Un presente sempiterno que logre perdurar en el laberinto del tiempo y tomar la forma de la insondable eternidad. “Vivir y sobrevivir, para siempre”, fantasea Ella, “unidos en esa eternidad de unas pocas horas” (219).

La eternidad se vislumbra confusamente, apenas, y se refleja en el tiempo o tiempos que contiene el Aleph.¹⁶ Y aquí arribo a una tentativa que tal vez escape parcialmente el destino que Isaac atribuye a “todo intento absurdo de traducir a letras la inasible textura del tiempo y del espacio” (64). En los siguientes párrafos, intentaré hablar del tiempo que vive en la “chica rara”,

en ese Aleph inolvidable. En su vasta memoria, ella abarca todos los tiempos en un tiempo. El Aleph de su figura acoge un tiempo múltiple, que entrevé la ardua simultaneidad del pasado, el presente y el porvenir. Se trata, además, de un tiempo bifurcado; una ramificación de variantes paralelas que conducen a diferentes destinos, a distintos fines del mundo.

Hay varias referencias a la simultaneidad del tiempo en el que la extraña muchacha se desplaza. “Vivo en todas las épocas al mismo tiempo” (216), indica ella desde algún lugar indescifrable. Y luego apunta: “El tiempo es —todo el tiempo— todos los tiempos al mismo tiempo. / El tiempo es una materia y un material del que yo extraigo múltiples variantes y uso la que más me conviene mientras continúo mi búsqueda, mientras intento una y otra vez la reposición de mi episodio preferido” (219). El tiempo que Ella abarca es análogo al de la Rueda infinita que Tzinacán ve en su prisión, cuya circunferencia contiene “. . . todas las cosas que serán, que son y que fueron” (Borges, *El Aleph* 139). Ella declara:

Yo he visto tantas cosas...

Yo he visto esta esquina antes y la veré después.

La veo *ahora* antes y durante y después.

Pasado y presente y futuro al mismo tiempo, como si se tratasen de tres programas de televisión emitiéndose simultáneamente. . . . (Fresán, *El fondo* 225)

Todos los tiempos fluyen sincrónicamente en ella, que está conectada a otro mundo en el que el pasado, el presente y el porvenir no existen o discurren de otra manera. Al mencionar el pasado, el presente y el futuro, el alienígena que observa la Tierra por medio de Ella aclara: “aunque se trate de categorías temporales que jamás concebimos y educamos del modo en que lo hacen ustedes” (154).

La simultaneidad del tiempo también es evidente durante El Incidente. En aquel anómalo reencuentro de los primos en la torre, Ezra da indicios de estar participando en cierta medida del tiempo simultáneo que abarca el Aleph. Con voz lejana, como proveniente de otro tiempo o de otra dimensión, Ezra dice cosas como: “Todos los tiempos al mismo tiempo, Isaac”, o “Días atrás o dentro de unos años volví a verla” (118). Pequeñas señales que indican que él se encuentra surcando un tiempo simultáneo, un tiempo sin divisiones. Al final de la conversación, cuando le entrega la foto de Ella, Isaac lo recuerda todo y sucede algo que trasciende los poderes de la memoria, que desintegra la separación del presente y el pasado; por un momento se abre una grieta en el tiempo:

Viéndola —y, de golpe, recordándola y recordando la fuerza de su amor por nosotros y de nuestro amor por ella— lo recuerdo todo.

Entonces sucede algo extraño. . . . Entonces, ahí adentro, en la torre, sin importar el día soleado que crece ahí afuera, comienza a nevar. Y miro a Ezra y Ezra es el Ezra que alguna vez fue y no me hace falta mirarme —siento una vibración en todo mi rostro, como si alguien corrigiera líneas, retocara detalles— para darme cuenta de que yo también soy ahora el que fui.

Somos, de nuevo, jóvenes con toda la nieve por delante. (123)

El tiempo del Aleph, semejante al de la memoria, y que de alguna manera Ezra ha aprendido a manipular, abarca sincrónicamente todo el tiempo —todos los tiempos. Durante El Incidente, coexisten dos tiempos distintos y, en esa brecha temporal, los primos son lo que fueron.¹⁷ Todos los tiempos existen al mismo tiempo, todos los puntos en uno: ésa es la naturaleza del Aleph. Ésa es, asimismo, la esencia de la memoria, cuyo poder inexplicable abole el tiempo, lo detiene o lo acelera, lo moldea azarosamente, lo vuelve uno, único, indivisible.

Sin embargo, la simultaneidad del tiempo no implica en sí su indivisibilidad, sino que puede llegar a significar todo lo contrario. El tiempo concomitante que contiene la “chica rara” está sumamente dividido, bifurcado. Se trata de una fragosa red de variantes coexistentes del tiempo; la simultaneidad de múltiples versiones de la Historia, de los destinos del mundo. Un tiempo que abarca todas las posibles modificaciones con sus posibles consecuencias y efectos. En el relato “La otra muerte”, Borges expone que la modificación de un único hecho lejano invalidaría el presente: “Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales” (*El Aleph* 91). Lo mismo expresa el narrador-protagonista de “El Zahir” cuando dice que “no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas” (130).

Quizá el ejemplo más evidente de la simultaneidad de múltiples variaciones del tiempo —y que ayude a ilustrar el tiempo que anida la mujer-Aleph— sea el que Borges imagina en “El jardín de senderos que se bifurcan”. En esta cautivante ficción, Ts’ui Pên crea una novela que encierra el mayor de los laberintos, el del tiempo. El mítico oriental “no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades (*Ficciones* 116). La intrincada novela de Ts’ui Pên crea “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (113), hasta desembocar en una nueva serie innumerable y creciente de porvenires que son, a su vez, el punto de partida de otras ramificaciones que prosiguen bifurcándose *ad infinitum*. Ciertamente, el mayor de los laberintos, invisible e inextricable.

Ese mismo laberinto es el que la “chica rara” atraviesa y contiene difusamente, buscando entre sus pasadizos oscuros la materialización de un recuerdo perdido, contemplando simultáneamente todos los tiempos y las incontables variantes que desembocan en una inmensa serie de finales del mundo. Sola y alejada de todo, ella sigue “sintonizando” los ramales del tiempo y retransmite una sucesión de fines del mundo, de variantes del fin, que recoge de viejas emisiones de antiguos transmisores que la precedieron en esa función.¹⁸ De esa manera, su visión del mundo incluye no sólo su propia perspectiva, sino incontables puntos de vista, fragmentos de memoria perdidos en el tiempo que, no obstante, no representan *todas* las variantes: “me refiero aquí a los finales del mundo que yo he *visto*, que a mí me constan. Pero hay muchos otros que desconozco” (207). Ella sintoniza fines del mundo que atraviesan los siglos y continentes de la Tierra y que incluyen desde el inicio fallido del planeta hasta olas del océano que cubren todo, enfermedades devastadoras, estallidos atómicos o el suicidio colectivo de todos los seres humanos.

Uno de los fines del mundo en una de las innumerables versiones del tiempo tiene su principio el 11 de septiembre de 2001 en pleno centro de Manhattan.¹⁹ El 9/11 es “lo que pone en marcha a la pesada y lenta maquinaria de este Apocalipsis” (224). Al repetirse la violenta caída de las torres, que vuelve a presenciar dos días después de El Incidente, Isaac ve al Aleph y reconoce que se encuentra en los umbrales del Fin. En medio de la vorágine, entre explosiones y gritos desaforados, Isaac la ve a Ella, a Ella mirándolo a él. La visión dura apenas unos segundos; la anula una explosión y una crujiente nube de polvo. Entonces Isaac comprende que aquel es el final: “está claro que algo ha terminado” (137), piensa. Allí, en medio de todo, está Ella, está el Aleph. El Aleph atado siempre a la memoria y a la vida, pero que siempre conlleva el presagio del olvido y de la muerte; el presagio del Fin. Sin embargo, el final siempre es

también el principio; así también lo percibe Isaac en aquel instante apocalíptico: “Porque está claro que hemos entrado en una nueva época, que aquí se inicia un nuevo acto de la Historia” (137).

En otra de las variantes del tiempo que se cruza con la anterior, Ezra Leventhal se convierte en El Deshacedor (acaso un guiño a El Hacedor de Borges), el más secreto y temible enemigo del mundo; el responsable de las más oscuras maquinaciones de destrucción, de lo de las torres y de todo lo demás. Nuevamente, Ezra revela su singular desplazamiento por el flujo del tiempo y del espacio. Él es consciente de habitar diferentes ramales del tiempo. En un búnker en alguna parte del desierto de Irak, El Deshacedor le dice a un soldado prisionero: “Eres el indicado. O, al menos, eres el indicado en esta variante de este mundo. [. . .] Estaba ya tan cansado de esta variable, del rol que se me había adjudicado esta vez...” (183). Ezra comprende que su vida se perpetúa en versiones diversas del tiempo, controladas por el Aleph, por la “mujer extraña” que realiza “pequeñas trascendentes modificaciones al tejido de la Historia” mientras intenta recrear su episodio favorito (257).

Y así, creando y recreando variables del tiempo, Ella “sintoniza” el fin de fines. “El último de los finales de este mundo —el fin de sus finales—” nos revela Ella, “tendrá lugar dentro de 7.590 millones de años y ya no será producto de variantes o de ajustes en el guión de su historia” (250). Pero antes, mucho antes de ese final remoto y definitivo, hay otro final; el fin de la especie humana. Es ése el fin que Ella intenta cambiar, para reemplazarlo con el recuerdo de la última noche junto a Isaac y a Ezra. Más allá de los fines del mundo, Ella transmitirá “hacia todos los rincones del universo, hasta el fondo del cielo” aquella última escena, “el último y final fin del mundo” (261), en el que el odio y la violenta destrucción de la humanidad serán

reemplazados por un último y eterno acto de amor. Y entonces, tendrá lugar el fin sublime y simple y puro de nuestro mundo.

Hemos visto que en *El fondo del cielo* el fin del mundo surge como un ejercicio de memoria, como el recuerdo de posibles finales frustrados o alterados. Las variadas versiones del Fin están vinculadas al acto de recordar. Aluden, también, al intrincado laberinto de efectos y causas, de variantes posibles en una inexplicable red de tiempos convergentes y paralelos. El Aleph en el fin del mundo mira hacia atrás, recorre las posibilidades innumerables que el tiempo contiene. Busca una noche: Ella en la ventana, Isaac y Ezra sobre la nieve, junto a un planeta de nieve y una mínima humanidad de nieve, multiplicando el tiempo en un instante inmortal.

Además, hemos observado que el tiempo que abarca el Aleph es análogo al de la memoria. La memoria abarca todos los tiempos a la vez, con el potencial de cambiar las versiones, de transformar los recuerdos y, por ende, crear otra variante del tiempo, una versión apócrifa pero, al fin, existente como posibilidad. La memoria llega a ser un prodigio que sobrepuja las imaginaciones futuristas de la ciencia-ficción. “El acto de recordar”, nos dice Fresán por medio de Isaac, “tiene algo tan tecnológicamente inexplicable como cualquiera de esos milagros de culturas extraterrestres tan avanzadas que resultan inalcanzables” (56). La memoria se convierte así en un Aleph; un Aleph cotidiano, rudimentario e incomprensible, que día a día nos sorprende con visiones y que resiste tercamente los sigilosos avances de ese final que es el olvido.

Porque el Fin no es otra cosa que un último olvido. De hecho, la destrucción del mundo que Ezra ambiciona está totalmente relacionada al olvido absoluto, al completo arrasamiento de la memoria de la humanidad. Durante el Incidente, Ezra prevé la destrucción de cada ser “llegando al cerebro y entrando por la fuerza, rompiendo todo lo que encuentran a su paso en el

centro de la memoria” (120). De igual manera, el fin de Urkh 24 es el olvido que menciona su último habitante: “Hace ya mucho tiempo que decidimos que no tenía mucho sentido el acto y el esfuerzo de recordar. Fue entonces cuando, mejor, decidimos olvidar” (158). Y así, el olvido se convierte en el desgaste gradual de la existencia, en su progresivo y sigiloso fin.

Ése es precisamente el destino insoslayable que revela o intuye el Aleph: el fin del mundo, que es además el último sueño, el irrefutable olvido. Sin embargo, en *El fondo del cielo* el último olvido aparece contaminado de memoria. Más allá de todo, está Ella —está el Aleph— que perdura la búsqueda de un recuerdo perdido en las vertientes ramificadas del tiempo. Un momento que transforme el fin de los finales del mundo, en el que el olvido definitivo se convierta en un recuerdo inmortalizado que se proyecte para siempre, multiplicando el tiempo, profundizando la eternidad. Isaac intuye que más allá del final, del olvido, está el recuerdo de Ella, la memoria eterna del Aleph: “Porque en la línea de llegada, en esa meta que es el fin, espera el revelador premio de poder recordar tu nombre, el nombre de ella” (148). Un recuerdo y conocimiento que acaso sólo puedan concebirse más allá de la muerte y el olvido. Recordando El Incidente y el instante mismo de su muerte truncada, Isaac piensa: “Yo, en el último segundo de mi vida, era consciente de todo. De múltiples, demasiadas variantes. . . . De todos los finales posibles que fueron o no . . . y de este final que ahora era” (123-24). Isaac Goldman, en el preciso momento de su muerte, de aquella variante del fin, lo comprende todo. La muerte y el olvido abren la vedada puerta que conduce a una revelación superior.²⁰ La muerte, acaso, es también un poderoso Aleph, el umbral hacia el recuerdo perfecto e infinito de las cosas más allá del olvido; el eterno despertar luego del sueño de la muerte.²¹ El principio que intrínsecamente se esconde en cada final.

Notas

1. Recordemos, por ejemplo, la última visión que Salcedo contempla en la espalda de Lucía, en la que el único edificio en pie luego del Apocalipsis es el archivo documental, el edificio destinado a recuperar el pasado, aquel espacio atemporal que es una extensión y manifestación del Aleph (véase las páginas 50-51 del presente trabajo).

2. Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963) es escritor, periodista y traductor. Se asoma en la literatura latinoamericana a principios de los 90. Alguna vez identificado con McOndo —un grupo heterogéneo de escritores que propone una perspectiva alternativa de la identidad latinoamericana, un realismo *no* mágico—, Fresán pone bien en claro que no le gustan las camadas ni las generaciones. Él prefiere situarse en el “irrealismo lógico, que es un movimiento alternativo que yo me inventé”, dice Fresán, “simplemente para que no me pongan una etiqueta...” (Entrevista con Areco Morales 54). “En ese sentido, también”, comenta en otra entrevista, “me considero un escritor cada vez más solitario en lo mío y tan feliz de que así sea” (“Historia de amor con traje de astronauta”).

Fresán es autor de *Historia argentina* (1991), *Vidas de santos* (1993), *Trabajos manuales* (1994), *Esperanto* (1995), *La velocidad de las cosas* (1998), *Mantra* (2001), *Jardines de Kensington* (2003) y *El fondo del cielo* (2009), varios de ellos publicados en quince idiomas.

Gran admirador de la literatura estadounidense, Fresán ha prologado y traducido la obra de John Cheever, Carson McCullers y Denis Johnson y escrito abundantes textos sobre la vida y obra de Bob Dylan, entre otros.

En 1999 se muda a Barcelona, donde reside desde entonces y donde todos sus primeros libros han sido reeditados en versiones corregidas y extensamente aumentadas. Actualmente

colabora en numerosos ámbitos periodísticos españoles e internacionales y dirige la colección de novela negra y policíaca “Roja & Negra” de Random House Mondadori.

3. En la sección de explicación y agradecimientos al final de la novela, Fresán comenta que la premisa original a partir de la cual surge el libro es una frase anotada tiempo atrás en una libreta: “mujer arrasa como un tsunami a tres hombres / *love story* / TRISTEZA!!!” (266).

Edmundo Paz Soldán comenta que “impacta ver cómo, muchos años después, el producto final mantiene una fidelidad absoluta a esa frase” (“Últimos atardeceres”).

4. Al ver una foto de ella, Isaac cuenta que “. . . todo volvió a mí” (81). Todo, excepto su nombre. “Tal vez”, continúa, “lo que ocurre es que no quiero pensarlo y mucho menos decirlo por temor a que todo vuelva a desaparecer” (81). Y más tarde agrega:

Uno lee y vuelve a mirar la foto y —como sucede con ciertos nombres que se le ponen a ciertas personas, como el nombre que ella nos dijo que era el suyo y, ahora lo comprendo, no menciono o no recuerdo porque no agrega nada, porque no la define o la explica en absoluto— uno no entiende cómo algo así puede llamarse de ese modo. (90)

Sólo a modo de referencia, comento aquí que Fresán abre su novela anterior con esta misma idea, la de la naturaleza escurridiza de los nombres en el flujo de la memoria: “Se sabe —se disculpa, se perdona— que las cantidades, los nombres, los rostros, suelen ser los primeros que saltan por la borda o se arrojan desde el andén, durante el naufragio de esa memoria siempre lista para ser aniquilada sobre los rieles del pasado” (*Jardines de Kensington* 17).

5. Tal como apunta Fresán en el *making off* de la novela, Urkh 24 es un espacio recurrente en muchas de sus obras. Aparece por primera vez en “La forma de la locura”, un relato de la colección *Trabajos Manuales*. En aquel cuento, un hombre levanta a su esposa a

mitad de la noche para confesarle “. . . con una voz que parecía llegar desde muy lejos: ‘Toda mi vida es una farsa. Un disfraz triste. Porque, mi amor, yo en realidad vengo de Urkh 24, un lejano planeta ubicado en la nebulosa de Nim’” (65-66). Además, Urkh 24 aparece en *El fondo del cielo* como una versión extraterrestre de Canciones Tristes, un lugar inventado por Fresán que aparece en todas sus obras. En esta novela, por ejemplo, la “chica rara” vive en un suburbio de Manhattan llamado Sad Songs.

6. El ángulo desde el que el narrador extraterrestre observa el mundo es comparable al del narrador de un relato anterior de Fresán, “Pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas”, incluido en *La velocidad de las cosas*. En “Pruebas irrefutables” la narración está a cargo de un hombre muerto que desde el más allá, a través de un extraño televisor, observa el mundo que rodea a una niña llamada Hilda. El difunto observa el presente de la niña y, en ocasiones, su futuro. La figura de Hilda es, asimismo, similar a la de la “chica rara” de *El fondo del cielo*; ambas actúan como nexo entre mundos diferentes; las dos están conectadas con Urkh 24: “Hilda está segura de que ella no nació aquí, . . . de que ella es la avanzada de un planeta que no aparece en los mapas ni en los telescopios. Un planeta llamado Urkh 24. Un planeta donde Hilda es hermosa” (*La velocidad* 40).

7. Las repetidas referencias a la nieve a lo largo de la novela son una evidente alusión a *El Eternauta* de Oesterheld y Solano López.

8. De hecho, para describir las visiones que ve a través de ella —a través del Aleph— el narrador alienígena se vale de una retórica análoga a la que “Borges” (y también Tzinacán) emplea para describir su visión del Aleph. La narración de aquel ser lejano incluye las características frases coronadas con la palabra “vi”, por ejemplo, en su descripción del atentado

terrorista contra las Torres Gemelas: “Vi los aviones estrellándose contra las torres, vi las torres en llamas, vi a los hombres y mujeres cayendo desde las torres y vi las torres caer . . .” (167).

9. De forma aparentemente redundante el infinito se profundiza, se expande constantemente; Bergson explica que “the universe is not made, but is being made continually. It is growing perhaps indefinitely, by the addition of new worlds” (*Creative Evolution* 241).

10. Imposible no pensar aquí en “El milagro secreto”, aquel brillante relato de Borges. En él, Hládik, quien “no disponía de otro documento que la memoria” (*Ficciones* 183) al segundo exacto en que el “universo físico” se detiene frente al pelotón de fusilamiento, *escribe* mentalmente un drama en verso que acaso lo justifique.

11. Esta ingeniosa frase, según lo aclara Fresán en la explicación y agradecimientos al final de la novela, viene de *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga.

12. Isaac escribe: “La historia que hace tanto y con tanto esfuerzo me prometí no recordar jamás y que de pronto, ahora, luego de El Incidente, comienzo a evocar como si la leyera mientras la escribo” (74).

13. Esteban Laso explica que hay una distinción entre el mero “recuerdo” y la anamnesia (o anamnesis):

El recuerdo es sorpresivo y tiene una cualidad de *ex novo* que establece un firme contraste entre el estado inmediatamente anterior, cuando no se recordaba, y el actual, cuando se ha recordado. La anamnesis, en cambio, trae consigo una sensación de ‘haberlo sabido siempre, de algún modo’; con lo que dicho contraste se entabla no entre un desconocimiento (el olvido) y un saber (el recuerdo) sino entre *dos formas de saber lo mismo*. El familiar ‘ahora comprendo *de veras*’, ‘ahora *me doy cuenta de que...*’ es característico de la anamnesis: apunta al hecho

de que la persona *siempre supo lo que ahora ha recordado*, pero de un modo que no podía saber que lo sabía. (15)

14. En resumidas cuentas, Casey se refiere a “habitus” como el término medio entre el lugar y el *yo*; el inter-espacio que los conecta.

15. En “Madrid, julio de 1982”, Borges declara: “Siento ya la nostalgia de aquel momento en que sentiré nostalgia de este momento” (*Obras completas* 3: 442).

16. Borges establece la conexión entre el tiempo y la eternidad en una charla acerca del tiempo, incluida en *Borges, oral*: “Platón dijo que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. Él empieza por eternidad, por un ser eterno, y ese ser eterno quiere proyectarse en otros seres. Y no puede hacerlo en su eternidad: tiene que hacerlo sucesivamente. El tiempo viene a ser la imagen móvil de la eternidad” (*Obras completas* 4: 200).

17. Las últimas palabras que Solomon Goldman, el padre de Isaac, anota con una caligrafía microscópica en la última página de un cuaderno dicen: “La verdadera y única esencia de la magia reside en poder existir en un estado de consciencia en el que el pasado y el futuro se antojan como sitios posibles de intercambiar su ubicación” (50).

18. Ella no es el único Aleph, sino el último de su especie. De hecho, cada uno de los nativos de Urkh 24 tiene uno, a través de quienes ven nuestro mundo. “De tanto en tanto”, explica Ella, “nos ayudan, nos salvan, corrigen líneas argumentales y, manejándonos como a marionetas sin hilos ni cables, evitan tantos finales del mundo” (246).

19. El 9/11 de Estados Unidos (el comienzo de uno de los fines del mundo en *El fondo del cielo*) coincide exactamente —por esas vueltas indescifrables de la vida— con la fecha del golpe de estado de 1973 en Chile. Durante aquel otro final, también a fuerza de explosiones, la

violenta muerte de Salvador Allende pone fin a una era, al mundo chileno de entonces, para dar lugar al nefasto comienzo del olvido impuesto, institucionalizado y colectivo.

20. Recordemos que en “El Aleph” y en “La escritura del dios” la revelación del Aleph surge en un entorno que simboliza la muerte. Es en el descenso fúnebre al inframundo donde se produce la revelación infinita del universo. En otras palabras, la visión y conocimiento del cosmos se alcanzan al atravesar las profundidades de la muerte; hundiéndose en el olvido definitivo para luego renacer y recordarlo todo.

21. La muerte, ese último y hondo sueño, encierra un mítico poder revelador. Slavoj Žižek lo explica a partir de “. . . the Lacanian thesis that it is only in the dream that we come close to the real awakening—that is, to the Real of our desire” (47). Y agrega: “for Lacan, *the only point at which we approach this hard kernel of the Real is indeed the dream*” (47). Si extendemos esta idea al más profundo sueño —la muerte— es admisible imaginarla como la fuente de la mayor de las revelaciones, del más glorioso “despertar”.

CONCLUSIÓN

Vi un cielo nuevo y una tierra nueva; porque el primer cielo y la primera tierra pasaron, y el mar ya no existía más.

Apocalipsis 21.1

Las palabras del epígrafe son las que el apóstol Juan refiere al ver, en el fin del mundo, el principio de un nuevo ciclo. El final apocalíptico de la tierra —que incluye la destrucción del sol, la luna y las estrellas; en fin, todo lo relacionado a nuestro planeta— es asimismo el nacimiento de un cielo y una tierra nuevos. En otras palabras, el Apóstol contempla que la muerte del planeta se convierte en su gloriosa transfiguración; la tierra se hunde en el olvido final sólo para ser renovada y vivificada de nuevo. Ésa es la cara secreta (secreta por su simpleza, por su lógica sencillez)¹ del fin del mundo que revela el Aleph. Un final ineludible e intensamente devastador, pero fundamental en los ciclos de la eternidad. Un final que es, a su vez, un inicio.

El Aleph, que Borges revela en el fascinante relato que lleva el mismo nombre, es el punto en donde convergen todos los puntos, el sitio que contiene en su centro la eternidad y el infinito. Un elemento inconcebible que, sin embargo, no es el único de su especie. Como hemos mencionado, “Borges”, quien ve en lo profundo del Aleph del sótano, llega a dudar de su legitimidad, mencionando una serie de otros posibles Alephs. De esta manera, Borges abre la puerta a una multiplicidad deforme de Alephs que son tan genuinos como falsos, tan irreales como verdaderos.

La comparación de las diferentes variables del Aleph en la obra de Borges revela algunos de los artilugios comunes detrás de la revelación sublime del Aleph: la figura del círculo en relación al infinito, la penumbra y el encierro que aluden al inframundo, el espacio revelador de la muerte. Además, hemos visto que los mecanismos del Aleph son análogos a los de la memoria, en cuyo “círculo vedado” habitan sincrónicamente los elementos del universo en una indefinible trama de tiempo y espacio. El acto mismo de recordar se asemeja a la paradójica sucesión simultánea de percepciones que experimenta el testigo epifánico del Aleph.

Los Alephs apócrifos en los textos de Jaime Collyer y Rodrigo Fresán demuestran paralelismos significativos con su referente borgenano. Se trata de Alephs parciales y fragmentarios que no contienen la *totalidad* de los puntos del universo pero que, no obstante, vislumbran las múltiples variaciones del tiempo que recorren frágilmente el infinito. Dichos Alephs también están hondamente vinculados al acto de recuperar instantes perdidos en el tiempo. La memoria abarca simultáneamente todos los tiempos con un funcionamiento —al igual que el del Aleph— prodigioso e inexplicable. La memoria se convierte así en un Aleph personal, íntimo y elemental, que momento a momento recupera la realidad, el mundo que nos rodea, el tiempo que nos precede, los pensamientos secretos y cada uno de los fragmentos de conocimiento y percepciones que configuran nuestra vida, que le dan forma a nuestra existencia. Sin el poder de la memoria, todo conocimiento se vuelve efímero e inútil.²

Sin embargo, la memoria infinita del Aleph deja entrever un final ineludible, el fin del mundo que adopta los rasgos de la muerte y del olvido. Un destino que señala el final de los recuerdos bajo la erosión irrefutable del olvido. Bajo su pesada maquinaria, los recuerdos se van diluyendo de la consciencia y, con ellos, se pierde la identidad, la vida. El olvido se convierte en un oscuro velo —semejante al de la muerte— que cubre la existencia, que oculta las formas y borra los años bajo su sombra. El velo que cada ser humano ha de cruzar, ya sea en un fin del mundo colectivo y apocalíptico o —y ésta es, en realidad, la única manera de experimentar la muerte— en uno íntimo y personal.

No obstante, ya hemos mencionado que el fin del mundo no significa el fin de *todo* lo que existe. De hecho, presuponer que *todo* acabara, sería implicar la finitud del tiempo y del espacio. Pero el Fin, por la simple razón de existir, indica el inicio de lo que lo sucede en el tiempo. Y es así como el tiempo se multiplica incansablemente en un giro eterno. El fin nunca es absoluto y

total sino sólo con respecto a lo que queda atrás. La muerte es un final definitivo e infranqueable en el sentido de no poder regresar; es inmutable con respecto a la imposibilidad de volver atrás y revivirla enteramente. Emmanuel Levinas explica que la muerte es “an immemorial diachrony that one can not bring back to experience” (15). Solamente en ese sentido la muerte es el olvido final y definitivo.

En realidad, a lo largo de la Historia, las variadas creencias del fin del mundo pocas veces han imaginado el fin absoluto de toda la Creación. Robert Galbreath afirma que las diversas versiones del Fin son trascendentales “for its certainty that no End is final and unquestionable” (72). En el prefacio de *La fin du monde* de Paul Vulliaud, Mircea Eliade apunta que “l’humanité n’a jamais cru à une fin définitive de l’Univers”. El fin sólo existe en relación a la necesidad de una regeneración; siempre sigue al cataclismo “une nouvelle création, avec une nouvelle humanité, non souillée par le péché” (6).³ El fin del mundo, como ya he mencionado, es el destino inevitable que da paso a un nuevo inicio. Neal A. Maxwell comenta que, en la gramática de la eternidad, “death is not an exclamation point, merely a comma” (91). El fin se vuelve una transición, un puente, un velo que esconde no el vacío que imagina Lacan, sino la vida, el origen de un nuevo ciclo. La finalidad de la destrucción del mundo llega a ser la creación, la procreación y la recreación del mismo (Rabkin xv).⁴ El nuevo comienzo enciende la memoria que pugna eternamente con el olvido. Y ahí está el Aleph, recordando, abarcando en su centro el intrincado entramado del tiempo y del espacio, hasta un nuevo fin, que es siempre un nuevo principio.

Dicho inicio, que es la recreación del mundo, implica, además, la transformación del mismo hacia un orden superior del universo. El fin del mundo, esa cara destructiva del olvido, encierra un poder revelador y exaltador. “Etymologically the word ‘apocalypse’”, apunta Simon

Pearson, “is derived from the Greek *apokalypsis*, from the verb ‘to lift the lid off something’, whence comes its secondary, more poetic meaning ‘the lifting of a veil, a sudden revelation’”

(2). De esta manera, el final irrefutable que presagia el Aleph —sea el fin del mundo literal, la muerte personal o el fin de todo conocimiento y recuerdo bajo la erosión del olvido— representa otra manifestación epifánica, la revelación suprema que da la muerte misma, la anagnórisis final que únicamente se alcanza al traspasar el velo del sueño y el olvido de la muerte. Un olvido fundamental, esencial, a partir del cual se produce el mayor despertar, en el que la memoria vivificada recupera los recuerdos dormidos a través de los incomprensibles pasadizos del tiempo. Ese fin que llamamos muerte se convierte así en un Aleph, capaz de revelar (o recordar) los innumerables instantes que habitan, habitaron y habitarán la eternidad.

Recordemos el entorno en el que se revela el Aleph tanto en el sótano como en el profundo calabozo; ambos alusivos al inframundo, al espacio de la muerte. Y es precisamente en el seno de la oscuridad soterrada, simbólica de la muerte, donde se revela el Aleph, donde “Borges” ve el impenetrable cosmos y donde Tzinacán experimenta “la unión con la divinidad, con el universo” (Borges, *El Aleph* 139). De manera que el fin que entrevé el Aleph llega a ser la mayor revelación, así como la transfiguración del mundo, el inicio de un nuevo ciclo del tiempo.

De este modo, el fin es el principio, el olvido es parte de la memoria, del Aleph que todo lo abarca. En el poema “Un lector”, Borges lo pone en pocas —pero inmensas— palabras: “. . . el olvido / es una de las formas de la memoria, su vago sótano, / la otra cara secreta de la moneda” (*Elogio de la sombra* 151). Aquel “vago sótano” que es el olvido, el inframundo en el cual el testigo epifánico contempla el Aleph y del cual emerge con un conocimiento incontenible, es la “cara secreta” de la memoria, el lado secreto del Aleph. Y ese lado secreto, oculto por el velo de la muerte, sólo se alcanza al cruzar dicha cortina de olvido, más allá de la

cual encontramos nuevamente al Aleph, recordando la eternidad y cada uno de los fragmentos infinitos del cosmos.

Así, el tiempo y el espacio, que la memoria apenas logra contener, convergen confusamente dentro del Aleph para delinear el vasto y vago mapa del universo. Aquel esquema que no es otra cosa que un laberinto impenetrable. El laberinto del tiempo y del espacio, que Borges pone en manos de Ts'ui Pên en "El jardín de senderos que se bifurcan", aquel dédalo infinito "en el que se perdieran todos los hombres" (*Ficciones* 106). Tal es la esencia y misterio de esa cara del Aleph llamada memoria, que recorre los pasajes oscuros del tiempo de manera inexplicable; el tiempo infinito, íntima y eternamente enlazado al espacio infinito.

Hemos visto que las revelaciones del Aleph y de los múltiples Alephs apócrifos (no obstante, Alephs de todos modos) funcionan como la memoria que abarca desordenadamente el tiempo y el espacio, el "inconcebible universo". Hemos observado también que las visiones del Aleph presagian un fin inevitable, ya que todo recuerdo cede indefectiblemente al desgaste del olvido, que todo lo pierde. Es por eso que el Aleph, al recordarlo todo, termina olvidándolo todo, señalando un final seguro e ineludible. Tal es la naturaleza de la revelación del fin del mundo en el Aleph: manifestar la supremacía absoluta de aquella muerte que es el olvido. El olvido que, sin embargo, tal vez es la vedada y silenciosa puerta hacia una revelación superior. La muerte, acaso, es también un poderoso Aleph, el umbral hacia el recuerdo perfecto de las cosas más allá del olvido; el eterno despertar luego del sueño de la muerte. El principio que intrínsecamente se esconde en cada final. Un inicio que apunta hacia el recuerdo y conocimiento infinitos del universo y que, algún día, acaso nos permita sortear el decurso inasible del tiempo y del espacio. Recién entonces, más allá del fin, llegaremos al centro del laberinto; contemplaremos la eternidad como en un espejo, en el Aleph.

Notas

1. Neal A. Maxwell señala que lo profundo —en otras palabras, lo misterioso, lo secreto— muchas veces se esconde en su llaneza: “Ironically, their mysteriousness lies in their simpleness. They are ‘plain,’ and we are surprised upon finally discovering their obviousness that their deepness actually reflects their pervasiveness” (81).

2. En el epígrafe de “El inmortal”, Borges cita a Francis Bacon, quien menciona el vínculo entre la memoria y el conocimiento: “So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance*; so Solomon given his sentence, *that all novelty is but oblivion*” (*El Aleph* 7).

3. “La humanidad nunca ha creído en un fin definitivo del Universo. Siempre sigue al cataclismo una nueva creación, una nueva humanidad, limpia de pecado”.

4. La idea de la renovación del universo por medio de su destrucción catastrófica parece remontarse a los orígenes de la humanidad. Mircea Eliade comenta:

The Stoics, for their own purpose, also revived speculations concerning the cosmic cycles, emphasizing either eternal repetition or the cataclysm, *ekpyrosis*, by which cosmic cycles come to their end. Drawing from Heraclitus, or directly from Oriental gnosticism, Stoicism propagates all these ideas in regard to the Great Year and to the cosmic fire (*ekpyrosis*) that periodically puts an end to the universe in order to renew it. (*The Myth* 122)

Obras citadas

- Aczel, Amir D. *The Mystery of the Aleph: Mathematics, the Kabbalah, and the Search for Infinity*. New York: Four Walls Eight Windows, 2000. Print.
- Aizenberg, Edna. *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges*. Maryland: Scripta Humanistica, 1984. Print.
- Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah: And Other Essays on His Fiction and Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1988. Print.
- . *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968. Print.
- Arana Cañedo-Argüelles, Juan. *El centro del laberinto: Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: EUNSA, 1994. Print.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. New York: Orion, 1964. Print.
- Balderston, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke UP, 1993. Print.
- Barnatán, Marcos-Ricardo. *Borges*. Barcelona: Barcanova, 1984. Print.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. Print.
- Bell-Villada, Gene H. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1981. Print.
- Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Trans. Arthur Mitchell. New York: H. Holt & Co, 1911. Print.
- . *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. 1911. London: Allen & Unwin, 1919. Print.

- Blanchot, Maurice. "El infinito literario: *El Aleph*." *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976. Print.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1997. Print.
- . *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1999. Print.
- . *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé, 1969. Print.
- . *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997. Print.
- . *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1966. Print.
- . *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 1999. Print.
- . "Mi prosa." *La jornada en línea*. La Jornada Semanal, 16 Jun. 1996. Web. 15 Apr. 2010.
- . *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989. Print.
- . *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1970. Print.
- Boulter, Jonathan Stuart. "Partial Glimpses of the Infinite: Borges and the Simulacrum." *Hispanic Review* 69.3 (2001): 355-77. *JSTOR*. Web. 3 Apr. 2009.
- Casey, Edward S. "Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to Be in the Place-World?" *Annals of the Association of American Geographers* 91.4 (2001): 683-693. *JSTOR*. Web. 23 Feb. 2010.
- Collyer, Jaime. "Casus Belli: Todo el poder para nosotros" *APSI* 415 (1992): 40. Print.
- . "De las hogueras a la imprenta: El arduo renacer de la narrativa chilena." *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica* (1990): 482-494. Print.
- . "El cuento en la era de la traición." *El cuento hispanoamericano del siglo XX: Teoría y práctica*. Ed. Eva Valcárcel. La Coruña: U da Coruña, 1997. 109-22. Print.
- . *Gente al acecho*. Santiago: Planeta, 1992. Print.
- . *La voz del amo*. Santiago: Seix Barral, 2005. Print.

- Day, Robert Adams. "Dante, Ibsen, Joyce, Epiphanies, and the Art of Memory." *James Joyce Quarterly* 25.3 (1988): 357-62. Print.
- Dauben, Joseph Warren. *Georg Cantor: His Mathematics and Philosophy of the Infinite*. Cambridge: Harvard UP, 1979. Print.
- Eliade, Mircea. Preface. *La fin du monde*. By Paul Vulliaud. Paris: Payot, 1952. 5-8. Print.
- . *The Myth of the Eternal Return*. Trans. Willard R. Trask. London: Routledge & Kegan Paul, 1955. Print.
- Eltit, Diamela. "Las dos caras de La Moneda." *Nueva Sociedad* 150 (1997): 40-45. *Nueva Sociedad*. Web. 5 Apr. 2010.
- Foucault, Michael. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Trans. *Les Mots et les choses*. New York: Vintage, 1994. Print.
- Fresán, Rodrigo. *El fondo del cielo*. Barcelona: Mondadori, 2009. Print.
- . Entrevista con Macarena Luz Areco Morales. *Hispanica: Revista de Literatura* 36 (2007): 47-59. Print.
- . Entrevista de Antonio Días Oliva. "Historia de amor con traje de astronauta." *Lanacion.com*. La Nación, 26 Dec. 2009. Web. 3 May 2010.
- . *Jardines de Kensington*. Barcelona: Mondadori, 2003. Print.
- . *La velocidad de las cosas*. Buenos Aires: Tusquets, 1998. Print.
- . *Trabajos manuales*. Buenos Aires: Planeta, 1994. Print.
- Galbreath, Robert. "Ambiguous Apocalypse: Transcendental Versions of the End." *The End of the World*. Eds. Eric S. Rabkin, Martin H. Greenberg and Joseph D. Olander. Carbondale: Southern Illinois UP, 1983. 53-72. Print.

- García-Corales, Guillermo. *El debate cultural y la literatura chilena actual: Un diálogo con cinco generaciones de escritores*. New York: Edwin Mellen, 2007. Print.
- González, Federico. "Cosmogonía Perenne: El simbolismo de la Rueda." *Symbolos*. Symbolos, nd. Web. 15 Apr. 2010.
- Guénon, René. *Fundamental Symbols: The Universal Language of Sacred Science*. Trans. Alvin Moore, Jr. Cambridge: Quinta Essentia, 1995. Print.
- Hawking, Stephen. *A Brief History of Time*. New York: Bantam, 1998. Print.
- Hernández, Juan Antonio. *Biografía del infinito: La noción de la transfinitud en Georg Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges*. Caracas: Comala.com, 2001. Print.
- Hill, Michael Ortiz. *Dreaming the End of the World: Apocalypse as a Rite of Passage*. Dallas: Spring, 1994. Print.
- Holloway, James E. Jr. "'La escritura del dios' de Borges: cómo escapa el encarcelado de su prisión ilusoria." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28.2 (2004): 333-54. Print.
- Joyce, James. *Stephen Hero*. New York: New Directions, 1955. Print.
- Kurlat Ares, Silvia G. "Sobre 'El Aleph' y 'El Zahir': La búsqueda de la escritura de Dios." *Variaciones Borges* 19 (2005): 5-22. Print.
- Laraway, David. "Generations: Borges and His Progeny." *Latin American Literary Review* 28.56 (2000): 27-42. *JSTOR*. Web. 8 Mar. 2010.
- La Santa Biblia*. Reina-Valera 1960. México, D.F.: Sociedades Bíblicas Unidas, 1995. Print.
- Laso, Esteban. "Anamnesis, catarsis, anagnórisis: una miniteoría filosófica del cambio terapéutico." *Esteban Laso*. Esteban Laso, 2006. Web. 4 Jun. 2010.
- Levinas, Emmanuel. *God, Death, and Time*. Trans. Bettina Bergo. Ed. Jacques Rolland. Stanford: Stanford UP, 2000. Print.

- Loftus, Elizabeth. *Memory: Surprising New Insights into How We Remember and Why We Forget*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1980. Print.
- Maxwell, Neal A. *Moving in His Majesty and Power*. Salt Lake City: Deseret Book, 2004. Print.
- Milani, Enrique José. *En torno de "El Aleph": Un cuento de Jorge Luis Borges*. Santa Fe: Colegio Salesiano San José, 1979. Print.
- Millares, Selena and Alberto Madrid. "Última narrativa chilena: la escritura del desencanto". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica* (1990): 472-81. Print.
- Morello-Frosch, Marta. "Borges and Contemporary Argentine Writers." *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Ed. Edna Aizenberg. Columbia: U of Missouri P, 1990. 26-43. Print.
- Nagel, Thomas. *The View from Nowhere*. New York: Oxford UP, 1986. Print.
- Olivárez, Carlos, ed. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM, 1997. Print.
- Ortega, Julio. "El Aleph y el lenguaje epifánico." *Hispanic Review* 67.4 (1999): 453-66. *JSTOR*. Web. 5 Apr. 2009.
- Paz Soldán, Edmundo. "Últimos atardeceres." *El Boomeran(g): blog literario en español*. El Boomeran(g), 1 Dec. 2009. Web. 20 Apr. 2010.
- Pearson, Simon. *A Brief History of the End of the World*. New York: Carroll & Graf, 2006. Print.
- Rabkin, Eric S. "Why Destroy the World?" Introduction. *The End of the World*. By Rabkin, Martin H. Greenberg and Joseph D. Olander, eds. Carbondale: Southern Illinois UP, 1983. vii-xv. Print.
- Rucker, Rudy v. B. *Infinity and the Mind: The Science and Philosophy of the Infinite*. Boston: Birkhäuser, 1982. Print.

Saona, Margarita. "Melancolía y epifanía en Borges." *Variaciones Borges* 25 (2008): 155-73. Print.

Schopenhauer, Arthur. "*On the Fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason*" and "*On the Will in Nature*": *Two Essays*. Trans. Mme. Karl Hillebrand. London: George Bell, 1903. Print.

Schuessler, Michael Karl. "Un espejo en la oscuridad: 'La escritura del dios' y la ontología del Verbo." *Mester* 19.2 (1990): 83-95. Print.

Thiem, Jon. "Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision." *Comparative Literature* 40.2 (1988): 97-121. *JSTOR*. Web. 2 Apr. 2009.

Waldman M., Gilda. "Memoria y política: Consideraciones en torno a la nueva narrativa chilena." *Hispanamérica* 87 (2000): 51-64. *JSTOR*. Web. 24 Apr. 2010.

Woscoboinik, Julio. *El alma de "El Aleph": Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Nuevohacer, 1996. Print.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. 1989. London: Verso, 1999. Print.