



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“EL ALEPH”: LA ESTÉTICA DE LO INEFABLE.

ESTUDIO CRÍTICO DE UN CUENTO DE JORGE LUIS BORGES

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

LUIS DAVID SÁNCHEZ CORTÉS

ASESOR:

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

SINODALES:

LIC. RICARDO ARIEL CONTRERAS PÉREZ

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA

MTRA. NELY ESTHER MALDONADO ESCOTO

DR. JOSÉ MANUEL MATEO CALDERÓN

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

Esta investigación se realizó con los apoyos del proyecto
Conacyt CB 2011 01 164459: “Tiempo y Política”,
dirigido por la Dra. Nora Rabotnikof, del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM;
y del proyecto PAPIIT IN401116:
“Literatura y Antifascismo: Efraín Huerta en El Popular (1939-1945)”,
dirigido por el Dr. Sergio Ugalde Quintana, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

*Para H. Eduardo Sánchez C. y R. Ariel Contreras P.,
por ser puertas siempre abiertas a la literatura;
por ser el caudal y el viento en los que toda hoja cobra vida.*

*Para Eugenia Allier Montaño, por mostrarme el compromiso
y rigor que deben guiar toda investigación académica.*

Agradezco el incesante e incuestionado financiamiento de parte de María V. Cortés C. y Heriberto Sánchez C., sin el cual esta investigación y toda mi formación no pudieron haber sido posibles.

Por otra parte, es preciso reconocer que el proyecto se realizó con la dirección del Dr. Sergio Ugalde Quintana. Cualquier mérito del que pueda ser merecedora esta tesis se debe en gran parte a su labor; no sólo en lo referente a las constantes revisiones y correcciones en el proceso de escritura del presente texto, sino por su labor académica en general que ha representado un modelo a seguir.

En estas páginas suprimo cualquier otro tipo de reconocimiento, por temor a que mi pobre uso de las palabras no logre expresar la enorme gratitud y cariño que tengo hacia quienes me han acompañado en estos últimos años. Más allá de cualquier mención, todo pensamiento y acto de mi vida están dados por ustedes.

*Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías y tanto influyen en las
almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el
leyente y yo el escritor —el desconfiado y fervoroso escritor- [...].*

Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (Prólogo)

*Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales
méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por
diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.*

Jorge Luis Borges, “Sobre los clásicos”

ÍNDICE

Introducción.....	11
Primer capítulo. De la política en el cuento.....	15
I. De las referencias políticas e históricas.....	17
II. De la temprana postura política del cuento.....	20
III. De la contemporaneidad política frente al fascismo.....	22
Segundo capítulo. De las voces argumentales.....	31
I. Sobre Carlos Argentino Daneri.....	34
II. Sobre Borges.....	46
III. De la trama.....	66
Tercer capítulo. Ejes narrativos (o <i>leitmotifs</i>)	75
I. Beatriz Elena Viterbo (o <i>beldad del amor acaecido</i>)	78
II. El Aleph (o <i>epifanía del mundo velado</i>)	87
III. El lenguaje literario (o <i>poiesis fenomenológica</i>)	100
Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	107

INTRODUCCIÓN

Desde los años 40 del siglo pasado innumerables textos refieren, interpretan o marcan (más o menos directamente, según el caso) una relación con el cuento de “El Aleph”. El estimulante ejercicio estético para la mente, en el que se ha convertido la lectura y reflexión sobre el texto escrito por el argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), lo han hecho merecedor irrefutable de un lugar privilegiado para la tradición intelectual (primordialmente occidental) del mundo contemporáneo. Sin duda, para la comunidad de lectores que recorren incesantemente las líneas del texto, el desciframiento y la confrontación con el mismo se han vuelto en un hecho mucho más rico de lo que alguna vez lo fue para quien escribió y corrigió arduamente su manuscrito. El reconocimiento de temas tan trascendentales para la vida del ser humano -como el tiempo, la memoria y el lenguaje- son apenas los más recurrentes desde los que se suele abordar la obra. Es este ecuménico entusiasmo de lector la razón principal que ha incentivado el revisitar “El Aleph”, a través de su estudio crítico, bajo el propósito de alentar la conformación de nuevos caminos sobre los cuales reflexionar la obra.

En la búsqueda por cumplir con dicho propósito, los objetivos de la presente investigación pueden resumirse en dos puntos. Uno, el de exponer el horizonte contextual, tanto histórico como literario, al que remite la propia obra. Las continuas alusiones a diversas obras de otros autores, así como menciones a fechas y a una geografía específicas (no del todo detalladas), son parte intrínseca del relato de “El Aleph”. Por ello, al remarcar estos vínculos se pretende dilucidar la constelación de ideas que constituyen al propio texto. A su vez, y como segundo punto (eslabonado al anterior), es la construcción de un análisis preciso del cuento, a partir de tres dimensiones o claves de lectura. Éstas, denotadas por los títulos de cada capítulo, intentan delimitar tres vertientes desde las cuales

deconstruir el cuento, según los diversos elementos que componen su narración. Al hacer esto, deliberadamente se propone una exposición del argumento ideológico que postula “El Aleph”. Aún cuando ello no procure la definición (reduccionista) de un único significado del texto, sí persigue asumir una interpretación que señale posibles objetivos autorales; esto, de acuerdo a las intenciones que el escritor pudo concebir, como una forma de incidir en su presente, al marcar una postura frente al entorno discursivo (político y, sobre todo, estético) que percibía.

Para esta labor, resulta incuestionable el apoyo de la investigación en una buena parte de la descomunal bibliografía que se ha escrito sobre la obra de Jorge Luis Borges. Sin prescindir de ella, el riesgo de exponer un panorama sesgado de las diversas posturas desde las que se piensa el cuento del escritor argentino, ha llevado a que el presente trabajo opte por evitar la tarea de confrontarla o conformar una crítica puntual. A pesar de esto, no se prescinde completamente de citar algunas investigaciones, cuyas aportaciones han sido ineludibles. En este sentido, cabe resaltar la edición crítica del cuento, elaborada por Elena del Río Parra y Julio Ortega.¹ Con esta edición se ha facilitado el acceso público a una copia facsimilar del manuscrito de “El Aleph”, al mismo tiempo de exponer diferencias textuales que existen entre las tres principales versiones de la obra. Así, una primera versión resulta el propio manuscrito que Jorge Luis Borges regaló a la escritora argentina Estela Canto, quien a su vez lo subastaría y ahora está resguardado en la Biblioteca Nacional de Madrid. La segunda versión se trata de la primera edición editada del cuento y publicada en la revista *Sur*, No. 131, en septiembre de 1945.² Y como tercer versión, aquella incluida en el libro homónimo, *El Aleph* (Editorial Losada, 1949), que perduraría en subsiguientes publicaciones.³ En tanto que esta edición crítica de “El Aleph” ha sido una herramienta esencial en la elaboración de la presente investigación, se adoptan la misma decisión de tomar la versión de 1949 como la principal, especialmente por tratarse de la más difundida. A su vez, y dado que la labor de comparación y diferenciación de las versiones ya ha sido realizada (no por ello, nuevamente cotejadas y revisadas), en esta investigación no se hará una mención minuciosa de todos los cambios textuales; sin embargo, estos sí serán

¹ Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), *El Aleph de Jorge Luis Borges*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 2008.

² La consulta de esta edición es de fácil acceso, vía internet, a través del acervo digital de la Biblioteca Nacional Mario Moreno de Argentina: trapalanda.bn.gov.ar.

³ Por claras razones, para el presente texto se ha tomado la transcripción de “El Aleph” incluida en la propia edición crítica. Sin embargo, aún en la segunda edición de este último libro persisten algunas erratas mínimas. Así mismo, al momento de citar partes del cuento que incluyen una errata, se ha corregido y suprimido cualquier señalización de tales errores textuales para evitar una complejidad en la lectura.

marcados constantemente, para enfatizar el tono narrativo que el autor pretendía, al igual que por la omisión e inclusión de alusiones relevantes.

Para concluir esta introducción, es pertinente mencionar que en el presente análisis de “El Aleph” se favorece el diálogo explícito que éste establece frente a un heterogéneo tejido de obras literarias, por encima de un rastreo de continuidades y cambios entre toda la obra escrita por Jorge Luis Borges. Esto no sólo por tratarse de un ejercicio intelectual que ya abunda en la crítica sobre el escritor argentino, sino porque el interés que rige esta investigación es la de pensar el potencial estético y reflexivo del cuento como autónomo de las inquietudes, intereses y silencios, en continua y humana transformación, que embargaron a Jorge Luis Borges al monumento específico de escribirlo. De cualquier manera, si de este trabajo se considerara un aporte mínimo para los estudios sobre este escritor, no habría mayor mérito que el de formar parte de la comunidad de lectores en torno a “El Aleph”, como sucede con otras obras maestras en la historia de la literatura.

PRIMER CAPÍTULO. DE LA POLÍTICA EN EL CUENTO

Analizar “El Aleph”, desde su dimensión contextual, otorga nuevas herramientas de lectura; las cuales vislumbran la propuesta en torno a la problemática del lenguaje que el mismo cuento manifiesta, a la vez que permite comprenderlo y ubicarlo dentro de un campo discursivo específico. La inserción del mismo, en un período histórico determinado, incentiva una mejor comprensión de los ejes argumentativos al identificar algunos tópicos desde los cuales surge su elaboración. Es necesario aclarar que el presente texto no pretende dar un panorama de los procesos y hechos históricos acontecidos sincrónicamente con la escritura del cuento; ya que esto tentaría a imponer una jerarquía en importancia de ciertos momentos históricos de manera anacrónica a lo que su autor, Jorge Luis Borges,⁴ percibía. En cambio, la descripción de algunas circunstancias a las que pudo ser sensible el escritor argentino, parten de referencias que la propia obra sugiere.

A su vez, las diferencias entre versiones de “El Aleph” son de gran ayuda en este análisis, al evidenciar elementos que fueron agregados o alterados y que obedecen a un propósito dirigido. Si por una parte esto corresponde a un propósito estilístico, como lo muestra una revisión comparativa entre la versión de la revista *Sur* (1945) y la del libro homónimo (*El Aleph*, 1949); existe un marco diferencial de mayor interés para este capítulo, al observar el manuscrito (incluyendo su palimpsesto) y la edición publicada en la revista dirigida por Victoria Ocampo. Los cambios más destacados entre estas últimas, son la aparición de ambos epígrafes, una nota al pie de página en medio del texto y la

⁴ En próximas referencias al escritor argentino se utilizará las iniciales “J. L. B.” o “J. L. Borges”.

última parte del cuento, iniciada en el párrafo previo a “*Posdata del primero de marzo de 1943*” (p.69)⁵. Esta transformación sugiere la conformación de un nivel de lectura de la que se infiere la postura político-literaria de J. L. B.

La definición del carácter político de “El Aleph”, no se limita en su contribución a la construcción del perfil político del escritor. Si bien las anécdotas y obras que lo involucran en críticas directas a figuras públicas y regímenes políticos son numerosas y conocidas, la lectura de gran parte de su obra, desde una perspectiva más politizada de análisis, logra mostrar la fuerte connotación de problemáticas de gran incidencia para J. L. Borges en su producción literaria. Tal como sucede con diversos textos, el escritor argentino realiza múltiples alusiones a personajes, acontecimientos y lugares correspondientes al momento de escribir su obra;⁶ en “El Aleph”, las referencias exhiben múltiples elementos en torno al surgimiento de una idea de proyecto de nación, posteriormente conocido como peronismo, y el correspondiente papel que debía asumir el intelectual. De manera que el mismo texto, construye una propuesta frente a estos dos ejes, presentando un ideal autónomo.

Lejos de intentar encasillar dicho ideal dentro de una facción partidista, se debe pensar en el ambiente político en el que vivía J. L. B. durante la primera mitad del siglo XX, ya que los álgidos cambios del pensamiento político de la época formaban nuevos ejes de discusión alrededor del tipo de desarrollo socioeconómico y cultural que debía tener un país. Así, la consolidación de liberalismo económico, los sectores del viejo conservadurismo y de un “escandaloso” socialismo marcaban un espacio de reordenación para la concentración del poder gubernamental, en el que la atención a un esquema institucional ascendía inevitablemente. Con la representatividad de la nueva sociedad civil, usualmente a través del voto soberano, la ambivalencia del Estado era interpretada mediante la ausencia de una figura hegemónica. De esta manera, los recurrentes regímenes que irrumpieron los procesos constitucionales representaban un momento de convulsión ideológica, en el que los esquemas más clásicos de concebir el poder y la nación no cedieron con la prontitud requerida ante un acelerado internacionalismo económico en boga.

⁵ A partir de aquí, todas las referencias parentéticas citan a Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), *El Aleph de Jorge Luis Borges*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 2008, pp. 25-80.

⁶ Daniel Balderston ha escrito sobre las referencias históricas y políticas que J. L. Borges imprime a sus obras, desde las cuales aborda temas como la guerra (especialmente las llamadas Guerras Mundiales del siglo XX), civilización y barbarie, la verdad histórica y el fascismo, por mencionar algunos. Daniel Balderston, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Duke University Press, Durham/Londres, 1993.

I. De las referencias políticas e históricas

Como parte de este entramado panorama, se encuentra el propio desenvolvimiento histórico de la Argentina, dentro del cual es necesario rescatar inicialmente algunos episodios que están intrínsecamente involucrados con el objeto del presente análisis. Es así que las primeras décadas del siglo XX pueden ser representadas por el comienzo de una vida política nacional, dirigida al partidismo institucional; el cual daría paso a una larga tradición de golpes de Estado y gobiernos *de facto*, iniciada por el derrocamiento del gobierno de Hipólito Yrigoyen, en 1930. Tras una primera presidencia (1916-1922), caracterizada por la crisis económica de posguerra y la consecuente resolución bélica de la llamada *Patagonia rebelde* (1921),⁷ la segunda toma de poder de Yrigoyen (1928) generaría gran preocupación a diversos sectores hegemónicos. El desgaste de su relación sindical, conjugada con la descuidada comunicación con empresarios, repercutiría en la desvalorización política de la (ya dividida y desconfiada) Unión Cívica Radical que lo había llevado a ambas presidencias. Con tal antesala, sería la icónica *Gran depresión* (1929) y la insuficiente respuesta del representante ejecutivo,⁸ lo que originaría la *Década infame*.⁹

Estos hechos, con Yrigoyen como eje, serán de gran importancia para el desarrollo de la Argentina de los años veinte y, por tanto, como parte del ambiente nacional que J. L. Borges percibiría durante su regreso a Buenos Aires, en marzo 1921. El afecto político que J. L. B. sostendría hacia el líder radical, puede ser localizado fácilmente en diversos escritos producidos en

⁷ Entre los años 1920 y 1921, se generaría una huelga obrera de carácter anarquista en los centros de producción de lana en Santa Cruz. Como consecuencia de la crisis económica nacional de 1919, resultado de la Primera Guerra Mundial, el comercio de lana controlada por extranjeros sufrió una fuerte paralización, lo que causaría una baja en los precios del producto y un recrudescimiento de las condiciones laborales. Esto ocasionó que sindicatos de la Federación Obrera Regional Argentina (FORA) comenzaran una huelga de gran repercusión para toda la Provincia a finales de 1920. La imposibilidad de llegar a un acuerdo entre estancieros (principalmente ingleses) y obreros provocaría la intervención de fuerzas militares que iniciarían una serie de persecuciones y ejecuciones a todo el que se considerara como huelguista. El cruento evento acabaría con el enfrentamiento entre obreros y militares en diciembre de 1921, favoreciendo a estos últimos en la campaña represiva que cesaría hasta el siguiente enero. Osvaldo Bayer, *La Patagonia rebelde*, Txalapata, País Vasco, 2009.

⁸ Originada por una caída del mercado de valores estadounidense el 29 de octubre de 1929, la crisis económica, también conocida como “Crisis del veintinueve”, afectaría drásticamente a diversos países, especialmente americanos y europeos. Sus repercusiones en la Argentina alterarían el flujo comercial e inmigratorio a lo largo de toda la década de los 30, reflejado en las diversas medidas gubernamentales del país. Academia Nacional de la Historia, *Nueva Historia de la nación argentina*, t. VII, Editorial Planeta, Buenos Aires, 2003, pp. 112-114.

⁹ Nombre con que sería llamada, por el periodista José Luis Torres en 1945, la serie de gobiernos militares entre 1930 y 1940. Si bien, el nombre ha sido reapropiado por la historiografía con la ampliación del período hasta 1943, también se suele denominar “Restauración neoconservadora”. En el presente texto se utiliza *Década infame* por la peculiar relación que el historiador Javier Trímboli hace con el libro de *Historia Universal de la Infamia* (1935), del mismo Jorge Luis Borges. Ricardo Piglia, *Borges por Piglia: Historia y Política en Borges – Clase 4* [transmisión televisiva], Televisión Pública Argentina, 28 de septiembre de 2013, min. 46:30-47:07.

esa década.¹⁰ A su vez, cabe mencionar que este militarismo cambiaría drásticamente tras el golpe de Estado de 1930, expresado no sólo en su aparente pasividad como figura pública, sino también desde su obra; la cual emprendería una búsqueda por formas más sutiles de posicionamiento político a través de la escritura.¹¹

Subsecuentemente, la serie de regímenes militares que conformarían la también llamada “reestructuración conservadora”, fungiría como un período que denotaría la poca injerencia de la sociedad civil en la orientación política del país sudamericano. Sin una mayor repercusión, que la orientada a la estabilidad económica, la *Década infame* acabaría (irónicamente) por el golpe de Estado del 4 de junio de 1943, autonombado como *Revolución del 43*. Este acto político-militar, envuelto por

¹⁰ Aunque con cierto (pero muy ligero) desdén, ya desde su temprano ensayo “Queja de todo criollo” [*Inquisiciones*, 1925] el escritor argentino exalta la figura de Hipólito Yrigoyen al mencionar: “El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen [...] Irigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando”. Más tarde, dirá en el poema “La fundación mitológica de Buenos Aires” [en su versión de *Cuaderno de San Martín* (1929), previamente a su reescritura bajo el nombre de “Fundación mítica de Buenos Aires”]: “El primer organito salvaba el horizonte/Con su achacoso porte, su habanera y su gringo./El corralón seguro ya opinaba IRIGOYEN,/Algún piano mandaba tangos de Saborido” [sin haber consultado la versión publicada en *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, de 1927, se asegura que estos versos no figuran en la versión de 1926, publicada en la revista *Nosotros*]. De forma semejante y como una muestra clara de su simpatía por el político, en “El tamaño de mi esperanza” [con una primera aparición en la revista *Variaciones*, en marzo de 1926, y en ese mismo año incluido en el homónimo libro de ensayos, de acuerdo a datos de Nicolás Helft] se puede leer: “Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Irigoyen”.

Y por último, de manera más sobresaliente para el presente análisis, son los versos en que J. L. B. alude a Yrygoyen, en 1945 y tras varios años de evitar cualquier debate político, en el poema “El compadre” [bajo el seudónimo de Manuel Pinedo, fechado en 1943 y publicado en la antología en que colaboró con Sylvina Bullrich Palenque, *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*]: “Hombre de las orillas: perdurable./Estaba en el principio y será el último./[...]Estará donde el último retrato/De Irigoyen presida austeramente/El vano comité que clausuraron/Con rigor las virtuosas dictaduras,/Negando al pobre el íntimo derecho/De vender la libreta del sufragio?”.

Por otra parte, es importante advertir sobre la mención de Hipólito Yrigoyen en “La poesía gauchesca”, en la que se lee: “No pertenece el Fausto a la realidad argentina, pertenece –como el tango, como el truco, como Irigoyen- a la mitología argentina”. Si bien este ensayo se puede localizar en la versión más difundida de *Discusión*, su inserción en éste es posterior a la primera edición de 1932, apareciendo hasta la de 1957. Para la compleja historia que involucra a este ensayo y al libro, puede consultarse la tesis doctoral de Alejandra Amatto. Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 143; Jorge Luis Borges, *Cuaderno San Martín*, Editorial Proa, Buenos Aires, 1929, p. 10; Jorge Luis Borges, *Textos recobrados, 1919-1929*, Sara Luis del Carril (ed.), Emecé Editores, Buenos Aires, 1997, pp. 239-240; Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 15; Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, p. 165; Jorge Luis Borges, *Textos recobrados, 1931-1955*, Sara Luis del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi (eds.), Emecé Editores, Buenos Aires, 2001, p. 204; Jorge Luis Borges, *Obras Completas I (1923-1949). Edición crítica*, anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Emecé Editores, Buenos Aires, 2009, p. 367; y Alejandra Giovanna Amatto Cuña, *Fundación mítica de un género: el ensayo borgeano en diálogo con la literatura gauchesca*, tesis doctoral en Literatura Hispánica, El Colegio de México, D.F., 2013, pp. 161-175.

¹¹ Sobre esto, Daniel Balderston desarrolla una breve y muy sugerente biografía política de J. L. Borges durante los veinte, en la que expone la fuerte convicción de J. L. B. por el proyecto político de Hipólito Yrigoyen. Esta idea es destacada por la participación del escritor argentino al frente de un grupo intelectual yrigoyenista, en los años de la segunda campaña presidencial. Igualmente, se anota la presión que este grupo ejerció dentro de la revista *Martín Fierro*, hasta incentivar el cierre de la misma. Daniel Balderston, “Políticas de la vanguardia: Borges en la década de los veinte”, en *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2008, pp. 37-40.

la presión que ejercía Estados Unidos hacia la neutralidad que asumía la Argentina ante la Segunda Guerra Mundial,¹² marcaba el inicio del gobierno de Edelmiro Farrell y el paulatino surgimiento de un nuevo proyecto nacional.

Esta etapa de la política argentina mantiene una sugerente relación con “El Aleph”, especialmente con la historia que nos plantea. En este punto cabe mencionar que el cuento, situado en la capital argentina de Buenos Aires, gira en torno a la experiencia del protagonista, el homónimo Borges,¹³ ante el enigmático artefacto del Aleph, cuya noticia sobre su existencia y localización es hecha por el antagonista Carlos Argentino Daneri. Sin embargo, la causal razón de que ambos personajes se conozcan es lo que ahora interesa; la muerte de Beatriz Elena Viterbo. Desde los primeros párrafos del texto, este difunto personaje se presenta como eje entre Borges y Daneri, descrita como ferviente amada del primero y familiar del segundo. Correlativamente a los acontecimientos que el protagonista-narrador anuncia, empieza por resaltar que todos ellos son posteriores a la muerte de Beatriz, fechada en febrero de 1929.

La referencia cobra gran interés al observar que las fechas mencionadas a lo largo de todo el cuento, pueden ser localizadas en dos momentos particularmente;¹⁴ el primero, inaugurado con la descripción del retrato en que Beatriz se encuentra “en los carnavales de 1921” (p.52), seguida por la fecha de su muerte (1929) y continuada con los años 1933, 1934 y 1941, correspondientes a las distintas visitas que el protagonista realizaba, los días “treinta de abril” (p.52), a la casa de la familia de Beatriz. Por otra parte, un segundo grupo de fechas se mencionan en “*Posdata del primero de marzo de 1943*” (p.69); donde, además de la aludida en la leyenda, hay una gran disparidad cronológica. Concentradas en el penúltimo párrafo, se menciona tanto el siglo VII, como el contemporáneo año de 1942. Si bien, esta segunda aparición de fechas no constituye una relación temporal coherente entre ellas, refieren a un cambio en la narrativa del cuento correspondiente a un coetáneo cambio de intención por parte del autor. Dadas las diferencias que presentan ambos momentos textuales, es conveniente hablar de ellas en paralela correspondencia. Esto es, en dos puntos de análisis

¹² Nelson Martínez, *Juan Domingo Perón*, Ediciones Quorum, España, 1986. p. 49.

¹³ En próximas referencias al protagonista y narrador de “El Aleph”, se escribirá “Borges”, para una distinción del autor marcado como “J. L. B.” o “J. L. Borges”.

¹⁴ Esta conjetura no pretende ignorar que exista la mención o alusión a otros datos temporales a lo largo del cuento, simplemente se remite a los años que señala el propio texto.

separados, con la intención de develar la relación que tiene el texto con su contexto (histórico-político) y la intencionalidad que el autor plasmó en ellas.

II. De la temprana postura política del cuento

Dicho lo anterior, es pertinente marcar la vinculación entre acontecimientos contextuales y el período al que alude el primer conjunto de fechas, el cual se delimita entre los años 1921 y 1941. Así, al retomar que este lapso de tiempo representó una etapa de álgidas transformaciones para la esfera política en la Argentina, se denota cierta relación entre esta situación y los primeros párrafos de “El Aleph”. Ya desde la mención temporal más antigua, “Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921” (p.52), se hace presente un año de gran valor representativo para J. L. Borges. Iniciada en 1914, su estancia por Europa duraría poco más de siete años.¹⁵ La experiencia de volver a Buenos Aires a comienzos de los años veinte, resultaría para J. L. B. especialmente impactante por encontrarse con un contexto nacional diferente al que concebía desde su temprana juventud. Este abrupto contraste, sería punto de partida de un proceso de repensar la Argentina con lo aprendido en su viaje.¹⁶

El regreso a la capital argentina representaría un panorama político álgido, incitado por la presión de diversos grupos sindicales hacia el gobierno de Hipólito Yrigoten. El término de este episodio conocido como *Patagonia rebelde*, por la fuerte represión y coligada crítica al ejecutivo, sugieren la percepción de J. L. Borges de ver la década del veinte como momento coyuntural a nivel personal y nacional. En “El Aleph”, la muerte de Beatriz Viterbo y la aceptación sentimental de Borges de su situación sería expresada en la conciencia de los infinitos cambios que sufre su entorno. Así, tal conciencia por parte del narrador, anunciada por el hecho menor de la aparición de un nuevo cartel publicitario en la Plaza Constitución, ocurriría de manera sincrónica a la adquirida por J. L. B.

Desde este momento, la pérdida de un ser cercano ocurre a la par de la coyuntura económica y política que enfrentaría el gobierno yrigoyenista con la *Gran depresión* de 1929, marcada como

¹⁵ Estos años son de gran interés en la vida de J. L. B., al tratarse de su desenvolvimiento juvenil en todos los sentidos, especialmente como receptor de diferentes tradiciones literarias de aquella zona. James Woodall, *La vida de Jorge Luis Borges: El hombre en el espejo del libro*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999, pp. 69-97.

¹⁶ Como un elemento esencial para comprender este proceso, debe rescatarse la ignorada simpatía del escritor por la Revolución Rusa de 1917, pero sobre todo su conocimiento de la literatura de dicho país. Este acontecimiento es de gran interés, pues se trata del particular acercamiento que J. L. B. tuvo a los debates sobre la incidencia política a través del arte. Daniel Balderston, “Políticas de la vanguardia: Borges en la década de los veinte”, *op. cit.*, pp. 31-37.

referente común causal del golpe de Estado de 1930.¹⁷ La similitud entre ambas situaciones, como momentos de pérdida de la esperanza hacia un tipo de realización (uno sentimental y el otro político),¹⁸ también sostienen su relación en las repercusiones. Los años 1933 y 1934, como una posible alegoría de la *Década infame*, refieren a una etapa de reacomodo para el sujeto Borges. Para el narrador, la muerte de Beatriz despertaría el deseo de visitar a los familiares de ésta, motivo inicial de la relación con el primo Daneri. Aunque esto no haría al protagonista olvidar a su amada, sí repercutiría en una serie de acontecimientos inesperados que cambiarían su vida drásticamente.¹⁹

Tras la muerte de Hipólito Yrigoyen (1933) y el ascenso de Hitler como Führer de Alemania (1934)²⁰ como escenario contextual, el autor argentino sería sensible al ambiente político del país sudamericano, cuyas exigencias de acabar con los gobiernos militares *de facto*²¹ encaminarían un segundo golpe de Estado, o *Revolución de 43*. Si bien, el sucesivo gobierno de Edelmiro Farrell no se reflejaría en cambiar la situación, las promesas de un proyecto político de restauración electoral-constitucional mostraban la posibilidad del desarrollo fascista en la política nacional. Para inicios de los años cuarenta, los estragos del fascismo y la exacerbación de las ideas nacionalistas en la Argentina ya habían repercutido de especial manera en la vida de J. L. Borges. Con la publicación de su libro *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), el escritor argentino se vería involucrado en un conflicto local entre intelectuales al año siguiente.

El dictamen de la (entonces) Comisión Nacional de Cultura, en la entrega del Premio Nacional de Literatura de 1942, representaría un episodio relevante para la vida de J. L. Borges. Con un resultado desfavorable para éste, la decisión de no considerar *El jardín de senderos que se bifurcan*

¹⁷ Academia Nacional de la Historia, *op. cit.*, pp. 255-262.

¹⁸ El representativo año de 1929, también es acompañado de un dato biográfico en la vida de J. L. Borges. Según Edwin Williamson, en esta fecha se suscita una gran desilusión amorosa para el argentino, al ser rechazado por Norah Lange. Aunque en capítulos posteriores no se busca indagar en la vida sentimental del escritor argentino, sí se mostrará cómo dicho tema es importante para el argumento del cuento. Edwin Williamson, “El joven Borges y Argentina”, *Letras Libres*, 128, 2012, p. 16.

¹⁹ A su vez, existe una relación con los cambios de J. L. Borges en su producción literaria. Como comenta Balderston, el golpe de Estado de 1930 transformaría el pensamiento del autor argentino y su forma de marcar su postura política. Incluso, este hecho es una posible causa de la recurrente rescritura que haría a sus primeras publicaciones. Daniel Balderston, “Políticas de la vanguardia: Borges en la década de los veinte”, *op. cit.*, pp. 37-40.

²⁰ La relevancia que tenía la guerra, particularmente la Segunda Guerra Mundial, para J. L. B. al momento de escribir “El Aleph” se deja ver al recuperar la imagen de “los sobrevivientes de una mano, enviando [escribiendo –según el palimpsesto–] tarjetas postales” (p.67), dentro de las evocaciones que provocaría el Aleph en el protagonista.

²¹ Academia Nacional de la Historia, *op. cit.*, pp. 288-293.

dentro de las obras galardonadas, desarrollaría un ferviente debate bipartita en torno al suceso.²² Las posturas que se expresarían a favor y en contra del jurado irían más allá del reconocimiento nacional, para tratar acerca de las cualidades que debiera tener la producción artística de los escritores argentinos de aquella época.²³ En tanto que esta discusión literaria es un tema central en “El Aleph”, en este punto del análisis queda resaltar la importancia de aquellos años, sobre todo cuando se considera a 1941 como el año en el que se desenvuelve la historia narrada.

III. De la contemporaneidad política frente al fascismo

Si bien, el primer grupo de fechas tienen gran carga representativa, para el planteamiento de la problemática que presenta “El Aleph”; un segundo espacio textual, declara la postura política contemporánea del autor frente a los acontecimientos que ocurrían paralelamente a la escritura del cuento. En una sencilla comparación entre las versiones de “El Aleph”, especialmente entre las versiones manuscrita y de 1945, sobresale la aparición de tres elementos paratextuales;²⁴ epígrafes, pie de página y posdata. La inclusión abrupta de estos apartados al cuento, sin alterar radicalmente el cuerpo principal del texto, exhiben la captación de una transformación igualmente inesperada en la vida política de la Argentina. Con las múltiples y diferentes lecturas que puede tenerse de cada elemento textual agregado, en correspondencia con el texto primigeniamente escrito, su aparición en un período próximo sugiere un propósito en común al ubicarse de manera *paratextual*.²⁵ Por ello (y

²² La expresión más clara de la polarización de intelectuales en la Argentina, en torno a las decisiones de la Comisión Nacional de Cultura, se puede observar a través de la serie de escritos que compañeros de J. L. Borges publicarían bajo el nombre de “Desagravio a Borges”. Escritores como Eduardo Mella, Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso y Ernesto Sábato expresarían su desacuerdo ante la situación, no sólo por involucrar a un colega, sino por fundamentarse en criterios falsos. Eduardo Mallea *et al.*, “Desagravio a Borges”, *Sur*, Buenos Aires, XII (94), julio de 1942, pp. 7-34.

²³ María del Carmen Marengo, “El premio nacional de 1942: Batallas por el canon”, *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría Literaria*, La Plata, 13-16 de agosto de 2003.

²⁴ El concepto de *paratexto* es reapropiado desde la teoría literaria de Gérard Genette, desde la cual se hace explícito la función de algunos elementos textuales circundantes, de transmitir mensajes anexos de relevancia para los propósitos autorales. Si bien, las posdatas no figuran principalmente dentro de los estudios del teórico francés, puede comprenderse a éstas en una suerte de posfacio. A su vez, el presente análisis toma la libertad de hacer uso del *paratexto* para poder explicar el *contexto* de “El Aleph”, dado que detenerse en la significación del *paratexto* supondría un estudio aparte de exclusiva profundidad. Gérard Genette, *Umbrales*, Susan Lage (trad.), Siglo XXI Editores, México, 2001.

²⁵ Si bien es cierto que estos elementos paratextuales aparecen en otros cuentos (contemporáneos) de J. L. Borges, es particularmente interesante que en el manuscrito de “El Aleph” no figuren en lo absoluto, mientras que en los correspondientes a otros sí. Sin pretender hacer un estudio filológico puntual, es preciso mencionar que así ocurre con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, primer cuento del escritor argentino en el que figura una “posdata” y en cuyo manuscrito (en la página 18) puede observarse una continuidad entre el texto principal y la “Posdata de 1947”, al igual que ocurre en las versiones editadas, desde su primigenia publicación en 1940. A pesar de esto, también es pertinente observar que todas las notas a pie de página escritas en el manuscrito de “Tlön [...]”, aunque anunciadas en el texto principal, serían escritas en una hoja aparte. Esto abre una posibilidad a que la posdata y las notas a pie de “El Aleph”, que aparecerían en *Sur*, fueran escritas al mismo tiempo que el resto del texto, pero escritas en hojas ajenas al abarrotado cuaderno donde

con peligro de exponer una perspectiva anacrónica y alejada de la que J. L. Borges pudo concebir), se puede declarar que los cambios que refieren ambas versiones tienen como eje la aparición de un nuevo proyecto de nación, representado por el surgimiento de la figura política de Juan Domingo Perón.²⁶

En este sentido, parece pertinente iniciar por el apartado con mayor alusión temporal, “*Posdata del primero de marzo de 1943*” (p.64).²⁷ Desde su nombre, la última parte del texto hace un giro inesperado en la lectura que se tenía, pues no sólo declara la fecha exacta desde la que se narra, sino que sugiere elementos epistolares.²⁸ Si bien, esta cuestión debe ser retomada y analizada con mayor profundidad más adelante, puede mencionarse que con ello el cuento adquiere un carácter de texto epistolar, al llamar “posdata” al epílogo. La intencionalidad del autor de no presentar estos elementos hasta el último momento, se puede observar en la ubicación de la frase “A Estela Canto” (p.72), al aparecer en la parte final del texto y no al inicio, como tradicionalmente suele pasar en el caso de los destinatarios o dedicatorias. Con ello, la posdata representa un espacio textual que platea una situación externa a lo que se buscaba comunicar en la trama principal, a la vez que ubica al narrador en un presente temporal desde el que habla. Así, J. L. B. a través del protagonista Borges, construye una analogía con el tiempo vivencial que percibe.

está la mayor parte del cuento. Así, quizá, tales hojas serían extraviadas por el propio J. L. B. o por Estela Canto, a quien le regalaría el manuscrito.

Por otra parte, respecto a la (igualmente) ausente dedicatoria a esta escritora, en “El Aleph”, puede traerse a cuenta el caso de “Pierre Menard, autor del Quijote”, primer texto que muestra una dedicatoria (“A Silvina Ocampo”) ya desde el manuscrito y al comienzo del mismo, tal y como aparece en su primera publicación (*Sur*, mayo de 1939). A su vez, en este manuscrito las notas a pie de página pueden encontrarse planeadas y escritas en el mismo espacio que el texto principal, aún cuando la obra sería modificada en gran medida hasta su primera publicación.

Por último, es pertinente traer a cuento el caso del (cronológicamente cercano) texto de “Tema del traidor y el héroe”. De las tres hojas que integran su manuscrito, en las dos primeras (de accesible consulta por su reproducción facsímil) sobresale la completa ausencia de la dedicatoria “a E. H. M.” que aparece en su primigenia publicación (*Sur*, febrero de 1944) o del epígrafe que sustituiría a la dedicatoria, para la posterior versión de *Ficciones*, en el mismo año de 1944. Incluso, en las páginas de *Sur* donde Jorge Luis Borges modificaría el cuento, no hay mención alguna del epígrafe.

Jorge Luis Borges, “Tlón, Uqbar, Orbis Tertius” (facs.); Jorge Luis Borges, “Tlón, Uqbar, Orbis Tertius”, *Sur*, X (68), mayo de 1940, pp. 30-56; Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote” (facs.), en Biblioteca Nacional de la República Argentina, *Borges, el mismo, el otro: una lógica simbólica*, Daniel Balderston et al. (cols.), Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2016, pp. 19-25/75-80; Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Sur*, IX (56), mayo de 1939, pp. 7-16;

²⁶ Debido a que “El Aleph” sería publicado por primera vez en septiembre de 1945, el análisis referencial que aquí se emprende no profundiza en los hechos ocurridos con Perón en meses posteriores, como su encarcelamiento, su consecuente liberación y la mítica aglomeración que acudiría en su apoyo el 17 de octubre del mismo año, en la Plaza de Mayo.

²⁷ En próximas menciones sólo se escribirá “*Posdata* [...]”.

²⁸ Más que hablar de un cuento de carácter epistolar, la inclusión de una posdata y de un destinatario (fuera de su lugar textual habitual) hasta la versión de *Sur*, refieren a un sentido lúdico hacia los aspectos genéricos del cuento por parte de J. L. Borges, pero de lo que sirve para enfatizar el estilo anecdótico de la narración e hiperbolizar la autoficción.

De manera reiterada, cabe mencionar que, sin buscar inducir el presente análisis de “El Aleph” a una definición de la postura política de J. L. Borges, es importante demarcar que “*Posdata* [...]” (p.69) alude a acontecimientos históricos, relacionados con el surgimiento del proyecto político que después se conocería como peronismo. Tal es el caso del significativo 1943, año en que se ejecutaría el golpe de Estado y se instauraría un nuevo grupo político-militar a cargo del poder ejecutivo. Con Eldemiro Farrell al frente, se iniciaba una serie de medidas gubernamentales con la pretensión de marcar una transformación nacional respecto a los regímenes pasados. La campaña de legitimación y reorganización social tendría gran incidencia en los espacios laborales desde el Departamento Nacional de Trabajo, con Perón como director.²⁹

En este punto, es imprescindible mencionar que para el año de 1945, fecha de la primigenia publicación de “El Aleph”, Perón ya gozaba de una popularidad que había generado por una intensa campaña publicitaria previa. Prueba de ello son los numerosos discursos públicos que realizó entre 1943 y 1945 como parte de sus diferentes cargos.³⁰ Con la transformación del Departamento Nacional de Trabajo, en la Secretaría de Trabajo y Previsión,³¹ el militar se constituiría como figura paternal de los sindicatos laborales de todo el país.³²

La recepción de esta figura pública, por parte de J. L. Borges, parece inevitable por acontecimientos mediáticos llamativos; como la campaña para recolectar fondos monetarios, que el militar dirigió tras el terremoto de San Juan, en enero 1944. Este evento, incentivaría su asignación como Ministro de Guerra, en febrero del mismo año. Pero quizá, más escandaloso para J. L. B. haya sido la congregación de más de 40 gremios y delegaciones especiales, el 8 de julio en la Plaza de Mayo, ante la noticia del nombramiento del cargo de vicepresidente a Perón. A partir de estos acontecimientos, los medios de comunicación del país (la *LRA Radio del Estado*, la *cadena de*

²⁹ Guillermo E. D'Arino Aringoli, *La propaganda peronista: 1943-1955*, Editorial Maipue, Buenos Aires, 2006, pp. 21-22.

³⁰ Gran parte de estos discursos pueden ser consultados en antologías, principalmente en las referentes a los años 1943-1946. Juan Domingo Perón, *El pueblo quiere saber de qué se trata*, Buenos Aires, 1944; y Juan Domingo Perón, *El pueblo ya sabe de qué se trata. Discursos*, Buenos Aires, 1946.

³¹ En diciembre de 1943, Perón inauguraría la Secretaría de Trabajo y Previsión con el discurso “Se inicia la era de la política social en Argentina”. *Ibidem*, pp. 23-27.

³² Durante los años 30 y 40, los inmigrantes europeos, principalmente italianos, eran una población numerosa que se concentraría en la metrópoli argentina como parte del sector obrero manufacturero. Las distintas medidas de control gubernamental hacía los inmigrantes, en años previos al golpe de Estado de 1943, harían de ellos un sector vulnerable respecto a sus derechos laborales. Academia Nacional de la Historia, *op. cit.*, pp. 78-92.

radiodifusión y noticieros en general) generarían una atención central a los actos de Juan Domingo Perón.³³

Aún cuando en aquellos años Perón no fuera considerado eje del régimen que se instauraría meses después, debe pensarse la proyección de éste en correspondencia con un ejercicio del poder similar al desarrollado en gobiernos fascistas de Europa. La vinculación de la presidencia de Farrell y Perón con el nazismo alemán sería una acusación temprana y recurrente,³⁴ por parte de opositores que condenaban la neutralidad presidencial ante la guerra que acontecía.³⁵ Desde los epígrafes de “El Aleph”, presentes a partir de su primera publicación, puede interpretarse que J. L. B. percibía el desarrollo del fascismo en la Argentina, a la par de una prolongación del ambiente político de ilegitimidad. Al no figurar en el manuscrito, las citas del *Hamlet* shakesperiano y del *Leviatán*, de Thomas Hobbes, sugieren una lectura política de su inclusión en la edición de 1945 prescindiendo (por ahora) de su literalidad.³⁶ Aunque ambas obras son canónicas para la literatura inglesa, de gran interés para J. L. Borges, también se tratan de dos textos críticos a gobiernos ilegítimos y usurpadores de la soberanía de un Estado.

En ese sentido, el *Leviatán* evoca la generación del Estado a partir del contrato social. Según éste, los individuos que lo conforman persiguen el ordenamiento comunal mediante el control de las pasiones que sobreponen los intereses privados a los públicos. Para el filósofo del siglo XVI, tal objetivo se logra en el establecimiento de una figura gobernante, cuya función concentre el poder político y es ilustrada mediante la criatura bíblica del Leviatán.³⁷ Tal figura, (indistintamente de

³³ Guillermo E. D’Arino Aringoli, *op. cit.*, pp. 44-50.

³⁴ Dado que es sumamente complicado definir la ideología de Juan Domingo Perón o la postura política que representaba, entre los años 1943 y 1945, queda mencionar algunos de sus discursos dictados en estos años, en los cuales hace evidente las acusaciones que recibía sobre estar relacionado con el nazismo. Esto con la finalidad de denotar un álgido y temprano ambiente de opiniones en torno a Perón con las que J. L. B. pudo simpatizar. Algunos discursos son: “En el acto de los obreros carniceros: 17 de julio de 1944”, “A la clase media: En la Asociación Mariano Moreno, el 5 de agosto de 1944”, “En la bolsa de comercio de Buenos Aires: 25 de agosto de 1944”, “Ante los delegados de todos los sindicatos obreros: 31 de agosto de 1944”. Juan Domingo Perón, Juan, *El pueblo quiere saber de qué se trata*, *op. cit.*, pp. 117-191.

³⁵ Nelson Martínez, *Juan Domingo Perón*, Ediciones Quorum, España, 1986, p. 49.

³⁶ Aunque dentro de las funciones del epígrafe, que Gérard Genette analiza, se destaca: “en un epígrafe lo esencial a menudo no es lo que se dice, sino la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina en el límite de un texto”; en el caso de “El Aleph”, los epígrafes sí sugieren ambas funciones. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 135.

³⁷ Para esclarecer la concepción de un Estado, Thomas Hobbes escribe: “[...] la multitud así unida en una persona se denomina ESTADO, en latín, CIVITAS. Esta es la generación de aquel gran LEVIATÁN [...] en virtud de esta autoridad que se le confiere por cada hombre particular en el Estado, posee y utiliza tanto poder y fortaleza, que por el terror que inspira es capaz de conformar las voluntades de todos ellos para la paz [...]. Y en ello consiste la esencia del

concebirse en una democracia, aristocracia o monarquía) debiera ser electa por los sujetos que integran al Estado; por lo que cualquier irrupción de tal proceso, como pudiera pensarse el golpe de Estado de 1943 en la Argentina, no puede derivar sino en una situación de degradación de la justicia y la libertad.³⁸

De manera análoga, *Hamlet* ejemplifica un escenario político regido por un gobernador ilegítimo, que se ha hecho del poder por medio del engaño y la traición. De acuerdo a una posible autopercepción, J. L. Borges pudo pensarse en paralela relación con el protagonista Hamlet, al caracterizarse como individuos cuyo deber es denunciar la tiranía. Tal paralelismo, toma mayor incidencia a la luz de observar que la forma de ejecutar su condena es la autorepresentación ficcional en una obra artística.³⁹ Aún cuando el escritor argentino no compartiera el mismo final que el protagonista shakesperiano, es entendible que J. L. B. encontrase una gran semejanza entre el proceso mediante el cual el tío de Hamlet lograría hacerse con la corona del rey y cómo el grupo militar de Farrell llegaría a la presidencia. A su vez, puede identificarse una similitud simbólica de ambos regímenes en cómo pretendían la legitimidad de su gobierno; en uno, la conquista amorosa de la reina por parte del “Rey”, y en otro, la búsqueda de popularidad en la población argentina desde la figura de Perón.

Con esta semblanza, queda clara la intencionalidad de J. L. B. por expresar una crítica política al contexto nacional que percibía. Sin embargo, queda matizar el carácter político de “El Aleph” frente al campo intelectual contemporáneo desde su aparición en *Sur*. Para ello, es necesario

Estado, que podemos definir así: *una persona de cuyos actos una gran multitud, por pactos mutuos, realizados entre sí, ha sido instituida por cada uno como autor, al objeto de que pueda utilizar la fortaleza y medios de todos, como lo juzgue oportuno, para asegurar la paz y defensa común*”. Thomas Hobbes, *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, Manuel Sánchez Sarto (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 141.

³⁸ Al respecto, se cita: “La diferencia de gobiernos consiste en la diferencia del soberano o de la persona representativa de todos y cada uno en la multitud. Ahora bien, como la soberanía reside en un hombre o en la asamblea de más de uno, y como en esta asamblea puede ocurrir que todos tengan derecho a formar parte de ella, o no todos sino algunos hombres distinguidos de los demás, es manifiesto que pueden existir tres clases de gobierno. [...] Cuando el representante es un hombre, entonces el gobierno es una MONARQUÍA; cuando lo es una asamblea de todos cuantos quieren concurrir a ella, tenemos una DEMOCRACIA o gobierno popular; cuando la asamblea es de una parte solamente, entonces se denomina ARISTOCRACIA. [...] No existe forma perfecta de gobierno cuando la disposición de la sucesión no corresponde al soberano presente. En efecto, si radica en otro hombre particular o en una persona privada, recae en la persona de un súbdito, y puede ser asumida por el soberano, a su gusto; por consiguiente, el derecho reside en sí mismo. Si no radica en una persona particular, sino que se encomienda a una nueva elección, entonces el Estado queda disuelto, y el derecho corresponde a aquel que lo recoge, contrariamente a la intención de quienes instituyeron el Estado para su seguridad perpetua, y no temporal”. *Ibidem*, pp. 151-158.

³⁹ William, *Hamlet*, ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer (coord.), Ediciones Cátedra, Madrid, 2015, pp. 369-383.

regresar y analizar la primera situación que presenta “*Posdata* [...]” (p.69), respecto al momento de su inclusión, en tanto exposición de una denuncia política sobre las repercusiones que se suscitaban en los círculos literarios argentinos.

Según se describe, el antagonista Carlos Argentino Daneri recibiría “el Segundo Premio Nacional de Literatura”, mientras que Borges no lograría “un solo voto” (pp.69-70). De acuerdo a esto, vemos que el texto marca la edición del premio, pero no una jerarquía dentro del mismo, lo que es particularmente interesante al revisar el contexto nacional en que fue escrito. Con la conquista de múltiples instancias nacionales por parte del régimen de Farrell y Perón, para 1945 se desarrollaría una disputa en torno al aludido premio, emitido por la Comisión Nacional de Cultura. El dictamen de ese año, galardonaba a Ricardo Rojas por su obra *El profeta de la Pampa* (1945); sin embargo, su incompatible oposición al poder ejecutivo en turno sería razón suficiente para su exclusión en la premiación y pasar a favorecer a la historiadora Pilar de Lusarreta.⁴⁰ En respuesta al arbitrario acto de la Comisión, la Sociedad Argentina de Escritores (S.A.D.E.) otorgaría su Gran Premio de Honor a Ricardo Rojas.⁴¹ Dicho galardón se tornaría de gran valor simbólico por representar más que una respuesta directa a los gobernantes en turno, sobre todo por ser el segundo en su tipo.

Al respecto, es pertinente profundizar en la importancia que adquiriría el Gran Premio de Honor. Similar a lo ocurrido en 1945, tres años antes J. L. Borges era descartado de la premiación del mismo Premio Nacional de Literatura. Su obra, *Jardín de senderos que se bifurcan* (1941), recibiría un único voto a favor por parte de Eduardo Mallea; mientras que el resto de miembros de la Comisión (y del grupo asesor de ésta) reconocían como ganadores de los tres primeros lugares a Eduardo Acevedo Díaz, César Carrizo y Pablo Rojas Paz, respectivamente.⁴² Esta decisión crearía un ambiente de confusión y desviación de culpas, dada la polarización de opiniones por parte de dos grupos de intelectuales principalmente. Sin cambiar la decisión del jurado, este episodio convergería con la iniciativa de algunos escritores, miembros de la S.A.D.E, de crear el Gran Premio de Honor.⁴³ La función de este galardón sería la de reconocer las producciones literarias locales que no eran

⁴⁰ Flavia Fiorucci, “El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual”, *The 2001 meeting of the Latin American Studies Association*, Washington D.C., septiembre 6-8 de 2001, pp. 25-27.

⁴¹ S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores), “Gran Premio de Honor”, S.A.D.E., sade.org.ar, 2016.

⁴² María del Carmen Marengo, *op. cit.*, pp. 1-3.

⁴³ James Woodall, *op. cit.*, pp. 189-191.

consideradas por otras instancias del país, especialmente por el involucramiento de intereses privados o políticos en sus criterios. Así, el primer galardón de su tipo se destinaría a J. L. Borges.⁴⁴

Con dicho antecedente, las dos primeras ediciones del Gran Premio de Honor, más que mostrarse como un reconocimiento “puramente” literario, representaba un símbolo de oposición ante las injusticias gubernamentales en el campo literario. De este modo, se expone la estrecha relación del ambiente político-intelectual de la Argentina, a partir de la contraposición de dos concepciones arquetípicas de la literatura, con la situación que nos plantea “El Aleph” en todo momento. En tanto que el propósito del presente capítulo es marginal en la definición de la disputa literaria, es pertinente subrayar que la aparición en “*Posdata* [...]” (p.69) guarda una vinculación estrecha con el caso de Ricardo Rojas y el Premio Nacional de Literatura de 1945. Pero, sin dejar de conjugarse con el resto del texto y la situación que J. L. Borges protagonizaría, la temprana mención en el manuscrito de Álvaro Melián Lafinur,⁴⁵ asesor dictaminador del Premio Nacional de Literatura

⁴⁴ La fecha de la premiación es incierta. Por una parte, en el portal de internet de la S.A.D.E., en la lista de escritores premiados hasta la fecha, el nombre de J. L. B. se coloca para la edición de 1944, seguido por Ricardo Rojas (correspondiente al año de 1945). Sin embargo, hasta julio de 1945 la revista *Sur* publicaría las palabras que J. L. Borges pronunciaría en el banquete de su premiación. Esto refiere a que el evento se llevaría a cabo entre el último cuarto de 1944 y la primera mitad de 1945. A su vez, es importante rescatar que, dentro de lo dicho por J. L. B. en aquella premiación, ya se aludían a proyectos en los que trabajaba y que (probablemente) llegarían a ser “Los inmortales” [primigeniamente publicado *Los Anales de Buenos Aires*, en febrero de 1947, para luego publicarse como “El inmortal” dentro de *El Aleph*, en 1949, según Nicolás Helft], “La escritura del Dios” [con una primera aparición en la revista *Sur*, en febrero de 1949] y “El Sur” [publicado originalmente en *La Nación*, en febrero de 1953, y posteriormente incluido en la segunda edición de *Ficciones*, 1956, también de acuerdo a Nicolás Helft]. A su vez, además de referir al contexto literario y el papel de los premios, también mencionaría algunos pensamientos autobiográficos, los cuales tienen gran relación a los últimos párrafos de “El Aleph”; tales como la demolición de una casa (aquella de su infancia) y el olvido de “miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas”. Por último, es preciso recuperar la crítica que haría acerca del nazismo y el nacionalismo, con las cuales no sólo se alienta la tesis de la escritura de todo “El Aleph” desde tales fechas y la gran posibilidad a que se perdieran las hojas manuscritas de la última parte, sino que demarca la postura que tenía el escritor argentino sobre la relación entre literatura y política: “Quiero añadir algunas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre. Dilatada por la retórica, agravada por el fervor o disimulada por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de la literatura. No menos candoroso que ese tema sería cualquier propósito de abolirlo. No hay, sin embargo, que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas, ahora, es consentir (o proponer) una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna”. S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores), *op. cit.*; Jorge Luis Borges, “Premios”, *Sur*, XIV (129), julio de 1945, pp. 120-121; Nicolás Helft, *op. cit.*, pp. 165/185; y Jorge Luis Borges, “La escritura del Dios”, *Sur*, XVII (172), febrero de 1949, pp. 7-12.

⁴⁵ Al ser la única mención de un personaje histórico contemporáneo a la escritura del manuscrito, debe subrayarse su primera aparición en el palimpsesto, en la cual aparece “mi pariente Álvaro Melián Lafinur” (p.37). Es particularmente interesante que, aún cuando la relación familiar desaparecería en la edición de 1945, el nombre se conserva y sin mostrar alguna intención por alterar el mismo, como otros nombres en el texto sugieren.

de 1942,⁴⁶ denota el básico objetivo en “El Aleph” de exponer dos concepciones contrapuestas en la labor del escritor.

Ante esto y como última labor de este primer capítulo, queda considerar la nota al pie de página, publicada por primera vez en la edición de “El Aleph” de 1945. Esta inclusión sobresale por presentar un cambio de actitud que el narrador tiene frente al poema de Daneri. Luego de calificar a éste de “Nada memorable [y] extravagante”, Borges recuerda a su pesar y a pie de página: “líneas de una sátira en que [Daneri] fustigó con rigor a los malos poetas” (p.56). Como ya se ha destacado, el posible cuidado que tendría J. L. B. de no irrumpir la lógica manuscrita de “El Aleph”, hace de la nota una clave de lectura que puntualiza el argumento central del cuento.⁴⁷ El comentario agregado en la edición de *Sur*, expresa de manera concisa que las empresas literarias de Borges y Daneri no se contraponen por sus formas en prosa y verso, sino por la concepción que cada uno tiene del acto de escribir.

La pertinencia de marcar esta distinción es comprensible a la luz del carácter político que J. L. Borges sostenía al momento de escribir “El Aleph”. Al modo en que se ha descrito hasta ahora, el texto arremete contra los escritores que basan su percepción y producción literaria en sus propias preferencias partidistas en el contexto que viven. En este sentido, J. L. B., a través del citado poema de Daneri, condena el hecho con las siguientes palabras:

*Aqueste da al poema belicosa armadura
De erudición: esotro le da pompas y galas.
Ambos baten en vano las ridículas alas...
¡Olvidaron, cuitados, el factor HERMOSURA!* (p.56)

La condena de J. L. B. hacia escritores que fundamentan sus obras bajo intenciones políticas y conforme a lineamientos establecidos, se hace evidente con estas líneas. Con ello se marca que, para el autor de “El Aleph”, la producción literaria también debe representar una propuesta estética.

⁴⁶ Una comisión asesora, integrada por Enrique Banchs, Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina, José A. Oría y Roberto Giusti; recomendaría a la Comisión Nacional de Cultura las obras y jerarquía que debía galardonar con el Premio Nacional de Literatura de 1942. María del Carmen Marengo, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁷ Sobre la inclusión de elementos paratextuales de este tipo, Genette comenta: “La función de este comentario localizado es generalmente idéntica –en su punto particular de aplicación– a la de los prefacios de la misma ocasión: respuesta a las críticas y eventual corrección en el caso de las ulteriores; autocrítica de largo plazo y puesta en perspectiva en el caso de las tardías”. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 281.

La nota continúa (de manera oblicua) con la sugerencia de un momento históricamente identificable, al colocar el poema de Daneri como víctima de las presiones ejercidas por los círculos intelectuales del contexto que el propio texto establece. Así, el antagonista, al abstenerse “de publicar sin miedo el poema” por “el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos” (p.56), es recompensado con el Segundo Premio Nacional de Literatura. En esta correspondencia de hechos, “El Aleph” remarca su preocupación por las condiciones que delimitan la labor del escritor, según las características sociales y políticas que rodean a éste. A partir de esta preocupación, se hace evidente la dialógica propuesta literaria en disputa dentro del argumento que declara “El Aleph”; tarea, de los próximos capítulos.

SEGUNDO CAPÍTULO. DE LAS VOCES ARGUMENTALES

En una primera lectura de “El Aleph” sobresalen dos situaciones: la existencia del Aleph y la accidentada relación de Borges y Daneri, a partir de la muerte de Beatriz. Ambas, subsumidas a la voz del autor, lanzan diversos puntos de reflexión que permiten develar el propósito que Jorge Luis Borges imprimió en ellas. A su vez, la historia del texto otorga claves de lectura que esclarecen el argumento del propio cuento. La pertinencia de analizar estos diferentes niveles de lectura, merece una correspondiente delimitación que facilite su exposición. Por ello, este capítulo se encarga de describir la relación entre protagonista y antagonista, a partir de la cual se desprende una situación arquetípica en la vida de J. L. Borges.

En este sentido, es necesario marcar una distinción de la voz *autoral* de la del *escritor*, ya que las peripecias que forman la historia del texto, atravesada por las diferentes versiones del mismo, son muestra de un fenómeno literario ajeno a los planes que J. L. Borges pudo concebir. De modo que las diversas interpretaciones que parten del texto enriquecen su revisión y comprensión. Al declarar esto, no se suprime intención alguna por acercarse a la visión del escritor que el texto pudiera manifestar, sino que define a ésta en su dimensión específica dentro de una polisemia de interpretaciones. De hecho, es la presencia de una voz más trascendental, que perdura frente a los cambios textuales, lo que permite pensar en la figura del autor por encima de la del escritor.

La distinción misma de los personajes, de acuerdo con sus funciones simbólicas dentro del entramado discursivo del cuento, funge de gran utilidad para el análisis que aquí se pretende realizar. La sencilla identificación de Beatriz, Borges y Daneri, como personajes centrales, es matizada con la

forma de hacerse presentes y la relación entre sí. De acuerdo con esto, es notable que Beatriz sea presentada como un personaje intermediario entre los protagonistas varones. Dada su condición difunta, su caracterización es limitada a la evocación que ambos personajes hacen al recordarla, lo que exige un análisis que exhiba su función representativa. Al ser inspiración de Borges para visitar la casa de los Viterbo y punto de partida para la relación con Daneri, con su muerte Beatriz es figurada como eje narrativo del cuento.

Dicho lo anterior, el concebir a Beatriz Elena Viterbo como eje en el desenvolvimiento de la relación entre Borges y Daneri, permite pensarla en una función simbólica, más que como sujeto de acción. De esta manera, este personaje difunto puede asociarse con otros símbolos que igualmente funcionan como ejes de la narración. Si el Aleph y la escritura pueden ser vinculados entre sí fácilmente, el primero como motivación para el segundo, la figura de un ser amado fenecido también guarda una relación con éstas, en tanto tema inaugural del relato. La complejidad que representa Beatriz como eje narrativo obliga a que se analice con mayor profundidad y en vinculación con los otros ejes en otro capítulo de forma más pertinente.

Por su parte, el protagonista Borges presenta puntos que requieren analizarse en este apartado. Desde su presentación como narrador, este personaje crea una autoficción⁴⁸ con el homónimo J. L. Borges. La fabulación de distintos datos biográficos exhibe la ausencia de cualquier pretensión, por parte del escritor argentino, de indagar en su pasado personal.⁴⁹ Por el contrario, con la adopción de una voz en primera persona, o autodiégetica,⁵⁰ el protagonista expresa dichos datos a favor de construir un nivel de lectura; desde el cual, se puede pensar que J. L. Borges manifiesta su

⁴⁸ Philippe Gasparini propone pensar la “autoficción” como género literario; en que un autor retoma episodios autobiográficos y elabora un relato, que, al igual que en la “autobiografía”, existe una identidad homónima entre autor y protagonista, pero que establece una estrategia de ambigüedad en el pacto de veracidad con el lector, similar a la “novela autobiográfica”. Aunque Gasparini explora otras categorías dentro del mismo espacio genérico, como la “autofabulación” y “autonarración”, el presente análisis adopta el término de “autoficción” por su amplitud semántica, lo que permite evitar clasificar a “El Aleph” como un texto tradicional o (pos)moderno, de acuerdo a la concepción del ensayista francés. Philippe Gasparini, “La autonarración”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco Libros, Madrid, 2012, pp. 177-209.

⁴⁹ Como sugiere James Olney, es preciso distinguir la *autobiografía* y lo *autobiográfico*, ya que, a diferencia de la *autobiografía*, lo *autobiográfico* es designado a las obras literarias que “en su realización la memoria no persigue revivir un tiempo de vida, el curso de esa vida, indagando en un pasado histórico o personal”. James Olney, “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, Barcelona, 29: 33-47 diciembre de 1991, pp. 39-40.

⁵⁰ Así denomina Genette a los narradores cuyo tiempo de enunciación es diferente al del relato (extradiégeticos), pero también cuentan su propia historia como protagonistas (homodiegeticos). Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, pp. 276-306.

opinión de manera directa y explícita por medio del personaje. Sin embargo, la construcción de personajes a partir de estos datos autobiográficos no son exclusivos de Borges, pues el mismo Daneri es descrito con ellos. A su vez, a través de personajes como Beatriz también se ofrecen referencias a datos biográficos de amigos y demás conocidos de J. L. Borges, lo cual habla de una construcción de personajes con intenciones significativas, aunque esto no sea de forma directa y unívoca.

De esta manera, se debe pensar en que las ideas del escritor no se manifiestan solamente por medio de la voz del protagonista-narrador, pues la construcción del continuo diálogo que se da entre Borges y Daneri crea una situación mediante la cual se expresa la idea del autor. En este punto es importante acotar que las ocasiones en que tiene voz el antagonista, acontecen únicamente cuando el narrador otorga un espacio textual a éste, citando sus palabras de manera textual o alusiva, pero siempre en atención de lo que el protagonista pretende contar. Así el cuento manifiesta un monologismo,⁵¹ pues el antagonista es cosificado para que el narrador pueda llegar a su propia conclusión, sin otorgar un espacio narrativo en que el otro se manifieste conscientemente. Esto es comprobable a la luz de pensar en los constantes juicios que emite el protagonista hacia su par.

La autoridad que adquiere de esta manera el narrador no es gratuita, según el interés del escritor por criticar a un sujeto arquetípico en su propio contexto. Como anteriormente se ha destacado, J. L. Borges imprime la dicotómica situación que presencia entre dos tipos de escritores que identifica en la Argentina, durante la década de 1940. Si bien el contexto político de aquellos años transformó el entorno social y económico de J. L. B., los círculos intelectuales reflejan una situación análoga. La vinculación de distintos intelectuales a un cierto partido (o lado) en la política nacional, muchas veces reflejaba una ligada preocupación social en sus proyectos literarios. La construcción de una idea de nación se tornaría capital para las discusiones en torno a la cultura en Argentina.

⁵¹ En concepto de *monologismo* es prestado de Mijaíl M. Bajtín, para referir a la conciencia expresada en la voz narrativa y su capacidad de imponer su punto de vista respecto a los hechos narrados, contrapuesto al *dialogismo*. Aunque para el teórico ruso el uso de los conceptos es aplicado únicamente en obras novelísticas, su aplicación en el presente texto es de utilidad para matizar la continua situación dialogal entre protagonistas. Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, Tatiana Bubnova (trad.), 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Con esto, puede comprenderse que los personajes Borges y Daneri sean descritos como sujetos cercanos a los círculos intelectuales, mediante su labor de escritores. De forma sutil, pero satírica, “El Aleph” representa una situación arquetípica entre dos tipos de escritores, según los fines bajo los que conciben el ejercicio de la escritura, desde lo cual se desprende la simultánea contraposición de tradiciones de pensamiento que cada personaje proyecta.⁵² Con gran claridad, puede observarse la manera en que Borges asume un papel protagónico, en tanto figura ideal de lo que para J. L. Borges es un buen escritor; contrario a éste, Daneri es descrito de forma estereotípica según la figura de escritor que J. L. B. pretende criticar.

I. Sobre Carlos Argentino Daneri

Al ser Daneri el sujeto de crítica, parece preferible comenzar por describir a este personaje en función de postergar a un segundo momento el análisis sobre Borges. A partir de esto, se encuentra al antagonista como el “primo hermano”⁵³ de Beatriz, del que Borges recibe “graduales confianzas” (pp.52-53) durante los aniversarios luctuosos. La confidencialidad de la relación no evita la tendenciosa descripción de Daneri. Con una inusual y breve primera descripción de Daneri, se le caracteriza como un hombre “rosado, considerable, canoso, de rasgos finos” (p.53). En una extraña comparación del narrador, igualmente destacará las “grandes y afiladas manos hermosas” (p.53) que comparten Beatriz y Daneri. De forma superficial, estas características evidencian a este último como un sujeto de fenotipo europeo; y con mayor claridad, en oraciones subsiguientes se declara una de sus ramas genéticas, la italiana.

La develadora “ese italiana y la copiosa gesticulación italiana” (p.53) que sobreviven en Daneri, aparecen como dos características que imprime J. L. Borges en relación con la creciente (y cada vez más común) población inmigrante que desde la década de 1920 llegaba al Cono Sur,

⁵² Resulta destacable que en marzo de 1945, a pocos meses de la primigenia publicación de “El Aleph”, J. L. Borges escribiera la nota preliminar del libro *Pragmatismo*, de William James y traducido por Vicente Quinteros [Emecé Editores, Buenos Aires]; en la cual, como volvería a escribir en otros ensayos posteriores, retoma la idea de Samuel Coleridge sobre “que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos”. Aunque el escritor argentino pareciera mostrar mayor simpatía hacia los últimos, no deja de criticarlos a través de la figura de W. James y desdeñar a los mayores representantes de ese pensamiento (como a Hegel). A partir de esto, puede intuirse una fuerte presencia, en el pensamiento del escritor argentino, de una idea sobre la dicotomía perdurable entre ideologías; pero, sobre todo, de reflexionar sobre una tercer vía, en la que el idealismo no represente un estancamiento de la razón. Si bien, esto último se verá de forma más clara en las siguientes líneas, especialmente en el tercer capítulo, es imprescindible recuperar las palabras con las que J. L. B. cierra el ensayo aquí referido: “El pragmatismo no quiere coartar o atenuar la riqueza del mundo; quiere ir creciendo como el mundo”. Jorge Luis Borges, *Textos recobrados, 1931-1955*, *op. cit.*, pp. 219-221.

⁵³ En el palimpsesto puede leerse “Carlos Argentino, su hermano” (p.52).

resultado de los diversos acontecimientos políticos en Europa occidental.⁵⁴ El régimen de Mussolini en Italia y la euro-filia política de repoblación argentina favoreció una fuerte inmigración de población obrera principalmente.⁵⁵ La reconfiguración de la política social y económica, en el país sudamericano, sería una preocupación para J. L. Borges presente como un horizonte cultural en intensa transformación.

Por su parte, la descripción sigue al mencionar que su “actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante” (p.52), lo que corresponde a una instancia aparte de las características físicas. En ese sentido, se vuelve interesante su “cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur” y su temporal “obsesión de Paul Fort” (p.52), como una descripción a partir de correspondencias. El puesto en una biblioteca poco recurrida, que pareciera no incentivar ningún ejercicio mental sobresaliente, converge con el perfil de un lector que conoce a los autores contemporáneos, pero con un gusto ceñido por la fama del escritor más que por los textos. De manera que la expresión “Es el príncipe de los Poetas de Francia” (p.52) hace del lugar común que representa el ápodo a Paul Fort parte del perfil intelectual de Daneri.

Al respecto, es importante mencionar la supresión de la manuscrita mención de Alfonsina Storni, Amado Nervo y Juan Ramón Jiménez como parte del acervo literario de Daneri.⁵⁶ La mención específica de tales nombres, son una suerte por destacar el gusto particular del personaje por la literatura modernista y desde lo cual se empezaría una derivación representativa de una prototípica literatura. Por demás, cabe mencionar la referencia que existe en torno a la biblioteca en los arrabales del Sur, ya que más allá de una mención peyorativa de J. L. Borges al oficio, se puede hablar de su labor en una biblioteca municipal por aquellos años; desde lo cual puede desprenderse una posible crítica a compañeros que colaboraban con él y que mostraban una perspectiva literaria ajena a la suya.⁵⁷

⁵⁴ Academia Nacional de la Historia, *op. cit.*, pp. 78-92.

⁵⁵ José Luis Romero, *Latinoamérica. La ciudad y las ideas*, 2a ed., Siglo XXI Editores (Argentina), Buenos Aires, 2005, pp. 331-340.

⁵⁶ En el manuscrito se lee: “Suele intercalar en el diálogo piezas de Alfonsina Storni, de Amado Nervo, de Juan Ramón Jiménez” (p.52).

⁵⁷ En los años 70, J. L. Borges escribirá sobre su cargo de auxiliar primero en la Biblioteca Municipal Miguel Cané, a partir de 1936 y hasta 1946. Con gran desdén por aquel trabajo, el escritor argentino destaca su convivencia con personas que no eran de su agrado, dado sus vagos intereses y actitudes. Por supuesto, estos juicios deben considerarse en su justa medida, al tratarse de declaraciones muchos años después y como parte de una construcción literaria. Jorge Luis Borges, *Autobiografía: 1899-1970*, Norma Thomas di Giovanni (col.), Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni (trad.), El Ateneo, Buenos Aires, 1999, pp. 104-107.

Enseguida se presenta una declaración de Daneri sobre el hombre moderno, de forma tal que simula ser producto del perfil previamente descrito, pues se cita:

Lo evoco –dijo con una animación algo inexplicable- en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad [o en una cámara luminosa –en el palimpsesto-], munido [provisto de telescopios –también en el palimpsesto-] de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiofonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil. (p.54)

La visión del personaje a partir de estas líneas, delatan una personalidad marcada por gustos y afinidades a partir de las innovaciones (técnicas y tecnológicas). Así, sus ideas dirigidas por la literatura que frecuenta, aparentan constituir su percepción del entorno, carente de criterio racional frente al mismo y guiadas por temas novedosos. La correspondencia entre ambas instancias es remarcada por el propio narrador quien acusa: “Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vana su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura” (p.54). Esta sentencia, más que condenar al arte literario de un vago ejercicio discursivo, vincula dos caracteres de la personalidad; lo que se lee y se piensa como base de la ideología de un sujeto.

El grado de introyección de esta relación es seguida por su expresión mediante la escritura del propio Daneri:

*He visto, como el griego [como Ulises –en el palimpsesto-], las urbes de los hombres.
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
pero el voyage que narro, es ...autour de ma chambre. (p.55)*

El confesado “poema en el que trabajaba hace muchos años”, es expuesto con la ya conocida torpeza del antagonista, pues el titulado poema de “*La Tierra*; tratábase de una descripción del planeta” (p.54). Tras leer un párrafo del “Canto-Prólogo” (p.54), el juicio transcrito que Daneri hace de su poema anuncia los objetivos personales que ciñen su proyecto literario. En este sentido, para un sujeto como Daneri, la escritura estará constreñida en la búsqueda por “el aplauso del

catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión” (p.55).⁵⁸

La opinión aprobatoria a la que alude Daneri no será otra que la misma tradición que construye con sus lecturas. Con esto, la previa mención de escritores representativos del modernismo, está íntimamente relacionada con la estética que Carlos Argentino imprimirá en sus versos. La forma en que el modernismo es representado desde esta parte, adquiere un tono satírico, no exclusivo en los juicios del narrador. Con cierta inconciencia de ello, Daneri habla de su último verso, el cual “asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia”, dado que “el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*”⁵⁹ (p.55). Para todo lector que reconozca en el modernismo el predominio de la melancolía, la desazón por la vida y (aún) el amor erótico⁶⁰ resultan absurdas estas palabras del antagonista. A pesar de ello, el efecto aprobatorio que buscaría con tales ideas, se manifiestan igualmente en la construcción métrica del poema; la pretensión por lograr “hemistiquios gemelos” (p.55), no son sino otra alusión a las mismas tendencias estéticas de los escritores modernistas.⁶¹

En este punto es pertinente volver a una diferencia de las versiones manuscrita y de *Sur*, respecto a la reeditada en 1949. En esta última, Daneri termina su dictamen sobre el “Canto Prologal” (p.54)⁶² con la mención de Carlo Goldini (1707-1793). La alusión al dramaturgo parece responder al propósito de Daneri por calificar su estrofa en un carácter cómico, similar al que acompaña la obra del italiano del siglo XVIII. Sin embargo, en el manuscrito puede encontrarse

⁵⁸ En esta oración, la expresión “eruditos a la violeta” puede ser tomada según su acepción popular de habla hispana, para referir a individuos con pretensión a la “alta cultura” y con actitud manierista. Pero también puede referir, según el mismo origen de la acepción anterior, a la obra *Los eruditos a la violeta* (1772), del español José Cadalso (o también conocido como José Vázquez). Aunque aludida desde la figura de Daneri, dicho texto va acorde con la caracterización del antagonista de “El Aleph”, por tratarse de una sátira hacia los intelectuales de la época; a través de la cual se crítica las vacuas enseñanzas que se promovían en las instituciones educativas, al considerar que sus objetivos son únicamente la promoción social. José Cadalso, *Los eruditos a la violeta, o, curso completo de todas las ciencias*, Editorial Porrúa, México, 1991.

⁵⁹ La palabra *scherzo*, es un término italiano utilizado con mayor frecuencia en la música para referirse a composiciones lúdicas.

⁶⁰ Según Max Henríquez Ureña, la sensibilidad modernista es definida con el predominio “de la angustia de vivir, ese estado morbosamente mezclado de duda y desencanto, y a veces de hastío”. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 17.

⁶¹ Max Henríquez Ureña destaca de una primera etapa del modernismo “el culto preciosista de la forma [que] favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento”. Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 33.

⁶² Otro nombre con que es referida la parte inicial de su poema de Daneri.

(escrito de manera aislada) “¡Decididamente, Byron, y Musset tiene la palabra!” (p.56).⁶³ La doble mención, a Lord Byron (1788-1824) y a Alfred de Musset (1810-1857), supone la pretensión de J. L. Borges por vincular a Carlos Argentino con el romanticismo literario, especialmente con autores cuya obra expresa una aversión social y recurrentes para los escritores modernistas.⁶⁴ Así, por su parte, la versión de *Sur* mantendría solamente la alusión al escritor inglés del siglo XVIII.

El desdén de J. L. Borges por escritores de carácter modernista prevalecientes en la década de 1940 no parece menor. Dentro del contexto nacional, muchos de los nombres que integraban las principales instituciones culturales, formaban parte de una generación de modernistas inspirados en personalidades como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, entre otros.⁶⁵ De manera que la identificación de rasgos de la poética modernista, como el procurar los versos alejandrinos o la búsqueda de helenismos y galicismos,⁶⁶ son usados por J. L. B. para la crítica que pretende mediante “El Aleph”, al converger en el estereotipo parodiado que representa Daneri. Dicho esto y desde la lectura de las primigenias versiones del texto, la condena que emprende J. L. Borges adquiere un cariz social, con lo cual alude a un círculo literario específico.

La segunda estrofa que el narrador cita, refuerza la construcción de la figura de este personaje:

Sepan. A manderecha del poste rutinario
(Viniendo, claro está, desde el Noroeste)
Se aburre una osamenta -¿Color? Blanquiceleste-
Que da al corral de ovejas catadura de osario. (p.57)

En el correspondiente dictamen, que Daneri hace de esta estrofa, sobresale inicialmente la condena a la vida rural; acusándola de “tedio que ni las geórgicas ni nuestro ya laureado *Don Segundo* se atrevieron jamás a denunciar” (pp.57-58). La actitud metropolitana del juicio es singular por la

⁶³ La frase puede leerse en la última página del manuscrito con poca legibilidad.

⁶⁴ Las obras de escritores como Góngora, Byron, Allan Poe y Whitman, tuvieron gran influencia en los escritores hispanoamericanos del modernismo. Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁶⁵ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México/Buenos Aires, 1964, pp. 165-166.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 171-172.

mofa que hace de la obra regionalista de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (1926).⁶⁷ Pero la mención de ésta y de literatura geórgica, son referentes de la estética realista que ciñen el estilo del poema. Con una pretensión realista, los versos se detienen en todo detalle e indicación que confirme la existencia de lo descrito. La primacía del sentido descriptivo se vuelve clave fundamental para la construcción de imágenes, o retratos, que su ficticio autor intenta plasmar.⁶⁸

Su búsqueda por convencer al lector de que la imagen descrita es verídica, parece ser atendida con mayor rigor que la de construir una obra poética. Así, la escritura del confesado prosaísmo, “*se aburre una osamenta*”, es guiado por el propósito de agradar al “crítico de gusto viril” (p.58). La manera llana y directa con la que el antagonista pretende comunicar sus ideas, confirma su ideal por corresponder a los dictámenes de los críticos literarios. En ese sentido, Daneri parece concebir a un lector ideal dentro de los aludidos críticos, a quienes debe complacer, no sólo mediante requisitos estilísticos, sino con recursos que les pudieran ser agradables. Este propósito es ejemplificado con su intento por volver didáctico el poema, mediante la raquíca pregunta “¿*Color?*” (p.57), únicamente para satisfacer la curiosidad del lector.

Convergente en una fórmula inalterable, el poema no abandona la métrica alejandrina y otros elementos reconocibles de la poética modernista, como el uso de neologismos y adjetivos que parten del principio de sinestesia.⁶⁹ La inclusión del “pintoresco neologismo” (p.57) *blanquiveleste*, aparece como parodia de la estética modernista de mediados del siglo XX. Perdido el significado y propósito artístico, elementos innovadores que distinguían el modernismo pasarían a tener la vana utilidad que evitara “cerrar el volumen” (p.57), según sugiere el prototípico Daneri. La incoherencia de tal proyecto literario, es satirizada con el mismo neologismo que es usado para remediar toda melancolía en el lector, aún cuando para el modernismo fuera un leitmotiv central.

El pensamiento modernista no sólo se reflejaría en la canonización y estancamiento de su estética, sino en el desarrollo de la vida social que esta pregonaba. Desde sus orígenes franceses a finales del siglo XIX, cafés, bares y clubes se consolidaron como espacios de reunión para los

⁶⁷ Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Paul Verdevoye (ed. crit.), Colección Archivos No. 2, ALLCA XX, México, 1988.

⁶⁸ Pedro Henríquez Ureña señala que para los modernistas el “ejemplo del Parnaso francés apuntaba hacia la poesía impersonal, descriptiva o narrativa, como camino seguro hacia la pureza artística”. Pedro Henríquez Ureña, Pedro, *op. cit.*, p. 170.

⁶⁹ Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, pp. 22-29.

intelectuales. En ellos se discutían diversos temas del momento, especialmente el arte. Su importancia como punto de convergencia para múltiples personalidades nacionales e internacionales, volvieron a estos espacios un modelo que se replicaría en América. Sin embargo, la enfática polarización política de las primeras décadas del XX, se desarrollaba paralelamente en estos espacios intelectuales.⁷⁰

Para el caso argentino, la división en diferentes grupos intelectuales se volvería tajante, aún cuando la integración de los mismos fuera voluble. Las numerosas revistas de carácter intelectual, con una breve vida editorial, son reflejo de los dinámicos y caducos círculos letrados que se formaron en aquellos años. J. L. Borges, envuelto y partícipe en este ambiente desde sus inicios como escritor, se mostraría crítico ante la permanencia de las ideas modernistas y su representación en este estilo de vida y desarrollo intelectual.⁷¹ A su vez, la fundamentación del pensamiento modernista tardío en sincronía con el cosmopolitismo parisino, se expandía más allá de espacios de reunión y se materializaba en una transformación arquitectónica de la capital.

La misma asociación en torno al pensamiento modernista en el contexto argentino de 1940, se ve reflejado en el representativo Daneri. Así, la invitación a un “salón-bar” que éste extiende a Borges, es acompañada por su entusiasmo al comparar el lugar con “los más encopetados de Flores” (pp.57-59), barrio de la ciudad de Buenos Aires en que predominaba la arquitectura de estilo *art nouveau* y decó.⁷² Su anticipado asombro por los “primores de la instalación de la luz” (p.59), refuerza la caracterización satírica de un sujeto formado bajo las convenciones artísticas que predominaban en la Argentina.

Como una de las poéticas más influyentes y centrales en dicho ámbito literario, se encontraba la de Leopoldo Lugones, cuya álgida práctica intelectual había permeado en toda la

⁷⁰ José Luis Romero, *op. cit.*, pp. 296-297.

⁷¹ Importa mencionar las revistas *Prisma* y *Proa*, que J. L. Borges fundaría en la década de 1920; al igual que su posterior participación en *Martín Fierro*, *Revista multicolor de los sábados*, *El Hogar* y la misma *Sur*, por mencionar algunas.

⁷² En el mismo año de la primigenia publicación de “El Aleph” (1945), J. L. Borges escribía en su ensayo “Vindicación del 1900” [revista *Saber Vivir*, Buenos Aires, V (53)]: “Hace quince o veinte años que la nostalgia, la ternura y la burla tejen una cariñosa mitología alrededor del año 1900. Los elementos de esa mitología están en la conciencia de todos; corresponden a la escenografía *art-nouveau* de *Los crepúsculos del jardín*, de Lugones [...] Ese arte y esa literatura son menos típicos de la realidad de 1900 que nuestra visión [...] Hay expresiones de una época (decorativas, arquitectónicas, musicales, literarias también) cuyo encanto se debe a la sospecha de que son ligeramente ridículas; ello aconteció en el 1900 con el *art nouveau*, con el estilo vienés y con la lírica simbolista”. Jorge Luis Borges, *Textos recobrados, 1931-1955*, *op. cit.*, pp. 228-232.

estructura cultural, aún después de su muerte en 1938.⁷³ Muestra de esto, es la publicación conmemorativa que la Academia Argentina de Letras hace del inconcluso *Diccionario etimológico del castellano usual*,⁷⁴ en 1944.⁷⁵ A su vez, la temprana y continua lectura que J. L. B. haría a la obra de Lugones, estaría conducida por un reconocimiento crítico.⁷⁶ Así, la presencia de la estética lugoniana en los círculos letrados argentinos, sería objeto de una incesante condena borgiana, sobre todo respecto a los recursos modernistas.

Daneri, al usar aparentes sinónimos de “*azulado*” en las correcciones a su poema, proyecta una relación con la poética de Lugones. A través de una relación intertextual, dentro de la obra del mismo J. L. Borges,⁷⁷ se expone la paráfrasis de “donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azuleco* y hasta *azulillo*” (p.59) como motivo crítico de la concepción superficial de los significados que encierra las palabra. El juego con los diferentes adjetivos, exhibe una postura ante la escritura que subordina la carga conceptual de la misma a los usos estilísticos. Esto, definiría al proyecto literario de Daneri en una apuesta por alcanzar un poema agradable en su forma, sin importar primordialmente la comunicación de un contenido reflexivo que pueda ser compartido por los lectores.

El tema de la forma literaria, como manifestación de la técnica verbal escrita, aparece nuevamente ligado a la figura del crítico literario. Los “críticos” son aludidos en “El Aleph” en relación con algo más que un grupo intelectual con cierta inclinación política, ya que también son evocados por su carácter institucional de la lengua. El establecimiento de los parámetros cualitativos

⁷³ Al respecto, cabe mencionar la labor de Leopoldo Lugones como director de la Biblioteca Nacional de Maestros, desde 1914 y hasta su muerte. Este hecho puede ser vinculado con el (ambiguamente mencionado) cargo que desempeña Carlos Argentino Daneri en una biblioteca; sin embargo, la localización de ésta en los arrabales supone una mayor relación con el dato autobiográfico explicado párrafos anteriores.

⁷⁴ Las primeras páginas del diccionario datan de 1931, de acuerdo con el Repositorio Institucional de Educación, “Diccionario etimológico del castellano usual. Lugones, Leopoldo”, Biblioteca Nacional de Maestros, Buenos Aires.

⁷⁵ Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones*, Betina Edelberg (col.), Emecé Editores, Buenos Aires, 1998, p. 59.

⁷⁶ Este pronto interés por comentar la obra de Leopoldo Lugones es fácilmente reconocible en sus constantes menciones a lo largo de los juveniles ensayos que contiene *Inquisiciones* (1925), tales como “Examen de metáforas” [publicado primigeniamente, en dos partes, en *Alfar* en 1924, según Nicolás Helft], “Queja de todo criollo” y “Ejecución en tres palabras”. Aunque sus críticas al escritor no cesarían en años siguientes, a partir de estos textos puede reconocerse el definido conocimiento y estudio que J. L. Borges tenía sobre la escritura de Lugones. Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, *op. cit.*, pp. 70-81/142-150/167-174; Nicolás Helft, *op. cit.*, p. 171.

⁷⁷ En las últimas página de su conmemorativo *Leopoldo Lugones* (1955), J. L. Borges escribe: “Para el diccionario las voces azulado, azuloso, azulino y azulenco son estrictamente sinónimas; asimismo lo fueron para Lugones, que, sólo atento a la significación, no advirtió, no quiso advertir, que su connotación es distinta”. Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones*, *op. cit.*, p. 96.

de las obras literarias, a partir de un conservadurismo de ciertos valores estilísticos, son parodiados en la voz de Daneri al describirlos de manera alegórica, en un tímido desdén, como persona:

“[acaso menos opulentas que útiles –agrega la versión manuscrita-]que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden *indicar* a los *otros* el *sitio* de un tesoro” (p.59)

En este sentido, la práctica de los críticos es definida en la vana práctica de dirigir la comprensión artística desde una carente reflexión de los propósitos estéticos de las obras y su repercusión en la sociedad. De esta manera, Daneri, a pesar de su declarada consideración de crear una obra que los críticos aprueben con admiración, reconoce tangencialmente la presión que ejercen éstos en la aceptación mediática de todo proyecto artístico.

La reiterada construcción de la personalidad de Carlos Argentino como alguien patético por su continua incongruencia racional, especialmente en lo referente a la literatura, se desenvuelve como parte de la hipérbole, que termina con su futura premiación, en la sátira que J. L. B. hace de las condiciones en que se desarrolla la literatura. La relativa irracionalidad en que se construye la historia de la literatura, se rastrea desde un parcial inicio literario (al menos para la lengua española) con la evocación del *Don Quijote de la Mancha*.⁷⁸

Con gran ironía para el lector, Daneri denuesta la presencia de los prólogos (a costa de su previa atención al propio) al recuperar lo hecho por Cervantes Saavedra en el respectivo prefacio del *Don Quijote*.⁷⁹ La ficcional discusión con un amigo, que el autor español narra en dicho paratexto, denuncia la arrogancia y egolatría que acompaña la práctica de prejuiciar al lector en los prólogos, mediante los halagos y exacerbaciones introductorias sobre el texto principal. De carácter satírico, el breve relato paratextual de Cervantes también acusa lo recurrente e infértil que resulta la mención de pensadores prestigiados en la pretensión por crear vínculos intelectuales con la obra comentada.

Al ser múltiples los casos en que se hace clara la transtextualidad con la novela española, es pertinente delimitar su relación con la figura de Daneri. El hecho de que sea éste quien alude al *Don*

⁷⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Alfaguara/Real Academia Española, México, 2005.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 7-9.

Quijote es de gran relevancia en la función irónica del personaje, pues, por una parte, Daneri parece captar la crítica de Cervantes como un simple ataque al aparente engaño de los prólogos, pero ignora la reflexión en torno a los demás vicios del mundo literario. Así, la anterior justificación que daría a los versos que lee a Borges, al explicar la presencia de sentidos y obras reconocidas, le añade a su perfil el ser un vago lector. Con mayor injerencia, al seguir con una (ya habitual) retractación sobre su condena a los prólogos, ya que “en la carátula de la obra novel convenía el prólogo vistoso, el espaldarazo firmado por el plumífero de garra, de fuste” (p.59), Daneri se contrapone al juicio que Cervantes lanza a la inclusión de paratextos escritos por amigos y demás figuras que den prestigio publicitario.⁸⁰

De esta manera, la prevista intención de publicar su poema, llevaría a Carlos Argentino a buscar un prefacio de algún autor de alto reconocimiento. Con innegable confianza en su poema, Carlos Argentino remarca la “severa verdad” (p.60) que guarda cada palabra que ha escrito, lo que impulsa su esperanza de éxito entre los grupos letrados. En las versiones editadas de “El Aleph”, la intención de Daneri por ganar las palabras de Álvaro Melián Lafinur se explica con su reputación en los círculos intelectuales y por la limitada relación con Borges como miembros del Club de Escritores. Sin embargo, la versión manuscrita agrega, similar a lo que pasa con Carlos Argentino y Beatriz, un vínculo familiar entre Borges y Álvaro,⁸¹ lo que hace comprensible (de manera inmediata) la petición de Daneri hacia el protagonista como intermediario, en tanto que la pertenencia de ambos al Club es anunciada posteriormente. Esto, sin dejar de lado el intencionado comentario del antagonista, al mencionar “que Beatriz siempre se había distraído [divertido -en el palimpsesto-] con Álvaro” (p.60), para convencer a Borges desde la apelación sentimental de Beatriz.

En una elipsis temporal, en la que se lee únicamente lo que reflexiona el protagonista por algunos días, Daneri vuelve a aparecer para introducir el clímax del cuento. La noticia de la próxima demolición de la casa de Carlos Argentino, como consecuencia de los planes expansivos del salón-bar, conforma una metáfora del avance voraz de las urbes sobre la periferia; éste, como parte de las repercusiones de la modernidad, se refleja en las aflicciones para todos, incluso para quienes no

⁸⁰ Cervantes cuenta: “También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España”, en *Ibidem*, p. 9.

⁸¹ En el manuscrito puede leerse la frase tachada “mi pariente” (p.60).

están en contra de su desarrollo. El cosmopolitismo del que Daneri se fascinaba sería el mismo que demolería el antiguo inmueble de la calle Garay. Aunque su indignación es dirigida en primera instancia por el desvanecimiento del hogar familiar, la desatención de su interlocutor que intenta evocar a Beatriz, es suplida por la búsqueda de una compensación monetaria. Así, la precipitada seguridad de contar con la ayuda de un renombrado abogado, puede ser interpretado como un guiño ambiguo a un interés material que se antepone al significado sentimental.

Aunado a lo anterior, Carlos Argentino devela la sorpresiva preocupación que guarda su congoja ante la posible demolición, la pérdida de un Aleph. La fundamental necesidad que se designa a éste para “terminar el poema” (p.62), indica un cambio narrativo que acontece a mitad del texto al incluir el insólito elemento como nuevo punto de discusión entre ambas voces argumentales. Si bien es preciso postergar la revisión de dicho elemento transgresor a otro momento del presente análisis, por ahora, es pertinente denotar que, al ser el antagonista quien anuncia la existencia de un Aleph, la verosimilitud de su descripción se torna central frente a la del narrador Borges, quien aún no da cuenta de ello. De manera que las confesiones de Daneri, no sólo relatan su accidentado descubrimiento, sino que otorgan claves para comprender el inusual proyecto poético.

La temprana edad en que lo descubre, junto al hecho de encontrarlo tras una caída y su riguroso secreto durante años, generan un desconcierto en torno a la veracidad de los sucesos y de la misma existencia de algo como un Aleph. A su vez, en el tono en que Daneri narra su primer encuentro con el Aleph, sobresale su actitud posesiva y obsesiva. La revelación de “todos los lugares del orbe” (p.62) son entendidos por el antagonista como marca determinista en su sentido por la vida, pues define: “¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burilara el poema!” (pp.62-63). De esta manera, su proyecto poético es comprendido por el ejercicio de registrar objetos y lugares presenciales; la creación literaria como simple descripción de imágenes.

A partir de esta misma parte de “El Aleph”, Carlos Argentino se desenvuelve como un personaje más mesurado y firme frente al protagonista, aún cuando su participación en la trama se ve reducida. Sin embargo, será la contundencia de sus actos y diálogos los que conducirán al protagonista al clímax de su historia; tal y como pasa al utilizar nuevamente la evocación de Beatriz para manipular a su interlocutor. La apropiación de esta actitud imperativa del antagonista, marca un

cierre parcial en su representación como escritor prototípico y pasa a tener un papel de mínima relevancia para el narrador. Su concreción como sujeto de crítica es afianzada sólo a través de pequeñas señales en el resto del texto y hasta el primer párrafo de “*Posdata* [...]” (p.69); ejemplo de ello, será la adopción de un léxico localista con el uso de palabras como “repantigar [repanchigarse]” o “tarumba” (pp.65-68).

Posterior a la aparente pérdida del Aleph, “*Posdata* [...]” inicia por dar la noticia de la publicación del poema de Daneri, bajo “la Editorial Procusto” (p.69). La clara alusión que hace el nombre de la editorial a la leyenda griega,⁸² conforma un escenario de interrelaciones entre la condición del poema publicado, en tanto texto cercenado en “trozos argentinos”, y su laureada recepción que le hace ganar el “Segundo Premio Nacional de Literatura” (pp.69-70). De esta manera, la obra de Carlos Argentino representa un vacío proyecto literario que no logra consolidarse del todo, además de estar delimitado por los intereses del mercado; pero que, en directa correspondencia, son esas características las que la adecuan a los criterios institucionales.

Como última expresión de la figura que representa Carlos Argentino Daneri, en la versión de 1949 de “El Aleph”, el antagonista termina por mostrarse arrogante tras su premiación. El narrador recupera a pie de página:

“Recibí tu apenada congratulación”, me escribió. “Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás -¡aunque te ahogue!- que esta vez pude coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante, con el más *califa* de los rubíes”. (p.70)

Contrario a la forma en que se conducía hacia Borges en el resto de la historia, la egolatría de Daneri lo ciñe a una personalidad interesada y a una acepción del lugar de la literatura como simple medio en la búsqueda de un supuesto engrandecimiento personal. De esta manera, la denuncia que emite “El Aleph”, a través de Carlos Argentino Daneri, demarca factores adversos del entorno en que la literatura se desarrolla: su alienación frente a su contexto, en que desvincula de su potencial humanístico y se le concibe como mero ejercicio de la razón privada.

⁸² “He had two bedsteads (according to some, only one), the one very long, the other very short. When a stranger claimed his hospitality, Procrustes compelled him, if he was tall, to lie down on the short bed, and then cut off his extremities to make him fit. If on the other hand he was short, he was placed on the long bedstead and his limbs pulled out until he died from exhaustion”. “Procrustes”, en *The Encyclopædia Britannica*, 11ª ed., vol. XXII, The Encyclopædia Britannica Inc., New York, 1911, p. 419.

II. Sobre Borges

De acuerdo con lo planteado hasta ahora, dentro del entramado crítico que compone “El Aleph”, la sentencia a cierto tipo de producción literaria, no es definida solamente como la posición que adopta un sujeto frente a ésta, en tanto que las circunstancias políticas que la rodean influyen en la concepción y configuración de la misma. Al ser las palabras del narrador la única vía por la que se enuncia dicha resolución, es preciso elaborar un análisis en torno a su figura y a la visión que se representa en ella. Su encarnación en el personaje Borges, presenta una triple complejidad al ser narrador y protagonista, al mismo tiempo de tener una relación autoficcional con el escritor J. L. Borges.

Al tratarse de una composición literaria, en “El Aleph” el valor referencial de la autoficción queda subordinada a la función simbólica del personaje Borges en su completitud. Incluso aquellas alusiones autobiográficas de J. L. Borges que aparecen en el relato de manera tácita, fungan únicamente como base del mismo y parte de la vida del protagonista.⁸³ De forma similar al personaje estereotípico de Carlos Argentino Daneri, el personaje Borges es caracterizado con elementos autobiográficos que permitan la construcción de una figura representativa, fundamental en el desenvolvimiento argumental del texto. Al ser el antagonista sujeto de crítica, desde la autodiégesis del protagonista, la postura del autor ante la situación prototípica que establece en el cuento es sugerida mediante la voz del narrador.

Desarrollada (predominantemente) en un tiempo ulterior, la narración denota su autoridad en la presentación de los sucesos, pero no con una plenitud consciente en la construcción de los hechos y su valor simbólico. Este fenómeno no es propio de su función enunciativa, sino que aparece como una manifestación más de la voz autoral y las restricciones que éste ejerce sobre su creación.⁸⁴ Esto se hace evidente a partir de ciertos atisbos en la caracterización de la narración, tales

⁸³ James Onley demarca diversas acepciones que adquiere el concepto *bios* (vida) en las autobiografías, dentro de las cuales analiza el cruce y distinción que existe entre la vida de un autor y la vida de un personaje autobiográfico. De ello expondrá que los aspectos autobiográficos en una obra literaria forman parte de una vida pasada del escritor, de la que éste mantiene una distancia como experiencia en su vida presente, a la vez que son un fuerte componente narrativo en la constitución del personaje. Por su parte, establece a la vida presente del autor en tanto visión de la pasada, que lo afirma en su existencia de escritor y pensador, mientras que la vida del personaje es un presente eterno contenido en el lenguaje. James Onley, *op. cit.*, pp. 42-46.

⁸⁴ De manera similar y más puntual, Anderson Imbert señala la relación entre el escritor y el narrador: sin embargo (y como ya se ha señalado con anterioridad), el presente análisis opta por distinguir al escritor del autor, dadas

como el tono espontáneo y digresivo con que se expresa el narrador;⁸⁵ lo cual es reforzado con los elementos epistolares. En este sentido, el sugerido aspecto epistolar fundado en las versiones editadas del texto, dirigen el lugar de enunciación del narrador a un estado confesional, más que a uno analítico. Paralelamente, el valor de las intertextualidades y transtextualidades son incentivadas por el autor, tal y cómo pasa en el desenvolvimiento de Carlos Argentino Daneri, cuya dimensión representativa es construida a través de las interrelaciones entre las alusiones intraliterarias y extraliterarias.

Aclarado lo anterior, el narrador se presenta como un personaje cuyas palabras exhiben una concepción del mundo diferente a la de Daneri, pero como parte del propósito autoral. En su justa dimensión, son las ideas de Borges las que dan forma al relato con cada uno de sus componentes, desde la caracterización de los personajes y hasta la construcción de la trama.⁸⁶ De este modo, acontecimientos y diálogos guardan un significado en la historia contada, pues son fundamentados por la narración y su propia intención discursiva.⁸⁷ Así, el narrador se despliega ideológicamente no sólo al presentar los sucesos, sino al injertar con comentarios y explicaciones en su interpretación.⁸⁸

A su vez, al ser hechos del pasado evocados por el protagonista de los mismos, Borges es un sujeto que se desenvuelve en los tiempos (o niveles) de la narración y de la acción de forma diacrónica.⁸⁹ Con esto, puede hablarse de dos instancias en las que la figura representativa es expuesta, dado que la segunda se desarrolla de manera más contingente que la primera. Al igual que con el resto de los personajes del relato, el narrador conoce la progresión de los hechos que el protagonista ignora, lo cual los demarca como dos sujetos y, por tanto, con una aparente yuxtaposición discursiva; sin embargo, a partir de la coyuntura narrativa de “*Posdata* [...]” (p.69), el punto de vista del narrador deja de ser ulterior y se devela intercalado al mismo tiempo diegético,⁹⁰ lo

las características históricas del texto a través de sus diferentes versiones. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Editorial Ariel, Barcelona, 1992, pp. 42-44.

⁸⁵ Anderson Imbert anota que, en los cuentos con forma epistolar, “las cartas se distinguen porque su estilo es convencional, espontáneo, digresivo; los acontecimientos que cuentan son inmediatos o están evocados en un momento de efervescencia”. *Ibidem*, p. 147.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁸⁸ Dentro de las diferentes funciones “emotivas” que tiene un narrador, Genette define a la *ideológica* como “las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto a la historia [que] pueden adoptar [...] la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción”. Gérard Genette, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 310.

⁸⁹ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, pp. 203-204.

⁹⁰ Genette llama a este tipo de narración *intercalada* al encontrar que el “diario y la confesión epistolar combinan constantemente [...] el casi-monólogo interior y el relato *a posteriori*. [...] el narrador es a un tiempo el protagonista y

que une ambos discursos a un único propósito.⁹¹ Por otro lado, sobre el estilo narrativo resulta pertinente denotar que, con un peculiar uso del tiempo verbal en pretérito, éste incentiva un efecto de estrechar la división de su posición ulterior respecto al suceder de los hechos contados. Consciente de esto, el presente análisis del narrador-protagonista parte de la conjugación de su connotación intradiegética, aunado a la caracterización de la extradiegésis.⁹²

Posterior a los paratextos ya mencionados, menos conscientes para el narrador que para el autor, las iniciales oraciones del texto exponen la situación reflexiva del protagonista, tras la muerte de un ser amado. La congoja que expresa es conjugada por su resignación ante la comprensión de que el trágico suceso no es ajeno al inevitable y continuo cambio del entorno vivencial. La espontánea arrogancia con que reacciona el personaje, es refutada por la ulterior voz narrativa que describe la pasional introspección del momento. Avasallado por el discurrir del tiempo, el protagonista encuentra en la memoria sobre Beatriz un refugio emocional, desde el cual asumir su circunstancia.

Para el autor, esta primigenia presentación de Borges, es construida bajo el propósito de exacerbar el permanente estado meditativo del personaje, pero aunada a la sensibilidad que mantiene frente a su entorno. Las contemplativas aseveraciones, son puestas como una coyuntura en la vida del narrador, que muestran su convergencia con el ámbito social, sin abandonar la autoconciencia del desasosiego sentimental. Es con este introductorio contexto autodiegético, que el autor, a partir del juego autoficcional, apela a la inmersión mimética del lector. El individual motivo, de una pérdida personal, es proyectado al plano universal por medio de su analogía, que incentiva la empatía del lector con la condición subjetiva de la voz narrativa. De esta manera, la confesión del vulnerable protagonista conduce la lectura hacia la difuminación de su particularidad, para pasar a la representación arquetípica desde la memoria.

cualquier otro personaje: los acontecimientos de la jornada ya son parte del pasado y el «punto de vista» puede haberse modificado a partir de entonces; los sentimientos de la noche y del día siguiente son plenamente del presente y aquí la focalización en el narrador es al mismo tiempo focalización en el protagonista”. Gérard Genette, *Figuras III, op. cit.*, pp. 273-283.

⁹¹ De manera análoga, Genette habla de la relación entre narrador y protagonista, desde su análisis de *En busca del tiempo perdido* (1913). *Ibidem*, pp. 307-308.

⁹² *Ibidem*, p. 283-286.

La búsqueda de perpetuar en el recuerdo a Beatriz llevaría, “sin esperanza pero también sin humillación” (p. 52), a Borges al domicilio de los Viterbo, el día en que ella cumpliría años. El desarrollo de la visita, que el protagonista anticipa por su previa experiencia, pierde su habitual desagrado ante la promesa de reencontrarse con los retratos de la amada fenecida. En el emprendido escrutinio a las imágenes, la alusión del fracaso matrimonial de Beatriz (con un tal Roberto Alessandri) y la ausencia de Borges en todas ellas, se esboza el marginal lugar de este último como fallido pretendiente amoroso. Este elemento caracterizador es contribuido por las “módicas ofrendas de libros” (p.52), que hacía en sus recurrentes visitas; a la vez de definirlo, en autoficción con J. L. Borges, como un personaje con apego literario, al “comprobar [con desgracia], meses después, que [los libros] estaban intactos” (p.52).

A modo de una nostálgica tradición, las visitas de Borges se volverían anuales por la complacencia de escuchar las “graduales confesiones de Carlos Argentino Daneri” (p.53). Así, la paulatina confianza del protagonista asentará su llegada al hogar de los Viterbo en un creciente ambiente de familiaridad, sobre todo al entablar una relación de relativa amistad con el antagonista. Al ligar la figura de Beatriz a la descripción de Carlos Argentino, el narrador no sólo hace enfático su original desprecio hacia éste, especialmente a través de sus cualidades mentales, sino que desplaza paralelamente el eje de su relato. Este cambio, más intencional para la voz autoral que en la voz narrativa, marca la sutil concatenación discursiva de “El Aleph”. Sin suprimir el “principio de éxtasis” (p.53) que Beatriz evocaba, la narración inclina su atención a construir y denostar la figura representativa de Daneri, que permite continuar la caracterización de la propia figura de Borges desde su contraposición.

El temprano (y superficial) rechazo de Daneri, promovido por el narrador, es seguido de la exposición de sus ideas, como una condensación de los demás rasgos. Por ello, de la “vindicación del hombre moderno” (p.53) en que el antagonista hiperboliza las virtudes de los aparatos tecnológicos, Borges aclara en un tono paródico:

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil: nuestro siglo XX había trastornado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma. (p.54)

Con este comentario burlesco, se evidencia que los pensamientos de Carlos Argentino son considerados ridículos por el protagonista, quien refuerza su negativa ante ellos al alegorizar su absurdo con la fábula de Mahoma. La paródica sentencia se vuelve más contundente al exhibir su relación textual con la crítica a la *audacia* de Francis Bacon.⁹³ La paráfrasis, entre el ensayo inglés “XII. Of Boldness”⁹⁴ y el juicio al antagonista del “El Aleph”, es realizada por Borges al identificar, en las declaraciones de su interlocutor, el resultado de una personalidad imprudente que pretende el asombro en sus palabras, sin considerar la racionalidad en las mismas. Por ello, de manera anticipada, el narrador se coloca como simple espectador de las irrisorias afirmaciones,⁹⁵ que Daneri emprende “al cabo de unas copas” (p.53).

A su vez, esta intertextualidad demarca su matiz político al analizarlo desde el contexto histórico en que fue pensado. La efervescencia de prácticas gubernamentales de índole populista, en la Argentina de los años 1940, supone el ambiente social en que J. L. B. encontraría, en la obra de Francis Bacon,⁹⁶ una concepción diacrónica. El predominante favor político a promesas con un cariz embustero, es interpretado, en la perspectiva del escritor argentino, como producto del carácter intelectual de la época. En este sentido, en la fascinación de Daneri por las innovaciones científicas, el autor dirige su crítica hacia el desenvolvimiento racional basado en la tecnificación del

⁹³ A modo biográfico, es pertinente anotar que dos textos de J. L. Borges, temáticamente ligados a “El Aleph”, develan la contemporánea lectura de la obra de Francis Bacon: la mención del escritor inglés en el ensayo “El tiempo circular” [*Historia de la eternidad*, 1953; y con una previa edición, titulado “Tres formas del eterno regreso”, *La Nación*, 14 de diciembre de 1941, según Nicolás Helft]; y por otra parte, se cita otro ensayo de Bacon, en el epígrafe de “El inmortal” [de 1947, bajo el título “Los inmortales, como anteriormente se ha aclarado]. Jorge Luis Borges, *Obras Completas I (1923-1949)*. Edición crítica, op. cit., p. 727-729/989-998; Nicolás Helft, op. cit., p. 239.

⁹⁴ En “XII. Of Boldness” se dice: “Nay you shall see a *Bold Fellow*, many times, doe *Mabomets* Miracle. *Mabomet* made the People beleeve, that he would call an Hill to him; And from the Top of it, offer up his Praiers, for the Observers of his Law. The People assembled; *Mabomet* cald the Hill to come to him, againe, and againe; And when the Hill stood still, he was never a whit abashed, but said; *If the Hill will not come to Mabomet, Mabomet wil go to the hil*. So these Men, when they have promised great Matters, and failed most shamefully, (yet if they have the perfection of *Boldnesse*) they will but slight it over, and make a turne, and no more adoe”. Francis Bacon, *Bacon's Essays; and Colours of Good and Evil*, Mancillan and Co., London, 1899, p. 45.

⁹⁵ La situación encuentra su símil en el planteamiento de Francis Bacon: “Certainly, to Men of great Judgment, *Bold Persons*, are a Sport to behold; Nay and to the Vulgar also, *Boldnesse* hath somewhat of the Ridiculous. For if Absurdity be the Subiect of Laughter, doubt you not, but great *Boldnesse* is seldome without some Absurdity. Especially, it is a Sport to see, when a *Bold Fellow* is out of Countenance; For that puts his Face, into a most Shrucken, and wooden Posture”. *Ibidem*, pp. 45-46.

⁹⁶ El citado ensayo de Bacon menciona: “And yet *Boldnesse* is a Childe of Ignorance, and *Basenesse*, farre inferiour to other Parts. But neverthelesse, it doth fascinate, and binde hand and foot, those, that are either shallow in Judgment; or weake in Courage, which are the greatest Part; Yea and prevaileth with wise men, at weake times. Therefore, we see it hath done wonders, in Popular States; [...] For *Boldnesse* is an ill keeper of promise. Surely, as there are Mountebanques for the Naturall Body: So are there Mountebanques for the Politique Body: Men that undertake great Cures; And perhaps have been Lucky, in two or three Experiments, but want the Grounds of Science; And therefore cannot hold out”. *Ibidem*, pp. 44-45.

conocimiento. De manera que, en Borges, se representa el embate del desarrollo modernista (en su más amplia acepción) sobre el humanístico.

Consecuentemente, la demeritoria asociación, que el narrador hace de las “ineptas [...] ideas [del antagonista] con la literatura” (p.54), da continuidad a la crítica del contemporáneo desempeño artístico. El sarcástico consejo, que el protagonista hace a Carlos Argentino, de escribir su “pomposa y [...] vana” ideología constituyen la dimensión satírica de la voz autoral, al ser respondido con el previsible “poema en el que trabajaba hace muchos años” (p.54). Los diversos adjetivos, alusivos a las tendencias modernistas, con los que Borges presenta el poema “*La Tierra*” (p.54) crean un horizonte de expectativa en el lector, que permiten al autor, a través de la voz narrativa, encaminar el juicio de los versos (y correspondientes dictámenes) que declama Daneri.

La intención de señalar la ineficacia mental del alegórico antagonista, a través de su directa exhibición, acota la presencia de Borges (en esta parte del relato) a los comentarios que hace al margen, sin dejar mucho que conduzca a su caracterización. Además, la pericia del narrador al describir el proyecto poético que refuerzan su configuración como un sujeto intelectual, incluso con aparente consciencia de sus facultades ulteriores, vuelve más delgada su distinción de la voz autoral (dada la relación autoficcional). Dicho esto, la repentina y jocosa interrogante de “¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?” (p.55), que irrumpe en la explicación de Daneri sobre uno de sus versos, resalta el acérrimo desprecio de Borges por cualquier estética literaria que privilegie las propiedades técnicas sobre las reflexivas.

Tal postura, es reafirmada por los apuntes del propio narrador a las “nada memorables” (p.56) estrofas, que cuenta haber escuchado del proyecto poético. Éstas, sin juzgarlas de “mucho peores” a la primera, reiterarían su introductoria descripción, en que se intuía la apertura de “las compuertas a la imaginación [y el posterior] uso de la lima”, al corroborar que “en su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar” (pp.54-56). De este modo, en directa refutación a toda aprobación hecha por Carlos Argentino, el protagonista subraya la vanilocuencia del poema, hasta señalar que “las virtudes que [...] les atribuía eran posteriores” (p.56).

El descubrimiento de una personalidad y obra como las de Daneri aparece, para Borges, como una epifanía sobre el mundo literario, o, al menos, de ciertos grupos coetáneos. La asertiva

evaluación emprendida por el narrador, fuera del ámbito interpersonal, lo llevan a dilucidar la práctica prototípica que reproduce el antagonista, pues concreta:

Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros. (p.56)

Esta denotada apatía del protagonista frente al ambiente literario en que vive, vuelve tácita su desaprobación a cierto tipo de literatura, lo que orienta su recepción del poema de Carlos Argentino, no así al revés. La inmediata comparación con la obra inglesa del *Polyolbion*⁹⁷ formula un marco referencial de una tradición estética,⁹⁸ en cuyos fundamentos destaca el propósito mimético de la realidad vivencial. Basados en un estilo descriptivo y con un rigor primordial de la estructura formal, ambos poemas son reseñados como proyectos fatuos y que generan “tedio” (p.57) en el lector, ya que, ajeno al interés de quienes los escribieron, parecieran vacuos ejercicios de registro.⁹⁹

A su vez, ambas composiciones poéticas mantienen estructuras análogas en sus versos, tal y como lo devela el propio relato de Borges. En el mismo párrafo comparador, se inicia al presentar el poema inglés de “quince mil dodecasílabos”, mientras que se culmina por hablar de los “largos e

⁹⁷ Michael Drayton, “Full Text [*Poly-Olbion*]”, The Poly-Olbion Project, poly-olbion.exeter.ac.uk.

⁹⁸ En la portada del manuscrito de “El Aleph” puede leerse: “para los deleites de la geografía: *A. of m.*, III, 103... -Michael Drayton, Delille, Whitman- los 30 libros del poema topográfico *Poly-olbion*”. Si bien la única intertextualidad que perduraría en las versiones posteriores del cuento sería la del *Polyolbion*, es importante considerar que, para J. L. Borges, los tres poetas aludidos no representarían una misma tradición estética, especialmente respecto a Walt Whitman (como más adelante en el presente análisis se anotará), a pesar de las aparentes ambiciones de sus proyectos literarios.

Por otra parte, en el prólogo que Elena del Río Parra y Julio Ortega hacen a la edición crítica de “El Aleph”, parece existir una ambigüedad sobre la mención a “Delille”; ya que ellos apuntan a que es una referencia al nombre latino de Alanus de Insulis (Alain de Lille), dada su mención en el cuento, pero también podría tratarse del poeta francés Jaques Delille (1738-1813), autor de *Les jardins ou l'art de embellir les paysages*. Sin embargo, es preciso retomar la importancia que los editores dan a la mención de *The Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burton, a través de sus iniciales en el manuscrito, al tratarse de una extensa obra que aborda un tema tan crucial para “El Aleph” como lo es la melancolía. Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), *op. cit.*, pp. 12-13.

⁹⁹ En estrecha sintonía a la forma en que se describe el poema de Michael Drayton, en “El Aleph”, *The Cambridge History of English Literature* menciona: “Perfunctorily, but conscientiously, he has described the fauna, and especially the flora, the river-systems and mountain-ranges, making free use of the then old-fashioned device of personification in order to beguile and lure on his reader. But the present interests his little compared with the past. His real object is to preserve whatever history of legend (both are equal importance in the eyes, and he draws no clear distinction between the two) has recorded of great deeds, and great men, be they heroes of myth [...] or historic kings and captains”. A. W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge History of English Literature*, vol. IV: “Prose and Poetry; Sir Thomas North to Michael Drayton”, Cambridge University Press, Cambridge, 1950, p. 190.

informes alejandrinos” en el poema de Carlos Argentino (pp.56-57).¹⁰⁰ Sin embargo, este último es distinguido por la “torpeza métrica” del antagonista, que (irónicamente) le evitaría “salvo contadas veces transmitir” su “extravagante” dicción oral (p.56). Así, la voz narrativa, en el tono paródico bajo el que establece el símil, acomete principalmente contra el texto de Daneri, al inferir que la ambición de éste, en buscar “versificar toda la redondez del planeta”, desborda a la expresada por el *Polyolbion*, “considerable pero limitado” en el registro de “la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra” (p.56) en el siglo XVII.

Por su parte, el autor opera con la mención a Michael Drayton en la conformación de una situación arquetípica en “El Aleph”, respecto a la historia de la Literatura. La alusión a W. Shakespeare (1564-1616), a través del epígrafe de *Hamlet*, y del coetáneo M. Drayton (1563-1631) crea un paralelismo con los personajes principales del cuento, de acuerdo a sus respectivas posturas literarias. De un lado, el antagonista y M. Drayton son vinculados por medio de la compaginación de sus poéticas; mientras que, desde su identidad compartida con el autor, el protagonista es relacionado con W. Shakespeare, al enlazar (en más de un sentido) el argumento de “El Aleph” con la obra de éste último.

El paulatino olvido de la obra de M. Drayton en los debates artísticos que le sucedieron, a pesar del relativo éxito que obtendría entre sus contemporáneos,¹⁰¹ es adaptado en la caracterización de Daneri y su logro en el Premio Nacional de Literatura, especialmente por atender vanamente las tendencias estéticas de su época, como predestinación a su importancia para distantes lectores. Incluso, en las versiones editadas de “El Aleph”, la decisión del antagonista de pretender la complacencia institucional, acontece como un hecho agravado que acota involuntariamente su

¹⁰⁰ Al igual que en los modernistas versos alejandrinos, aludidos por el poema de Daneri, son acentuadas las sílabas del medio y del final; de la estructura del *Polyolbion* puede decirse que: “It is written in riming couplets of twelve-syllabled lines: a sober, jogging motion [...] But it is not exciting; it has no surprises; and the inevitable beat on the sixth and twelfth syllables, which Drayton spares us scarcely twice in a ‘Song’, is apt to become soporific. Yet it may well be doubted whether Poly-Olbion would not have been far less readable than it is [...]”. *Ibidem*, p. 192.

¹⁰¹ Como introducción a la figura de Michael Drayton, *The Cambridge History of English Literature* dice: “The poet of whom this chapter treats was much admired by his contemporaries. [...] After more than a century of neglect, he was reprinted and read in the middle of the eighteenth century; but, through he again acquired some vogue in the Elizabethan revival of the early part of the nineteenth century, it is only in recent years that his poetry has begun to receive the recognition it deserves”. *Ibidem*, p. 168.

ejercicio literario, al obligarlo a autocensurar ciertas ideas, de acuerdo a lo que el narrador recuerda en una nota a pie.¹⁰²

Del mismo modo, en la caracterización de Borges actúa ejemplarmente la intemporal repercusión de la obra de Shakespeare en la configuración del desenvolvimiento artístico, según la posición que el escritor inglés tendría ante sus contemporáneos, al no conciliar su escritura con las convenciones estilísticas y apelar a un enaltecimiento humanístico. Si bien este carácter humanístico puede no distinguirse en Borges, hasta este punto del cuento, resulta parte fundamental de su construcción simbólica, dentro del entramado argumental de “El Aleph”. La constante confrontación, en que el autor somete al protagonista, a manifestaciones representativas de ciertos idearios, tanto desde el antagonista como del resto del entorno, apuntan a la demarcación de un sujeto analítico y racional, siempre desde un álgido estado sensible. De esta manera, sin agregar más a su primer encuentro con el poema de Daneri, el narrador pasa a otro episodio en su relato, en que es invitado al “salón-bar que el progresismo de Zunino y Zungri” (p.58) inauguraba.

El conocimiento del protagonista sobre las ideas y gustos de Carlos Argentino, luego de varias visitas anuales, ceñiría su predisposición al “inexorablemente moderno” (p.58) local. El estado cognoscitivo de Borges, anunciado desde el inicio del texto, remarca la intrínseca perceptibilidad ante la mutación del entorno bajo la lógica modernista. Al igual que la renovación de “las carteleras de fierro de la Plaza Constitución” y la antagónica “vindicación del hombre”, el “atroz” establecimiento señala la contextual preponderancia de los ideales modernizadores, según la aglomeración en el lugar,¹⁰³ insinuados como una expresión colectiva (pp.51-59). En la conciencia narrativa de estas manifestaciones, el autor reitera la impersonalidad del objeto de su crítica y lo muestra en tanto problemática de una época.

Con lo anterior, la sátira a dicha ideología evidencia su incoherencia desde el comportamiento propio de quien la exagera, Daneri. Por ello, y con sobrentendida intencionalidad, el narrador exhibe la ironía del antagonista en las supuestas corrección que había hecho a su poema,

¹⁰² En la nota, Borges recuerda que: “Sólo el temor de crearse un ejercicio de enemigos implacables y poderosos [...] disuadió [a Daneri] de publicar sin miedo [...]” las “líneas de una sátira en que fustigó con rigor a los malos poetas” (p.56).

¹⁰³ De forma paródica, el narrador recuerda la dificultad para encontrar mesa en el “salón-bar” y al “excitado público [que] mencionaba las sumas invertidas sin regatear” (p.58-59).

“según un depravado principio de ostentación verbal”; o bien, en las afirmaciones demeritorias que hace acerca del subalterno lugar de los críticos literarios y del engañoso padrinazgo de los prólogos, para luego admitir (contradictoriamente) “que en la carátula [...] convenía el prólogo vistoso” (p.59).

En el mismo tono paródico, la errada reacción de Borges ante los deseos de Daneri de publicar su poema, al presuponer que éste le solicitaría hacer el prólogo, funda un indicio del adverso lugar que el protagonista mantiene dentro del ambiente literario que le rodea. De nueva cuenta, la pertenencia del narrador al “Club de Escritores” incentiva la caracterización autoficcional de J. L. Borges y su participación en la Sociedad Argentina de Escritores (S.A.D.E.), entre otros grupos literarios destacados. La autoconcepción del escritor argentino, de acuerdo a su contraposición a un sector del medio artístico, se proyecta en la búsqueda del antagonista por el apoyo literario de Álvaro Melián Lafinur, dado su “prestigio logrado en todos los círculos” (p.60), como una señal del desdoro del protagonista entre sus congéneres.

La maliciosa mención que el antagonista hace de Beatriz, para convencer a Borges de discutir su poema con Álvaro, es respondida con la elocuente mentira de aceptar la tarea. A pesar de reconocer la artimaña de Carlos Argentino, al despedirse de éste y meditar su petición, el protagonista expresaría la perdurabilidad memorial de Beatriz, hasta considerar hablar con Álvaro tan sólo para poder mencionarla. Del mismo modo, una vez descartada la ayuda, en la angustia que a Borges le generaba el teléfono volvería a suscitarse la rememoración de su fenecida amada; de lo que resaltaría la incapacidad del artefacto tecnológico de retener algún rasgo de ella, especialmente su “irrecuperable voz” (p.61). Así, después de presentar y denostar al representativo Daneri, la narración recuerda a Beatriz como un eje principal; con lo cual, desde la voz autoral, ambos puntos son imbricados dentro del argumento general del texto para pasar a introducir otro último.

Nuevamente, la elipsis temporal de algunos meses marca un giro discursivo de “El Aleph”, donde surge el propio Aleph como eje. La irruptora noticia, sobre la amenazada casa de los Viterbo por los “ilimitados Zunino y Zungri” (p.61), acelera el ritmo de la narración y tensiona la trama. Este cambio, inaugurado por la desesperación de Carlos Argentino al teléfono, también arroja el único rasgo fisiológico explícito del protagonista, pues al tratar de calmar a su interlocutor mencionaría que “cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo” (p.61). Si

bien al igual que otras alusiones anteriores forma parte del juego autoreferencial de J. L. Borges,¹⁰⁴ este último rasgo se declara de manera explícita por el mismo narrador, sin necesitar que el lector tenga conocimiento biográfico del escritor argentino. La aparición de esta característica, hasta este momento del relato, se comprende desde el propósito autoral de no limitar la figuración del personaje, en la lectura y su continuo ejercicio de interpretación ilustrativa del texto. Con esto, se propicia la conformación de un espacio mimético, por medio de la narración autodiegética, del (mentalmente hilador) lector frente a la (intricadamente argumental) voz del autor-narrador.

Aunado a lo anterior, la inmediata “congoja” en que se embarga el protagonista, al caer en cuenta de la posible pérdida de un lugar que le “aludía infinitamente a Beatriz” (p.61), aumenta el aspecto emotivo del episodio y la paralela apelación empática del lector. Como una reacción pasional para Borges, pero premeditada por la voz autoral, este efecto que estrecha la relación con el lector favorece una dimensión de vacilación al introducir el Aleph en el relato. La incredulidad e irreverencia, con la que el protagonista atendería la confesión de Daneri, refuerzan la ambivalente verosimilitud de ésta. Por encima de dicha actitud, el interés de visitar por última vez el recinto en que vivía su amada motiva a Borges a reunirse con Carlos Argentino, con la excusa de ver el Aleph.

En un ajetreado estado emocional, el protagonista se desarrolla con arrebatadas conclusiones en torno a las características mentales de los Viterbo. Similar a la introductoria descripción fisiológica de Beatriz y Daneri, en esta última reflexión Borges conjunta ambos personajes en un símil familiar, pero sin dejar de resaltar sus diferencias, en directa correspondencia a la simpatía por cada uno. Por ello, aunque de Beatriz enlistaría diversas “negligencias”, éstas resultarían menores ante su “clarividencia casi implacable” (p.63); caso contrario a la omisión de cualquier virtud, al momento de su contundente afirmación sobre la locura del antagonista. Inclusive, el temperamental narrador justifica la “maligna felicidad” (p.63) que le produce la aparente condición mental de Carlos Argentino, al aseverar un mutuo desprecio.

Al llegar a la casa, la impetuosa narración mostraría la conmoción del protagonista, ante la futura pérdida del entrañable edificio. Tal situación tornaría la habitual espera (de otras visitas) en un

¹⁰⁴ Nacido el 24 de agosto de 1899, la edad de Jorge Luis Borges rondaba entre los 40 años, según la fecha de cada versión de “El Aleph”.

momento de gran “desesperación de ternura” (p.64) para el personaje, hasta despertar un profundo deseo de dirigirse al “gran retrato de Beatriz” (p.63) y declamar:

-Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges. (p.64)

La confesión, por parte del narrador, de este íntimo momento lo exhibe en aparente redención para el tiempo desde el que cuenta y anuncia el clímax de todo el texto. Además, es en esta parte del relato en que se devela (parcialmente) la homonimia entre J. L. Borges y el protagonista, como un acto del autor por marcar un espacio privado de lo narrado, desde su aplicación autoficcional. Así, la ulterior conciencia en la voz narrativa expone la obcecación del que fue víctima y, por el cual, se comprendería la sumisa postura ante las indicaciones que Daneri le daría para presenciar el Aleph, sobre todo con la promesa de “entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz” (p.64). A la vez, la advertencia de Carlos Argentino, al delegar la eficacia del suceso, predispondría al protagonista a concretar dicha promesa. La narración, más centrada en recuperar lo dicho por el antagonista y su incuestionable aceptación, no regresa a su carácter meditativo sino hasta que Borges se encuentra solo en el sótano.

El previo desarrollo emocional del protagonista convergería en su formulación de conjeturas, acerca de la tentativa de trampa mortal por parte de Daneri, que incentivan un ambiente de incertidumbre sobre la locura de este último y la inexistencia del Aleph. Paralelamente (y especialmente en este episodio del relato), el estilo narrativo hace que el desenvolvimiento de la narración homologue al tiempo de la acción, pero sin perder su ulterior carácter. Esto provoca en la percepción del lector un análogo desasosiego al de Borges, poco antes de contemplar el Aleph, que permite a la voz autoral y narrativa representar una experiencia límite.

Si bien la revisión de la concepción sobre el Aleph en las figuras de Borges y Daneri se posterga para otro momento en el presente análisis, aquí es pertinente anotar algunos aspectos para la caracterización del personaje. En este sentido, al comenzar a contar su vivencia con el Aleph, el narrador se devela consciente de su función relatora y discursiva. A pesar de atisbos anteriores es hasta este punto del texto que, al exclamar “arriba, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación como escritor” (p.65), se denota la premeditación en el contar de la historia y,

por ende, con un fin específico. De esta manera, la voz narrativa abandona parcialmente su facultad anecdótica, en el proceder de los sucesos, al mostrarse más discursiva y difuminar su enunciación como personaje de acción.

De acuerdo a ello, luego de las preliminares presentaciones de Beatriz y Daneri, la narración prosigue en un ámbito privado, consentido por la singularidad de la experiencia. Yuxtapuesto a la descriptiva figura del antagonista, el desenvolvimiento de Borges (en esta parte del texto) proyecta su mayor faceta reflexiva e intelectual, en su afán por “transmitir a los otros el infinito Aleph” (p.65). A partir de esto, la identidad autoficcionalizada del autor y su personaje principal se intensifica mediante la problemática central de representar el Aleph, a través de las diversas referencias y analogías que se evocan. La importancia de tal propósito para la voz autoral resulta crucial a la luz de observar el palimpsesto de “El Aleph” y encontrar la multiplicidad de variaciones que se ensayaron en la construcción de este fragmento del texto.

Sin profundizar en dichos cambios textuales, la insistente modificación de ciertas oraciones permite destacar puntos sobresalientes en el actuar del narrador. De tal modo, la particular reformulación de la pregunta “¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?”¹⁰⁵ ocurre como una expresión del inmediato problema que el narrador confronta; el de hablar sobre lo que vivió, más allá de cuestionarse sobre su verosimilitud. En igual correspondencia, las distintas analogías de “los místicos” (p.65), a las que el narrador recurre, anuncian su característico conocimiento de tradiciones literarias hebreas.

En esta parte de “El Aleph”, las diferencias entre el manuscrito y las versiones publicadas exhiben la demarcación de dicha literatura hebrea. En primer lugar, las variaciones en el palimpsesto, de la frase “Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur” (p.66), muestran la evidente intertextualidad con la Biblia¹⁰⁶ como la referencia más trabajada por el autor, en cuanto a su síntesis. Además, inicialmente esta alusión bíblica inauguraba las analogías, en lugar de ser la última como sucede en posteriores ensayos del manuscrito, lo que

¹⁰⁵ En la página 13 del palimpsesto se encuentran tachados: “transmitir un hecho a/otros/los otros/un hecho/una experiencia”; ‘podré comunicar un hecho incomparable/haré para transmitir el tumultuoso Aleph, que mi propia memoria apenas/que mi propia memoria temerosa apenas comprende?/recrea?’” (p.65).

¹⁰⁶ *Biblia de Jerusalén. Edición Latinoamericana*, Santiago García (coord.), Editorial Desclée De Brouwer, Bilbao, 2016.

insinúa una intencionalidad del autor por vacilar al lector en la comprensión de las referencias, al buscar ocultar su fácil asociación. De acuerdo con esto, la atribución explícita a Farid ud-Din Attar,¹⁰⁷ en la frase “un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros” (p.65), también sería suprimida.

Por su parte, la frase “Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (p.65-66) presenta un cambio de atribución en la alegoría. Para la versión de 1949 (libro homónimo), el remplazo del inicial Hermes Trismegisto, por el teólogo y poeta francés,¹⁰⁸ puede ser comprendido bajo el propósito autoral de pretender referencias menos identificables en las tradiciones literarias europeas y americanas. De esta manera, se acentúa (autoficcionalmente) la caracterización de Borges como un intelectual interesado en tradiciones de pensamiento ajenas a las convencionales.

Aunque las “inconcebibles analogías” (p.66) en torno al Aleph son referencias a obras de carácter religioso, Borges las menciona como representaciones símiles, sin atender ningún fin dogmático. Por ello menciona: “Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura [retórica -en el palimpsesto-], de falsedad” (p.66).

La continua consideración de demérito, que Borges expresa hacia lo que contextualmente se catalogaría como “literatura”, connota su contrastante idea sobre la práctica artística; ya que, en su rotunda negación de los campos religioso y literario, se conjuga su alejamiento de cualquier disciplina que procure la sistematización del lenguaje, especialmente bajo fines persuasivos. La evidente crítica que el autor construye con lo anterior insinúa al protagonista en permanente desavenimiento del ejercicio literario, pero inmerso en él. La aparente búsqueda conciliatoria, en la que se ubica Borges,

¹⁰⁷ La obra en cuestión es Farid ud-Din Attar, *El lenguaje de los pájaros*, Clara Janés y Said Garby (trads.), Alianza Editorial, Madrid, 2015.

¹⁰⁸ Ambas referencias aparecen en otro texto ulterior de J. L. Borges, “La esfera de Pascal” [publicado primero en el diario *La Nación*, 14 de enero de 1951, y posteriormente en el libro *Otras inquisiciones*, 1952, según Nicolás Helft]: “[...] Hermes Trismegisto, había dictado un número variable de libros (42, según Clemente de Alejandría; 20.000, según Jámblico; 36.525, según los sacerdotes de Thoth, que también es Hermes), en cuyas páginas estaban escritas todas las cosas. Fragmentos de esa biblioteca ilusoria, compilados o fraguados desde el siglo III, forman lo que se llama el *Corpus hermeticum*; en alguno de ellos, o en el *Asclepio*, que también se atribuyó a Trismegisto, el teólogo francés Alain de Lille — Alanus de Insulis— descubrió a fines del siglo XII esta fórmula, que las edades venideras no olvidarían: ‘Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna’”. Nicolás Helft, *op. cit.*, p. 185; y Jorge Luis Borges, *Obras Completas II (1952-1972). Edición crítica*, anotada por Rolando Costa Picazo, Emecé Editores, Buenos Aires, 2010, p. 15.

es hiperbolizada por el inmediato conflicto que reconoce en pretender comunicar el Aleph, “la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (p.66).

Similar a lo que se intuía en el proyecto poético de Daneri, el narrador admite haber “visto millones de actos deleitables o atroces”, en un “instante gigantesco” (p.66); sin embargo, a diferencia del antagonista, el protagonista se mostraría resignado ante la imposibilidad de describir su vivencia. Consciente de las cualidades del lenguaje, Borges usaría la descripción como un recurso para representar las sensaciones vividas, más que como método para registrarlas. Así, al relatar sobre la visualización del Aleph, Borges inicia por detallar sus primigenias impresiones de la “pequeña esfera tornasolada” (p.66).

Los “vertiginosos [bruscos/millones de -en el palimpsesto-] espectáculos que encerraba [agitaban -también en el palimpsesto-]” el Aleph, que el protagonista vería “desde todos los [ángulos del espacio -según el palimpsesto-] puntos del universo”, lo conducen (casi inevitablemente) a enlistar aquellos que rememora con fervor (p.66). Consecuente de su previa caracterización como conocedor de obras hebreas (particularmente de la Biblia), Borges elabora un discurso prosódico para representar su excepcional visión,¹⁰⁹ a través del uso anafórico¹¹⁰ de “vi” (pp.66-68). La ejecución de esta compleja operación, en el más largo de los párrafos, es resultado del arduo ensayo

¹⁰⁹ Julio Ortega y Elena del Río Parra anotan que: “El paralelismo sintáctico que reitera el verbo de la visión se remonta a la tradición visionaria, partiendo del *Apocalipsis* de San Juan Evangelista. [...] También como una suerte de plegaria o rapsodia, la prosodia sigue pautas de diversificación y concentración, cuya elaborada trama se demuestra bien en el manuscrito del cuento; esta es la página más ensayada por el autor”. Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), *El Aleph de Jorge Luis Borges*, 2ª ed., Colegio de México, 2008, p. 76.

¹¹⁰ De acuerdo a la forma poética en que “El Aleph” hace uso de la anáfora, también permite considerar una intertextualidad con *Leaves of Grass* (1855), de Walt Whitman. Además de la traducción que J. L. B. haría del poemario en 1969, son de destacar los textos en que el argentino muestra su gran admiración hacia la obra del escritor estadounidense, como lo son: “El otro Whitman” [de primigenia publicación en *La vida literaria*, en enero de 1929, y posteriormente incluido en *Discusión*, de 1932, de acuerdo a Nicolás Helft] y “Nota sobre Walt Whitman” [originalmente publicado en *Los Anales de Buenos Aires* (1947), compilado en *Otras inquisiciones* (1952) y agregado en la segunda edición de *Discusión* (1957), también de acuerdo a Nicolás Helft]. Pero de modo más destacado, para el presente análisis (con una debida prudencia temporal), resulta pertinente recuperar la declaración que J. L. B. haría, como introducción al cuento, en 1970: “Mi mayor problema al escribir el relato consistió en lo que Walt Whitman había logrado con tantísimo éxito: construir un catálogo limitado de un sinfín de cosas. La tarea, como es evidente, resulta imposible, porque esa enumeración caótica sólo puede ser simulada, y cada elemento aparentemente casual tiene que estar vinculado con su contiguo por una secreta asociación o por contraste”. Jorge Luis Borges, *Discusión*, M. Gleizer, Buenos Aires, 1932, pp. 65-70; Jorge Luis Borges, *Obras Completas I (1923-1949). Edición crítica, op. cit.*, pp. 421-425; Nicolás Helft, *op. cit.*, pp. 162/209/276; y Jorge Luis Borges, “El Aleph [Nota de Jorge Luis Borges para *The Aleph and Other Stories*, 1970. Traducción de María Kodama]”, en Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), *El Aleph de Jorge Luis Borges*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 2008, pp. 83-84.

del autor por concretar la *poiesis*¹¹¹ de todo el texto, que en el protagonista ocurre como consecuencia del éxtasis que evoca la propia rememoración de la vivencia.

En tanto que en esta parte del análisis no se profundiza en los propósitos autorales, respecto al Aleph, queda señalar que en las diversas imágenes que Borges enuncia no sólo aparecen aquellas dadas por el Aleph, sino que ciertos recuerdos personales las atraviesan. En sintonía con el estado sensible del protagonista, la cadencia “de diversificación y concentración” del enunciado converge en la pasional visión de las “cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (pp.67-68). Subsecuente a este íntimo tópico, la meta-visualización del mismo Aleph sobre la tierra refuerza la intrincación del lector en la tensión de la confesión; que termina por volver a éste parte del extraordinario suceso mediante el metaficcional “vi tu cara” (p.68). El juego ficcional del autor, en este punto del texto, incentiva al lector a compartir la catarsis de Borges ante el Aleph y elevar la verosimilitud del propio relato.¹¹²

Posterior a la conclusiva comprensión de Borges sobre lo insólito de la epifanía, al declarar (de formar privativa) que sus “ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ninguno ha mirado”, la “infinita veneración [admiración –en el palimpsesto-], infinita lástima” (p.68) que sentiría marca un regreso de la narración al momento del acontecimiento. La abrupta interrupción de Daneri, “en la brusca penumbra” (p.68), orilla al desconcertado Borges a confirmar la contemplación del Aleph con balbuceos. A pesar ello, el protagonista reitera su acérrima enemistad hacia Carlos Argentino, al precisar su “venganza” (p.69), cuya causa sólo es inferida por el narrador; entendida como celos de éste ante la íntima relación del antagonista con Beatriz y que se agravarían por las cartas vistas en el Aleph.

Sin ceder a hablar sobre el Aleph con Carlos Argentino, el protagonista llevaría a cabo su venganza al aconsejarle “aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa

¹¹¹ Este concepto es retomado de acuerdo a la acepción metafísica de Platón: “Tú sabes que la idea de «creación» (*poiēsis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (*poiētai*)”. Platón, “Banquete”, en *Diálogos*, Marcos Martínez (trad.), Editorial Gredos, Madrid, 2010, p. 741.

¹¹² La construcción de esta operación ficcional, también contribuye a la teoría de la inclusión de los elementos paratextuales, de “El Aleph”, en atención a propósitos anexos del manuscrito; ya que, si la dedicatoria “*A Estela Cantó*” (p.72) se hubiera incluido en su lugar habitual, al inicio del texto, esto alteraría la empatía que el lector tendría hacia el protagonista e igualmente suprimiría la fuerza de la apelación metaficcional, en tanto que el lector atribuiría la frase hacia dicho destinatario.

metrópoli” (p.69), sobre todo al conocer su peculiar gusto por las tendencias modernistas. De igual modo, al reiterar que “el campo y la serenidad son dos grandes médicos” (p.69), el narrador se expresa con intencionada ambigüedad al nunca especificar el mal por el que aconseja al antagonista: la pérdida de la casa o su supuesta locura. Con esto, el narrador emprende el último punto de su relato central, en el cual se enfrenta a las consecuencias del Aleph.

Al recorrer “las escaleras de Constitución, en el subterráneo”, tras parecerle “familiares todas las caras”, Borges es embargado por el temor de perder la capacidad de sorpresa y descubrimiento, al haber visto “el inconcebible universo” en el Aleph (pp.68-69). Opuesta a la inicial gracia que le producía la facultad de recordar (la imagen de Beatriz), ésta se tornaría en un tormento para el protagonista. De esta manera, el autor construye una suerte de moraleja a través de la vida del protagonista, en la que el absoluto *recuerdo* pareciera impedir pensar reflexivamente, dada la ausencia de la abstracción.¹¹³ Por ello, “felizmente, al cabo de unas noches de insomnio” (p.69), el *obvido* se vuelve un bálsamo para Borges.

La “*Posdata* [...]”, además de cambiar el tiempo narrativo, aparece como un espacio en el que Borges declara sus incertidumbres, en relación al episodio de su vida que acaba de contar. Luego de “seis meses de la demolición del inmueble en la calle Garay” (p.69), la noticia de la parcial publicación del poema de Daneri es anunciada por el narrador con desconcierto; pero aún más, al contar el logro que dicha obra alcanzaría en el Premio Nacional de Literatura. Desde la voz autoral, el protagonista, al denunciar “¡Una vez más, triunfaron la incomprensión y la envidia!” (p.70), termina por caracterizarse como un sujeto perteneciente a los círculos literarios de su época, pero que, dada su contravenida ideología (estética), es descalificado por las instituciones.

Tal y como previamente se ha comentado, en la primera parte de “*Posdata* [...]” (p.69) se remite al contexto literario en que “El Aleph” fue escrito. Aunado a la particular forma en que Daneri publicaría sus “trozos argentinos” (p.69), la mención de los demás ganadores del Premio Nacional de Literatura conforma el panorama literario, desde el que se narra. El primer lugar,

¹¹³ Es claro que este tópico de “El Aleph” guarda una estrecha relación con otro cuento escrito por J. L. Borges, “Funes, el memorioso” [publicado primigeniamente en *La Nación*, el 7 de junio de 1942, y posteriormente en *Ficciones* de 1944, según Nicolás Helft]. Jorge Luis Borges, *Obras Completas I (1923-1949)*. Edición crítica, op. cit., pp. 879-884; y Nicolás Helft, op. ci., p. 173.

“otorgado al doctor Aira” (p.70), refiere a Antonio Aita,¹¹⁴ quien fuera miembro del Club PEN¹¹⁵ y director del diario *El 9 de Julio*,¹¹⁶ en la década de 1940. La relativa enemistad,¹¹⁷ entre el periodista argentino y J. L. B.,¹¹⁸ es plasmada en “El Aleph” como una (posible) alusión a la rivalidad entre grupos de escritores, en la Argentina de aquellos años. De modo similar el “doctor Mario Bonfanti” (p.70), ganador del tercer lugar en “El Aleph”, es una intertextualidad a un personaje recurrente de las obras que co-escribieron J. L. Borges y Adolfo Bioy Casares.¹¹⁹ Con una previa (y corta) aparición en uno de los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942),¹²⁰ en la novela *Un modelo para la muerte* (1946) Mario Bonfanti es descrito como “gramático y purista argentino”.¹²¹ Así, alegóricos a un arquetipo de escritor análogo al representativo Carlos Argentino, las menciones sarcásticas de los “doctores” Aita y Bonfanti acontecen en contraposición a la figura de Borges.

Paralelamente, J. L. Borges colocaría otra injerencia autobiográfica en la caracterización del protagonista, cuando éste declara que su obra “*Los naipes del tabúr* no logró un solo voto” (p.70). De

¹¹⁴ Julio Ortega y Elena del Río Parra marcan la referencia al escritor Antonio Aita y la labor de éste como secretario del Club PEN. Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), p. 79.

¹¹⁵ En diversos países de América y Europa, los debates sobre las colaboraciones internacionales entre escritores, frente a un contexto políticamente álgido, tendrían un fuerte impulso en la conformación de grupos como el PEN Club, en Inglaterra (1921). En 1937, Buenos Aires sería la sede del XIV Congreso del PEN Club, en el que estarían presentes escritores como Jules Romains (Francia), Stefan Zweig (Alemania), Marinetti (Italia), Alfonso Reyes (México), Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y Antonio Aita (estos tres últimos de la Argentina). Aunque en décadas posteriores formaría parte del Club PEN Internacional, J. L. Borges se involucraría desde la década de los 30 en las discusiones sobre la relación literatura y política, especialmente por su cercanía con varios de los participantes. Annick Louis, *Borges ante el fascismo*, Peter Lang, Alemania, 2007, pp. 61-77.

¹¹⁶ En 1935, Antonio Aita y su hermano, Alberto Aita, adquirirían el diario *El 9 de Julio*. Y en 1943, Antonio Aita asumiría la dirección del diario; puesto que ejercería hasta su muerte en 1995. “Historia de vida – Antonio Aita”, *El 9 de Julio: El diario que aquí todo el mundo lee*, diarioel9dejulio.com.ar, sábado 17 de septiembre de 2016.

¹¹⁷ Si bien es clara la referencia de Antonio Aita en un sentido de desmerito, en “El Aleph”, resulta paradójica una disputa entre el periodista argentino y J. L. Borges en la década de 1940; ya que Aita, como director del diario *El 9 de Julio*, tendría que afrontar las medidas de censura gubernamentales, que lo llevarán a crear un diario alterno, llamado “Voz Nuevejuliense”, el 4 de marzo de 1944. “El Diario, Su Historia...”, *El 9 de Julio: El diario que aquí todo el mundo lee*, diarioel9dejulio.com.ar.

¹¹⁸ Un indicio del comienzo de la confrontación de J. L. B con Antonio Aita puede ser la crítica que este último hizo sobre la temprana poesía del primero, donde dice “La poesía de Borges parece la poesía de un licenciado de filosofía en trance de escribir versos por puro ejercicio retórico. Carece de emoción lírica toda la obra poética de este espíritu tan valioso”, a través de la publicación “La literatura de vanguardia” [*Nosotros*, 1930, núm. 68, p. 27]. Antonio Cajero, “El joven Borges, barroco: una cala de Fervor de Buenos Aires”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, LVII (2), 2009, p. 663.

¹¹⁹ Bajo los seudónimos de H. Bustos Domecq y Suárez Lynch, Bioy Casares y J. L. B. co-escribirían una serie de cuentos y novelas, publicados principalmente en la década de 1940, que tendrían un fuerte sentido satírico y referencial sobre la literatura contemporánea.

¹²⁰ El personaje Mario Bonfanti aparece (contadas veces) como colaborador de un escritor en el relato “Las previsiones de Sangiácomo”. En Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 84-122.

¹²¹ Jorge Luis Borges Adolfo Bioy Casares, *Dos fantasías memorables/Un modelo para la muerte*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 46.

acuerdo a lo que J. L. B. escribiría en 1970, en su *Autobiografía*, el nombre de dicha obra correspondería a un libro de “ensayos políticos y literarios”¹²² nunca publicados y que destruiría en su regreso a Buenos Aires, en 1921. Con esto, la función de tal dato se limita a una relación autoficcional del escritor argentino, que únicamente ratifica su denuncia contextual-histórica. A partir de este fin, el narrador también mencionaría, con una intención más inocente, al “doctor Acevedo Díaz” (p.70), quien, como anteriormente se ha revisado, refiere a Eduardo Acevedo Díaz, ganador del Premio Nacional de Literatura de 1942.¹²³ Junto a la nota de pie, exclusiva de la versión de “El Aleph” de 1949, Borges desdeña de nuevo a Daneri al exponer su arrogancia, tan sólo por ganar un premio y tener la servicial labor de “versificar [...] epítomes” (p.70). Con esto, el narrador termina por presentar el ambiente literario con el que sostiene una adversa postura ideológica.

Si bien la denuncia de las injusticias contextuales ocuparía un lugar en la mente de Borges, sus reflexiones en torno al Aleph predominarían en importancia para el momento desde el que narra, por lo que concluiría su escrito con éstas. En la inicial observación, acerca del nombre del “Aleph”, el protagonista reafirma su caracterización (autoficcional) como conocedor de la cultura hebrea, al identificar la procedencia del nombre en la Cábala.¹²⁴ A su vez, el narrador también se mostrara interesado por otras áreas de conocimiento laterales a la literatura o filosofía, ya que reconocerá la aplicación del nombre en la teoría matemática de conjuntos (o *Mengenlehre*, en alemán).¹²⁵

¹²² Es claro que al no haber un registro anterior a 1945, fecha de publicación de “El Aleph”, son cuestionables las declaraciones de J. L. Borges, 25 años después, en las que menciona: “En España escribí dos libros. Uno se llamaba – ahora me pregunto por qué– *Los naipes del tabúr*. Eran ensayos políticos y literarios (yo era todavía anarquista, librepensador y pacifista) escritos bajo la influencia de Pío Baroja. Pretendían ser duros e implacables, pero la verdad es que eran bastante mansos. Usaba palabras como ‘idiotas’, ‘ramera’, ‘embusteros’. Como no encontré editor, destruí el manuscrito al regresar a Buenos Aires”. Jorge Luis Borges, *Autobiografía: 1899-1970*, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹²³ Sin pretender repetir lo que ya se expuso en el primer capítulo del presente análisis, quizá la prueba más evidente de la repercusión que tuvieron los resultados del Premio Nacional de Literatura, de 1942, es la sección “Desagravio a Borges”. Eduardo Mallea *et al.*, *op. cit.*

¹²⁴ En el Zohar, uno de los libros capitales para los cabalistas (judíos), se menciona: “Si lo que hay en el Pensamiento no se puede comprender, mucho menos aún se puede comprender al Pensamiento mismo. Nadie puede concebir lo que hay en el Pensamiento, y mucho menos se puede conocer al *En Sof* [Luz de lo Ilimitado], del cual no es posible encontrar rastro y que no puede alcanzarse por medio alguno. Pero de en medio del misterio impenetrable, de la primera degradación del *En Sof* alborea una lánguida indiscernible luz como la punta de una aguja, el nicho oculto del pensamiento, que no es tampoco cognoscible, hasta que se extiende de él una luz en un lugar donde hay alguna impresión de letras y de donde salen todas ellas. Primera de todas está el *Alef*, el comienzo y el fin de todos los grados, aquello en lo cual se hallan impresos todos los grados y que, sin embargo, siempre se llama ‘Uno’, para poner de manifiesto que aunque la Divinidad contiene muchas formas, sólo es una. Esta es la letra de que dependen, ambas, las entidades inferiores y las superiores. El punto vértice del *Alef* es el símbolo del oculto pensamiento superior, en el que se contiene, potencialmente, la extensión del firmamento superior”. *El zohar*, León Dujovne (trad.), Tomo I, Sigal, Buenos Aires, 2005, pp. 77-78.

¹²⁵ En su exposición sobre los números cardinales infinitos, como parte de la teoría de conjuntos de Georg Cantor, el matemático británico Bertrand Russell menciona: “This cardinal number is the smallest of the infinite cardinal numbers; it is the one to which Cantor has appropriated the Hebrew Aleph with the suffix 0, to distinguish it from larger

Con tal conocimiento, posiblemente ulterior, de las acepciones del “Aleph”, el narrador emprende su último ataque hacia Daneri, al dudar en la capacidad de éste para designar el nombre al objeto que se encontraba en el sótano. Sin aseverar sus sospechas acerca del hallazgo del nombre a través del mismo Aleph, por parte del antagonista, Borges se muestra escéptico de la originalidad del Aleph visto en “la calle Garay” (p.71). A pesar de que esta desconfianza pudiera ser despertada por la enemistad del protagonista hacia Carlos Argentino, sus “razones” se fundamentarían en “un manuscrito”, del “capitán [Richard Francis] Burton”, que enlista diversos objetos similares al Aleph (p.71).

Por medio de la autobiográfica amistad con el crítico Pedro Henríquez Ureña,¹²⁶ J. L. Borges determinaría un último rasgo en la caracterización del protagonista, el interés filológico. Aunado a la erudición del narrador acerca del modernismo literario, en su crítica contra el poema de Daneri, la mención del escritor dominicano sería utilizada por el autor de “El Aleph” para fomentar la verosimilitud del hallazgo de un manuscrito de 1867,¹²⁷ desde su dimensión ficcional. Con una congruencia histórica, en la presencia de Richard F. Burton “en el Brasil [con] el cargo de cónsul británico” y en la de Pedro Henríquez Ureña en Sudamérica, “en julio de 1942”, la voz autoral delega el conocimiento de Borges, sobre múltiples “artificios congéneres” al Aleph, al supuesto texto inédito de “una biblioteca de Santos”, en Brasil (p.71).

A partir de cuestionar los “meros instrumentos de óptica” (p.71), el narrador concluye su texto con una autorreflexión sobre el Aleph, que expresa su incertidumbre ante lo vivido, especialmente al reconocer las cualidades de la *memoria*, los límites del *recuerdo* y del *olvido*. Así, el

infinite cardinals, which have other suffixes”. Bertrand Russell, *Introduction to mathematical philosophy*, The MacMillan CO, New York, 1920, p. 83.

¹²⁶ Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) llegaría a la Argentina en 1925, donde impartiría cátedras en la Universidad de la Plata y en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario en Buenos Aires. Dentro del gran número de colegas y amigos que generaría, J. L. Borges sería con quien colaboraría en la publicación de la *Antología clásica de la literatura argentina*, en 1937. Además el escritor dominicano participaría en el “Desagravio a Borges”, en apoyo al escritor argentino en la revista *Sur*, XII (94), julio de 1942 (misma fecha en que sería citado en “El Aleph”. Eduardo Mallea *et al.*, *op. cit.*; y Leila Guerriero, “Pedro Henríquez Ureña (1884-1946): El extranjero”, *dcsh.izt.uam.mx*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 27 de agosto de 2013.

¹²⁷ Sir Richard Francis Burton (1821-1890) fungiría como cónsul británico en Santos, Brasil, entre mediados de 1960 y 1970. En su estancia en Brasil, Burton publicaría *The Highlands of the Brazil* (1869) y *Vikram and the Vampire, or Tales of Hindu Devilry* (1870), además de incursionar en la traducción de la obra de Luís de Camões. Fawn McKay Brodie, “Sir Richard Burton: British Scholar and Explorer”, *britannica.com*, Encyclopedia Britannica, 2017.

último pensamiento de Borges es su resignación ante el falseo y la pérdida de “los rasgos de Beatriz” (p. 72).

En el presente análisis de la figura de Borges cabe anotar que, al declarar su nombre completo al final del texto, termina por concretarse su relación autoficcional con J. L. Borges. Y a su vez, el autobiográfico destinatario, “*A Estela Canto*” (p.72), confirma el sentido confesional del relato, sin dar mayores datos en la caracterización del personaje. Sin embargo, más allá de la íntima relación que J. L. Borges sostendría con Estela Canto, en los años 40,¹²⁸ su mención en “El Aleph” puede ser leída como otra referencia contextual del ambiente literario, respecto a la recurrente práctica de premiaciones institucionales; en tanto que la escritora argentina ganaría el Concurso Literario Imprenta López, por su obra *El muro de mármol*, de 1945 (mismo año que la primigenia publicación de “El Aleph”).¹²⁹

III. De la trama

Como último punto a atender en este capítulo, la constitución de los protagonistas (y su interrelación) dentro de “El Aleph” guarda otro nivel de significación en su desenvolvimiento diegético. Pertenecientes a la dimensión autoral en la conformación de ambas figuras arquetípicas, aspectos del relato que escapan de la conciencia del (personaje-)narrador asientan el valor simbólico del cuento, al definir la estructura textual desde la connotación de su vínculo con otras obras. Si bien hasta esta parte del análisis se han señalado algunos casos, estos se establecían (en cierto grado) de manera explícita o (al menos) con relativo significado y reconocimiento, desde la voz narrativa; especialmente incentivados por la condición autoficcional de éste. Sin embargo, otros aspectos se manifiestan, de forma intrínseca y más abstracta, en la construcción de la trama, cuya base es la relación entre Borges y Daneri.

La trama, al ser una cohesión mental de las diversas acciones y situaciones que se generan en el relato, expone el sentido de la historia contada para el lector.¹³⁰ Al mostrarse como un conjunto de

¹²⁸ De acuerdo a su testimonio, Estela Canto cuenta que conoció a J. L. Borges en agosto de 1944, en una reunión concertada por Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Estela Canto, *Borges a contraluz*, Espasa-Calpe, España, 1989, p. 21.

¹²⁹ En la portada de la primera edición de la novela se menciona el logro del “Primer Premio del Concurso Literario Imprenta López, 1945”. Estela Canto, *El muro de mármol*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.

¹³⁰ Sobre la trama, Anderson Imbert dirá: “En un cuento el hilo de la acción, por simple que sea su aspecto, está entramado. Nos vamos enterando del sentido de la trama porque la vemos complicarse en una crisis que acaba por

motivos narrativos, la descripción de una trama abre la posibilidad de relacionarla con la de cualquier obra (artística o discursiva) paralela, incluso sin presentar un indicio evidente. Por ello es preciso analizar la trama en continua enunciación de la obra, aun cuando se trate de un nivel abstracto de la narración. De tal modo que, implícitas en la concatenación de hechos narrados, las alusiones que la trama de “El Aleph” hace de otros textos dependen (particularmente) de la capacidad del lector para establecerlas. Así, en la revisión de tales vínculos textuales es pertinente ceñirse al análisis de cada caso, sin pretender atender el orden de sucesión de las evocaciones.

Dicho lo anterior, es conveniente observar el desarrollo que tiene la enemistad de Borges con Daneri, al punto de llevarlo a concebir una “venganza”. En este sentido cabe recuperar que, aunque primordialmente el narrador muestra su desprecio hacia el antagonista por su vana ideología, es hasta después de contemplar el Aleph que el protagonista confiesa su deseo de vengarse. Sin una atribución directa de las causas de tal pensamiento, la previa mención de las “cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (p.68), dentro de las visiones que otorgaría el mismo Aleph, suponen su consecución. Con esto, la relación íntima entre los “primo[s] hermano[s]”, insinuada desde el inicio del relato por las “graduales confidencias” de Daneri (pp.52-53), es proyectada como el agravio asumido por el protagonista.

Una situación análoga se presenta en “The cask of Amontillado” (“El barril de Amontillado”, 1846),¹³¹ de Edgar Allan Poe.¹³² En éste, parecido a lo que haría Borges, el narrador-protagonista cuenta el proceso de su venganza contra un congénere de nombre Fortunato, de quien comienza por describir como autor de ofensas (“injuries”¹³³), pero sobre todo de un (sugerido) insulto (“insult”¹³⁴). Al igual que “El Aleph”, el protagonista del cuento inglés nunca le declararía su desprecio a su par e, incluso, adoptaría una actitud de hipocresía ante éste; pero, por su parte, sí apelaría a la comprensión del interlocutor de su confesión acerca de las razones de su venganza, al

resolverse. [...] Aunque el cuentista no declare que tal suceso es la causa y tal otro es su efecto —efecto este que a su vez obrará como causa del suceso siguiente, y así hasta el desenlace— todos los segmentos se desarrollan anhelosos de cumplir con el plan original. Si omitiéramos ciertos sucesos centrales la serie quedaría descabalada y el cuento perdería sentido. No hay segmentos acausales e inconsecuentes”. Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 92.

¹³¹ Aunque sin un análisis detallado, la transtextualidad entre este cuento inglés y “El Aleph”, a partir de la trama, es identificada por Aníbal González, en su artículo “El otro teólogo: Borges, la ‘Muerte de la novela’ y ‘El Aleph’”. Aníbal González, “El otro teólogo: Borges, la ‘Muerte de la novela’ y ‘El Aleph’”, en *El legado de Borges*, Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México, México, 2015, p. 66.

¹³² Edgar Allan Poe, *The Black Cat and other tales*, ilustrado por Darío Villegas, Panamericana Editorial/Secretaría de Educación Pública (SEP), México, 2004.

¹³³ *Ibidem*, p. 32.

¹³⁴ *Ídem*.

exhibir al antagonista como un sujeto desagradable. Fortunato, en paralelo con Daneri, sería inicialmente descrito por ser italiano, de falsos entusiasmos, embustero¹³⁵ y con una actitud obsesiva.¹³⁶

A su vez, en ambos textos la relación entre los personajes es justificada por un interés en común: en “El Aleph” primero Beatriz y luego la literatura; mientras que en el otro es la cata de vinos. De ello, también permea la permanencia (o no) a una agrupación, ya que Borges forma parte de un “Club de Escritores” (p.60), al que pretendiera integrarse Carlos Argentino, en semejanza con la hermandad masónica de Fortunato y en la que el protagonista de “The cask of Amontillado” finge participar.¹³⁷ Bajo este parcial cambio de roles, se desarrolla la símil situación de un personaje que es conducido por el otro a un lugar subterráneo, con la promesa de mostrarle un peculiar objeto dada su incredulidad, como pasa con la existencia del Aleph y el barril de vino de Amontillado. En este punto se estrecha la intertextualidad.

En “El Aleph”, el narrador describe el sótano de la casa Viterbo “apenas más ancho que la escalera, tenía mucho de pozo [...] cajones de botellas y unas bolsas de lona entorpecían un ángulo” (p.64), en correspondencia con el lugar al que sería llevado Fortunato, en el texto inglés (“The vaults are insufferably damp. They are incrustated with nitre [...] a bottle which i drew from a long row of its fellows that lay upon the mould”¹³⁸). De igual modo, el aspecto tétrico del lugar sería ignorado, por Borges y Fortunato, ante la impronta de vislumbrar el objeto prometido y aunado a una previa ingesta de bebidas ofrecidas por los anfitriones.¹³⁹

¹³⁵ En el cuento inglés se lee: “He prided himself on his connoisseurship in wine. Few Italians have the true virtuoso spirit. For the most part their enthusiasm is adapted to suit the time and opportunity [...]. In painting and gemmery Fortunato, like his countrymen, was a quack [...]. *Ibidem*, pp. 32-33.

¹³⁶ Así como en “El Aleph” de Daneri se resaltarían “la obsesión por Paul Fort” y por el propio Aleph (pp.53-62), en “The cask of Amontillado” Fortunato se enajena ante la idea de probar el refinado vino de Amontillado, el cual gritaría recurrentemente. *Ibidem*, pp. 34-44.

¹³⁷ En una escena del relato inglés el protagonista no corresponde correctamente a una acción masónica de Fortunato, por lo que es cuestionado “You do not of the brotherhood? [...] You are not of the masons? [...] You? Impossible! A mason?”. *Ibidem*, p. 39.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 34-37.

¹³⁹ En “El Aleph”, como antesala a bajar al sótano, Daneri diría a Borges: “-Una copita de pseudo coñac – ordenó- y te zampuzarás en el sótano” (p. 64). Por su parte, el protagonista de “The cask of Amontillado” haría lo propio con Fortunato: “‘A draught of this Medoc will defend us from the damp.’ [...] ‘Drink,’ I said, presenting him the wine”. *Ibidem*, p. 37.

La trampa de un confinamiento subterráneo hasta la muerte, ejecutada en “The cask of Amontillado”, se presenta como un motivo inconscientemente por los personajes de “El Aleph”, a través de un juego polisémico del autor con la palabra “trampa”.¹⁴⁰ Primero, en las instrucciones que Daneri: “Me voy, bajo la trampa y te quedas solo” (p.64). Luego, en las conjeturas a las que lleva Borges en el sótano:

Cumplí sus ridículos requisitos; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa [...] Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar [encarcelar –en el palimpsesto–] por un loco, luego de tomar un veneno. [...] Carlos, para defender su delirio, para no *saber* que estaba loco, *tenía que matarme*. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. (p.65)

Aunque es claro que Borges no sufriría la misma suerte de Fortunato, los puntos de concordancia entre las tramas de ambos textos dilucidan su estructura narrativa, en la construcción autoral de la intriga sobre el destino de los personajes y la personalidad de estos. Así, otro texto inglés entra en sintonía, al menos parcialmente, con “El Aleph”, a partir de la configuración de situaciones y concatenación, en función de la inmersión del lector en un relato sobre un objeto insólito.

Al igual que en “El Aleph”, en “El huevo de cristal” (“The Crystal Egg”), de H. G. Wells,¹⁴¹ el relato es contado por un narrador ulterior, cuyo propósito es el de informar al lector sobre un singular objeto de óptica. Distintitos en nivel diegético,¹⁴² ambas narraciones abordan la historia de dos sujetos (Borges-Daneri/Cave-Wace) en torno a las vicisitudes que desencadenan las visiones del peculiar hallazgo. De esta superficial (e inicial) relación, se desprende la característica obsesión que el objeto despierta en los personajes. De forma similar, el anticuario Cave, en “El huevo de cristal”,

¹⁴⁰ El autor de “El Aleph” juega con las acepciones de la palabra: de aquella que la refiere como “Ardid para burlar o perjudicar a alguien” y de la que la significa como “Puerta en el suelo, para poner en comunicación cualquier parte de un edificio con otro inferior”. Real Academia Española, “trampa”, *Diccionario de la Lengua Española*, Tomo II (h/z), 22a ed., Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 2001, p. 2208.

¹⁴¹ H. G. Wells, “El huevo de cristal”, en *La puerta en el muro*, Jorge Luis Borges (pról.), Gianni Mion (trad.), Ediciones Siruela, Madrid, 1984, pp. 161-193.

¹⁴² Mientras que Borges, en “El Aleph”, es un narrador autodiegético (extradiegético y homodiegético) que cuenta su propia historia en primera persona; el narrador de “The Crystal Egg” habla, en primera persona, de una historia de la que no es partícipe (extradiegético y homodiegético). De acuerdo a lo propuesto en Gérard Genette, *Figuras III, op. cit.*, pp. 298-306.

descubre las propiedades de la pieza por accidente,¹⁴³ comparable al cómo Daneri encuentra el Aleph.¹⁴⁴ Esta similitud es acentuada al observar que, así como el hallazgo de Daneri fuera “en la niñez” y luego su sirvienta lo describiera como “el niño [que] estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías” (pp.62-63), de Cave se mencione que “mientras el objeto fue sólo el secreto del señor Cave, no era más que una simple maravilla, algo que escudriñar a hurtadillas, igual que un niño podría escudriñar un jardín prohibido”.¹⁴⁵

De forma paralela, Daneri y Cave desarrollan una enajenación por el objeto, al mantenerlo inicialmente como un secreto y recurrir a su contemplación con gran frecuencia.¹⁴⁶ En ambos casos, el secreto se guarda hasta que los hallazgos son amenazados por un par de personajes terciarios: en uno, “esos ya ilimitados Zunino y Zungri, so pretexto de ampliar su desaforada confitería” (p.62), pretenden demoler la casa en que se encuentra el Aleph; en el otro, “dos personas al pie del escaparate [del anticuario], una de ellas un clérigo alto y delgado, la otra un joven de barba negra, tez morena y ropa modesta”,¹⁴⁷ buscan comprar el huevo de cristal.

Ante esta situación, las cualidades del peculiar objeto son confesadas a un compañero (Borges/Wace), quien también lo llega a contemplar. En los dos textos, la historia en torno al objeto es proporcionada gracias al testimonio de los personajes a quienes les fue confesado el hallazgo. Si bien, en “El Aleph” Borges relata su propia experiencia ante el Aleph, su homólogo en el cuento inglés, Wace, se limita a tomar notas de las visiones de Cave, dada su incapacidad para verlas con

¹⁴³ En el texto inglés se cuenta: “Temeroso de molestar a su familia, cuando sus reflexiones se tornaban intolerables, se deslizaba silenciosamente fuera de la cama para no despertar a su esposa, y vagaba por la casa. [...] Al acercarse a él [un insólito resplandor], descubrió que se trataba del huevo de cristal que se hallaba en el rincón del mostrador hacia la ventana. Un tenue rayo de luz, que penetraba por una rendija de una persiana, chocaba contra el objeto y parecía como si fuera a rellenar todo su interior.”. H. G. Wells, *op. cit.*, pp. 172-173.

¹⁴⁴ Es pertinente recordar lo que Daneri cuenta, en “El Aleph”: “yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. [...] Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph” (p.62).

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 180.

¹⁴⁶ De Daneri, a partir del “indispensable” papel que le da “para terminar el poema” y de las palabras de la sirvienta, se insinúa su recurrente observación del Aleph (pp.62-63). Mientras que en “El huevo de cristal” se dice que: “Desde el primer momento, esta luz en el cristal ejerció una curiosa fascinación sobre el señor Cave [...] El señor Cave estaba deseando acudir a deleitar sus ojos con el mundo fantástico que veía, y venía todas las noches desde las ocho y media hasta las diez y media y, algunas veces, también durante el día en ausencia del señor Wace. También acudía los domingos por la tarde”. *Ibidem*, pp. 174-181.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 162.

claridad.¹⁴⁸ En este sentido, Daneri pareciera más afín al característico “cientificismo” de Wace,¹⁴⁹ en tanto que pretenden realizar un registro de las visiones.¹⁵⁰ A su vez, los abundantes textos que estos personajes elaborarían serían juzgados de vacuos para los narradores, en función de representar la experiencia.¹⁵¹

Por su parte, el desenvolvimiento de Borges en “*Posdata* [...]” (p.69) expone semejanzas con el final de “El huevo de cristal”. En primer lugar, en los últimos párrafos de los textos, se confirma la pérdida del objeto,¹⁵² sin que los protagonistas de la historia logran determinar su “naturaleza”. Y, a su vez, los narradores abandonarían su carácter ulterior, para pasar a exponer la situación actual y el destino de algunos personajes.¹⁵³ De esta manera, se anuncia que la ausencia del objeto dejaría a los personajes(-fuente) del relato (Borges/Waces) en un estado de incertidumbre, que incentivaría la meditación de hipótesis, especialmente sobre la posible existencia de otros objetos congéneres.¹⁵⁴

La concatenación de los hechos de un inusitado objeto de óptica, cuyas inexplicables cualidades sólo fueron contempladas a los protagonistas y que, a su vez, les despertaría una íntima obsesión, al resguardarlo en secreto, se presenta como condición causal del extravío del objeto mismo, dada su importancia ignorada de los personajes terciarios que lo incentivarían. Aunque (por

¹⁴⁸ En el texto inglés se menciona que “todos los esfuerzos del señor Wace para ver una claridad similar en la lánguida opalescencia del cristal resultaron absolutamente infructuosas, a pesar de sus muchos intentos. [...] para el señor Wace no fuera más que una mera nebulosidad borrosa”. *Ibidem*, p. 176.

¹⁴⁹ Aunque es claro que Daneri no estuviera involucrado en un ámbito científico, es pertinente recordar su criticado apego por las innovaciones científicas y tecnológicas, tal y como lo expresa en su “vindicación del hombre moderno” (p.53).

¹⁵⁰ De acuerdo al relato inglés: “Desde el primer momento el señor Wace tomó copiosas notas [...] En todos los casos, estas cosas eran vistas por el señor Cave; el método de trabajo consistía invariablemente en que él contemplara el cristal e informara de cuanto veía, mientras el señor Wace (que como estudiante de ciencias había aprendido el ardid de escribir a oscuras) escribía una breve anotación a sus descripción”. *Ibidem*, p. 181.

¹⁵¹ Al igual que Borges desdeñaría los versos de Daneri, el narrador de “El huevo de cristal” expresa: “Y dice más de su alma solitaria que un volumen de escritos patéticos, el hecho de que no le contó a ningún humano sus curiosas observaciones [...] Ahora bien, resultaría tedioso e innecesario detallar todas las fases del descubrimiento del señor Cave a partir de este momento”. *Ibidem*, pp. 174-175.

¹⁵² En “El Aleph”, el narrador notifica la pérdida del objeto “a los seis meses de la demolición del inmueble de la calle Garay” (p.69); del mismo modo en que, en el texto inglés, el respectivo narrador cuenta el desconocido paradero del huevo, dada su venta a un “hombre alto, moreno y vestido de gris”, del que no se tiene noticia alguna. *Ibidem*, p. 190.

¹⁵³ Así como Borges informa sobre la relativa publicación del poema de Daneri y su logro institucional, una vez perdido el Aleph (pp. 69-70); el narrador de “El huevo de cristal” expone las infortunadas pesquisas que Wace hace por encontrar el huevo de cristal. *Ibidem*, pp. 190-191.

¹⁵⁴ Al que igual que Borges concluye con su cuestionamiento “sobre la naturaleza del Aleph” y “su nombre”, en el que menciona que: “Por increíble que parezca, yo creo que hay (o hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph” (pp. 70-72); el narrador del cuento inglés termina: “Es muy posible que las personas que aparecen en los cristales de otros mástiles también se encuentren en nuestro globo. Ninguna teoría de las alucinaciones es suficiente para explicar los hechos”. *Ibidem*, pp. 192-193.

ahora) no es pertinente analizar las características del Aleph y su función en el cuento, es necesario subrayar su insólita existencia por la condición singular del testimonio. En este sentido, otro texto presenta una situación análoga, en que el cruce de los valores simbólicos intensifica su relación con “El Aleph”, más allá de la trama.

Como último caso a atender en éste apartado y, en sí, de este capítulo de análisis, la historia de “El Aleph” es fundada en su intertextualidad con la *Divina comedia*,¹⁵⁵ de Dante Alighieri.¹⁵⁶ Desde el nombre propio de dos de los personajes de “El Aleph”, puede identificarse fácilmente el cruce entre los textos: el más claro de ellos, en los personajes femeninos de nombre “Beatriz” (p.51);¹⁵⁷ mientras que, de forma más enigmática, está “Daneri” (p.52) como apócope y aféresis al nombre del autor Dante Alighieri¹⁵⁸ [~~Dante Alighieri~~]. Al igual que pudo observarse en los casos anteriores, la trasfiguración que los personajes de ambas obras establecen entre sí, no es absoluta, sino que existe una ambivalencia en la correspondencia de sus personalidades y funciones simbólicas.

De tal manera que una de las primeras semejanzas de la *Divina comedia*, respecto a “El Aleph”, es la relación entre los protagonistas Dante y Borges, como voces narrativas autodiegéticas (y autoficcionales). Aún cuando, en la obra italiana, la posición temporal del narrador es *simultánea*,¹⁵⁹ a diferencia del narrador *ulterior* de “El Aleph”, el relato se ubica póstumo a la muerte de la amada, de nombre Beatriz. Así, ambas narraciones inician con las melancólicas meditaciones de sus protagonistas ante la gran pérdida, que exhiben su sensible estado frente al mundo que los rodea.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Esta transtextualidad ha sido marcada por múltiples críticos y lectores de ambas obras. Entre estos se encuentran Emir Rodríguez Monegal (“Belle dame sans merci”) y Roberto Paoli (“Ambigua Beatriz”); ambos textos recuperados en la segunda edición crítica de “El Aleph”, junto a la nota que J. L. B. escribiría para *The Aleph and Other Stories* (antología y traducción al inglés de algunos sus cuentos, en 1970) donde reconoce que muchos lectores ya señalaban una relación con la *Divina comedia*, en cuanto a personajes y sobre la catábasis en la trama. Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), *op. cit.*, pp. 83-87.

¹⁵⁶ Dante Alighieri, *Divina comedia*, Luis Martínez de Merlo (trad.), 7a ed., Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵⁸ En la obra, sólo una vez se menciona el nombre “Dante”, en voz de Beatriz, por lo que el anagrama es (necesariamente) al nombre del autor. *Ibidem*, p. 490.

¹⁵⁹ Genette define la narración simultánea como “relato en el presente contemporáneo de la acción”. Gérard Genette, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 274.

¹⁶⁰ En análoga sensibilidad con la que Borges, en “El Aleph”, inicia su relato, Dante expresa en las primeras líneas de la *Divina comedia*: “A mitad del camino de la vida,/ en una selva oscura me encontraba/ porque mi ruta había extraviado. [...] Yo no sé repetir cómo entré en ella/ pues tan dormido me hallaba en el punto/ que abandoné la senda verdadera”. Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 77.

Aunado a ello, la noticia sobre su condición es expuesta intencionalmente por los narradores, dentro de su consciente desenvolvimiento como escritores.¹⁶¹

En medio de la afligida situación del protagonista, ambos textos introducirían un personaje que acompañaría a éste en gran parte de la historia, particularmente por tener algún tipo de vínculo con Beatriz.¹⁶² A su vez, Virgilio, al igual que Daneri, sería representativo de una estética literaria antecesora de aquella en que el protagonista se expresa; sin embargo, a diferencia de la crítica al antagonista en “El Aleph”, Dante, en la *Divina comedia*, sólo expresaría una admiración ferviente por Virgilio.¹⁶³ De acuerdo a esto, en la subordinada relación entre ambos personajes, Borges/Daneri y Dante/Virgilio, se desarrollaría una imagen del mundo que los rodea, según una estructura moral establecida por el respectivo autor. De esta manera, el punto de vista del narrador funge como medio para los juicios del autor, en su crítica del contexto extraliterario.¹⁶⁴

Sin una correspondencia ideológica entre sí, Virgilio y Daneri, serían guías para los protagonistas, por un camino que los llevaría a ver un “lugar eterno”,¹⁶⁵ “el fuego temporal, el fuego eterno”,¹⁶⁶ “¡el microcosmos de alquimistas y cabalistas [...] el *multum in parvo!*” (p.64). Pero, bajo la fundamental esperanza de “entablar diálogo con [...] Beatriz” (p.65), “dulce fruto que por tantas ramas buscando va el afán de los mortales”.¹⁶⁷ De igual manera, ambos personajes(-guía) abandonarían a su acompañante, dependientes de su propia “voluntad”¹⁶⁸ o “incapacidad”,¹⁶⁹ para alcanzar a cumplir lo prometido. Si bien en la *Divina comedia* Virgilio no volvería a encontrarse con

¹⁶¹ Al inicio del Canto II, del “*Inferno*”, Dante manifiesta: “¡Oh musas! ¡Oh alto ingenio, sostenedme!/ ¡Memoria que escribiste lo que vi, /aquí se advertirá tu gran nobleza!”. *Ibidem*, p. 84.

¹⁶² Mientras que en “El Aleph” Daneri es “primo hermano” (p. 52) de Beatriz, en la *Divina comedia* Virgilio se identifica ante Dante como emisario de la propia Beatriz, en tanto ésta le solicita: “Ve pues, y con palabras elocuentes,/ y cuanto en su remedio necesite, ayúdame, y consuélame con ello./ Yo, Beatriz, soy quien te hace caminar;/ vengo del sitio al que volver deseo;/ amor me mueve, amor me lleva a hablarte”. *Ibidem*, p. 86.

¹⁶³ En los primeros momentos de su encuentro, Dante se dirige a Virgilio: “Oh luz y honor de todos los poetas,/ válgame el gran amor y el gran trabajo/ que me han hecho estudiar tu gran volumen./ Eres tú mi modelo y mi maestro;/ el único eres tú de quien tomé/ el bello estilo que me ha dado honra. [...] Vamos, que mi deseo es como el tuyo./ Sé mi guía, mi jefe, y mi maestro”. *Ibidem*, pp. 81-89.

¹⁶⁴ Así como en “El Aleph” el autor hace una crítica a la ideología modernista (y su relación con ciertas prácticas políticas), en la *Divina comedia* el respectivo autor asignaría un lugar específico a los diversos personajes, dentro del mundo en que se desarrolla el relato, según las virtudes y pecados que destaca de cada uno de ellos.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 82.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 472.

¹⁶⁷ *Ídem*.

¹⁶⁸ En las últimas palabras que Virgilio le dirige a Dante, le menciona: “Te he conducido con arte y destreza; tu voluntad ahora es ya tu guía: fuera estás de camino estrecho o pino”. *Ídem*.

¹⁶⁹ Antes de bajar al sótano para ver el Aleph, Daneri le advierte a Borges: “-Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio...” (p.64).

Dante, como sí lo harían Borges y Daneri, con lo dicho hasta ahora no termina la intertextualidad con “El Aleph”, pues, al igual que sobre la obra italiana, falta por hablar de la figura de Beatriz.

Para cerrar el presente capítulo cabe demarcar la importancia de las figuras de Borges y Carlos Argentino Daneri como motores del relato, tanto en su desenvolvimiento de una arquetípica contraposición de dos voces argumentales, representativas de ideologías políticas y artísticas, como del desarrollo de una trama que envuelve los propósitos argumentales de “El Aleph”, a través de la estructura de hechos y situaciones en la que el lector entra en diálogo con el autor. Y por ello es necesario partir a otra instancia de análisis, en la que se logró vislumbrar los ejes de tal argumento central y su interrelación, por medio de los ejes narrativos.

TERCER CAPÍTULO. EJES NARRATIVOS (O *LEITMOTIVS*)

Los diversos aspectos contextuales e intertextuales, que se han analizado en capítulos anteriores, dan cuenta de los fundamentos discursivos sobre los cuales “El Aleph” elabora una crítica al lugar que ocupa el intelectual frente a su entorno socio-político específico. Si bien previamente se ha procurado esbozar los puntos contra los que el autor se dirige, en el presente apartado se pretende vislumbrar la idea que el propio cuento construye de la postura que debiera tener el intelectual, al menos, desde el desenvolvimiento de su labor artística. Para esto, la delimitación de tres elementos, anteriormente nombradas como “ejes narrativos”, permiten la dilucidación de temáticas primordiales sobre las que el relato desarrolla la problemática entre las dos figuras representativas de Carlos Argentino Daneri y Borges. Dichos ejes exhiben una interrelación de las instancias sensibles y reflexivas en la configuración racional del intelectual.

Una vez demarcados los valores ideológicos de los arquetípicos protagonista y antagonista, se torna pertinente definir aquellos ejes a partir de los cuales se expone su relación contrapuesta. En este sentido, el objeto del Aleph, la figura de la fenecida Beatriz Elena Viterbo y el lenguaje (literario) se develan como los motivos narrativos (o *leitmotivs*) principales, a través de los cuales se muestra la yuxtaposición de tales pensamientos. La conjugación de estos tres motivos, en tanto puntos de concentración discursiva a lo largo de todo el relato, otorga pautas de análisis que permiten encontrar la correlación en sus significados simbólicos, como representación de lo que conforma al intelectual idílico por el que propugna “El Aleph”.

El acercamiento al cuento, desde esta dimensión de lectura, atiende a una búsqueda por connotar una función del lenguaje (literario), más allá de un simple ejercicio lingüístico (referencial de la realidad) y su utilidad contingente (socialmente inmediata). En tanto función autónoma de la literatura, “El Aleph” recoge el horizonte ideológico en el que fue gestado y lo presenta de manera organizada, como una propuesta de pensar el mundo, por medio de un sistema de correspondencias significativas.¹⁷⁰ De esta manera, al demarcar los puntos sobre los que se desarrollan (y caracterizan) los personajes (principales), entre sí e individualmente, coloca a estos como arquetipos variables dentro de una estructura simbólica.

Dicha estructura, conformada por los tres ejes narrativos, trasciende a través de los cambios entre las diferentes versiones del texto, lo que permite considerarla como base del relato. Aún cuando la definición ideológica de los protagonistas, o la empatía que estos pudieran (o no) despertar en el lector, resultará variable según los valores representados que se identifican, tanto por las particularidades de la versión consultada como por afinidades del lector, la estructura pareciera ser inmutable e independiente en su caracterización intradiegetica.

Más allá de una distinción constitutiva entre el significante y el significado, los ejes narrativos se presentan como motivos simbólicos, de índole literaria y cognoscente, según la propia realidad y tradición que configura el cuento. La intensa intertextualidad (explícita e implícita) del texto contribuye en la caracterización de tales elementos, no sólo al denotar los aspectos alegóricos y figurativos de los mismos, sino en la postura que adopta el autor frente a estos, sobre todo mediante su autoficcionalización en la voz narrativa. Así, a pesar de que los ejes narrativos no dependan de las intenciones o acciones de los personajes, la forma en que estos últimos se desarrollan sí vislumbran el sentido que el autor expresa por medio de los primeros, especialmente a partir del protagonista, tanto en contraposición con el antagonista como desde lo expresado por sí mismo.

A su vez, es necesario apuntar algunas razones iniciales por las que Elena Viterbo no es analizada como un personaje, como sucedió con Borges o Daneri, sino como elemento simbólico; y, de igual forma, por las que el ambiente sociopolítico que plantea el texto no es comprendido como eje narrativo. Sobre éste, aún cuando el contexto diegético pudiera concebirse como otro elemento

¹⁷⁰ Mijaíl M. Bajtín, *El método formal en los estudios literarios*, Tatiana Bubnova (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1994, p. 59-63.

en torno al cual los personajes vierten sus ideas, es más pertinente considerarlo como un escenario,¹⁷¹ alusivo a un momento histórico específico, en tanto condición (casi) irremediable de existencia para los sujetos narrados.

Las descripciones de un lugar y tiempo históricos, bajo los que se caracteriza el contexto diegético, limitan la función significativa de éste en su referencialidad extraliteraria; lo que acota la comprensión de la crítica a dicho momento histórico, expuesta en capítulos anteriores, al previo conocimiento sobre el mismo. Sin embargo, cabe recuperar que son estas alusiones históricas las que contribuyen en la ilusión mimética del texto con la realidad, junto a la autoficcionalización del narrador-protagonista. Con esto queda claro que, entendido como escenario, el contexto diegético cumple funciones aledañas a los ejes narrativos; no así debe pensarse que el elemento espacio-temporal se excluye, ya que es en el Aleph que conceptualmente se hiperboliza.

Por su parte (y tal como ya se ha advertido), Elena Viterbo requiere un análisis diferente al realizado a los protagonistas, ya que mientras estos se desarrollan diegéticamente a partir de sus acciones, Elena se presenta sólo en el recuerdo que estos evocan. De cierta manera, su valor dentro del relato está en continuo cambio según el significado que tiene para los personajes principales, particularmente para Borges. Esto no refiere a que su valor simbólico extradiégetico se vea alterado, sino que, de acuerdo al transcurso de los hechos, el develamiento de su valor significativo acontece con las posiciones que los personajes van adoptando frente a su figura.

Con otras palabras, a diferencia de los cambios que los personajes tienen conforme se desarrolla el relato, intradiegética a la par que extradiegéticamente, Elena, al tener una personalidad intradiegéticamente acabada (dada su condición de difunta), no sufre una evolución en su carácter, pero sí extradiegéticamente en tanto develación (o construcción) del símbolo. Así, al ser una instancia discursiva de representación del autor y no de los personajes a través de su propia historia, la configuración del símbolo se ejerce desde las primeras partes del texto de forma imbricada entre ejes narrativos. Y por ello, al analizar a Elena Viterbo (y al resto de los ejes) de esta manera, se esboza un espectro mayor del diálogo que “El Aleph” mantiene con otras manifestaciones discursivas.

¹⁷¹ En el mismo sentido que Anderson Imbert, se usa para el “dónde y al cuándo de un cuento [...] la palabra ‘escenario’ por falta de otra mejor [...] en el sentido amplio que ‘skéné’ tenía entre los griegos”. Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 232.

I. Beatriz Elena Viterbo (o *beldad del amor acaecido*)

En favor de dar una continuidad al punto anterior, es preciso empezar por revisar la construcción simbólica de Beatriz Elena Viterbo, especialmente desde la ya anticipada intertextualidad con la *Divina comedia*. Más allá de la homonimia entre ambos personajes Beatriz y su función causal en la relación entre los protagonistas varones, el valor de su presencia como una figura fenecida se desarrolla central para los argumentos autorales.

En ambas obras (autodiegéticas), para los protagonistas la muerte del ser amado de nombre Beatriz se muestra como un momento de alta devoción, circunstancia a partir de la cual inicia la travesía que ulteriormente relatan. De manera que el fatídico hecho, contrario a caer en un cese de tal amor, embargaría la mente de los protagonistas en un incesante embelesamiento del recuerdo. Con esto, Beatriz se enuncia como una ausencia corpórea, pero como una perpetua presencia en la vida de los protagonistas. Así, aún cuando los narradores relatan otros eventos más sorprendentes, el recuerdo de Beatriz no deja de evocarse en sus pensamientos de manera repentina, proyectándose a manera de una ventana a través de la cual ven el mundo que les rodea. Por ello, las narraciones, sin volcarse a un melancólico elogio de dicha figura, se configuran como episodios de conciliación sentimental ante la pérdida.

El paralelismo entre la *Divina comedia* y “El Aleph”, en menor medida, también se hace manifiesto en otros puntos relativos a la intertextual Beatriz: como al observar que, mientras la devoción de los protagonistas por Beatriz es clara, la correspondencia sentimental por su parte no lo es; incluso, en el caso del cuento, es sumamente cuestionable.¹⁷² De igual modo, en ambos protagonistas inicialmente existe un deseo símil por encontrarse de nuevo con aquel fallecido personaje: análogo al viaje que Dante emprendería por el inframundo para encontrarse con Beatriz, Borges recurre a las anuales (y casi obsesivas) visitas a la casa de los Viterbo con la seguridad de encontrar a Elena al estudiar “las circunstancias de sus muchos retratos” (p.52). Por otra parte, en

¹⁷² En la *Divina comedia*, Beatriz muestra su aprecio por Dante en las palabras que dirige a Virgilio, para que éste acuda en su ayuda: “mi amigo, pero no de la ventura,/ tal obstáculo encuentra en su camino/ por la montaña, que asustado vuelve:/ y temo que se encuentre tan perdido/ que tarde me haya dispuesto al socorro,/ según lo que escuché de él en el cielo. [...] Yo, Beatriz, soy quien te hace caminar;/ vengo del sitio al que volver deseo;/ amor me mueve, amor me lleva a hablarte.”. Por su parte, en “El Aleph”, uno de los primeros rasgos a los que se alude sobre la relación entre Viterbo y Borges es la exasperación con la que ella respondía ante la “vana devoción” (p.51) de éste. Y, de manera más ambigua, es de notar que Borges no se menciona en ninguno de los retratos que describe, en sus habituales visitas a la casa de los Viterbo. Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 86.

“El Aleph” la ferviente memoria que Borges construye de Elena Viterbo, al describir su muerte como “imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante al sentimentalismo ni al miedo” (p.51), no sugiere una santificación propiamente de la misma, como sí ocurre en la obra dantesca.¹⁷³

Dado lo anterior y del mismo modo que ocurre en los demás casos de transtextualidad en “El Aleph”, Elena Viterbo se distingue de la Beatriz dantesca de acuerdo a los objetivos argumentales del cuento. A diferencia de la *Divina comedia*, donde Beatriz sólo se deja comprender como un espíritu puro y cercano a la Divinidad¹⁷⁴ (sin referencia alguna de su vida terrenal), desde las primeras líneas de “El Aleph” Elena Viterbo se percibe como un personaje menos comprensivo o gentil, particularmente ante la “vana devoción” de Borges; y, de igual modo, “las circunstancias de sus muchos retratos” (pp.51-52)¹⁷⁵ permiten esbozar una figura más humana a la homónima dantesca.¹⁷⁶

¹⁷³ Es incuestionable que Dante Alighieri caracteriza a la fenecida Beatriz como un espíritu bello y santo, cuyas cualidades no maravillan únicamente al narrador, ya que todos los seres con los que éste se encuentra y la han visto también se refieren a ella con semejante fervor.

¹⁷⁴ Beatriz no sólo guía a Dante por el Paraíso, pues alcanza a llegar hasta la zona celestial más alta (Empíreo) y ahí ocuparía un puesto cercano a la Divinidad: “«¿Dónde está ella?» Dije yo [Dante] de pronto./ Y él [San Bernardo]: «Para que se acabe tu deseo/ me ha movido Beatriz desde mi puesto: / y si miras el círculo tercero/ del sumo grado, volverás a verla/ en el trono que en suerte le ha cabido.»”. *Ibidem*, p. 726.

¹⁷⁵ De estas circunstancias es preciso destacar dos: “el día de su boda con Roberto Alessandri” y “poco después de su divorcio, en un almuerzo del Club Hípico” (p.52). Éstas, según el contexto histórico al que refiere el texto, caracterizan a Elena Viterbo como una mujer que habría incumplido a las normas sociales, tanto eclesiásticas cristianas como jurídicas, de su época. El divorcio en Argentina, desde 1888 y hasta 1954, estaba acotado a casos en los que un cónyuge incumplía con su obligación de fidelidad o de cohabitación. A partir de esto, también se insinúa a Elena como una mujer cortejada, además de Borges, por otros hombres; como un “Villegas Haedo”, quien le regalaría un perro “pekinés” (p.52), o el propio Daneri, con quien se escribiría “cartas obscenas” (p.68). Con esto, las razones del divorcio parecieran ser una infidelidad de parte de Elena. Aunque en dichos indicios esta carga erótica sólo es sugerida, una lectura similar pudo surgir entre los lectores de aquel contexto, o bien de alguno culturalmente análogo. Osvaldo D. Ortemberg, “Breve historia del divorcio en la Argentina”, *Clarín*, 4 de agosto de 2015.

¹⁷⁶ Al respecto de esta distinción, entre ambos personajes femeninos, cabe considerar otra posible intertextualidad, ya que la *Vida nueva* (o *Vita nuova*, en italiano), del mismo Dante Alighieri, refiere ciertos motivos narrativos análogos a los de “El Aleph”. Sin embargo, quizá sea pertinente acotar que esta intertextualidad sólo pueda sugerirse de forma adyacente a la *Divina comedia*, en tanto que sin ésta dicho nexo textual pareciera ser demasiado ambiguo. Más allá de la clara hipertextualidad entre ambas obras dantescas, el desarrollo de Beatriz Portinari y su relación con el autor, en la autobiográfica obra, se asemeja en gran medida a la que alude Borges en relación a Elena Viterbo.

En ambos textos se exhibirían la historia del propio narrador enamorado de una venerada mujer, cuyo matrimonio con alguien más no representaría freno alguno de sus sentimientos, a pesar de no ser un amor correspondido. De igual modo, ambos narradores experimentarían una visión mística vinculada a la muerte de su querida Beatriz, ejes causales de la empresa literaria que es el propio texto. Y al final, en una permanente melancolía, una segunda joven aparece, a la cual no parecieran ocultarle el devoto amor que le tienen a la fenecida Beatriz.

Con lo anterior resulta evidente una carga significativa de la *Vida nueva* en la lectura que, el autor de “El Aleph”, haría de la *Divina comedia* y la manera en que ésta se expresaría en el cuento, particularmente en la caracterización de Elena Viterbo: el amor por una mujer, no correspondido en vida, transformado en una figuración (divina) que devela el mundo. Dante Alighieri, “La vida nueva”, en *Biblioteca Universal*, t. XXI, Madrid, 1876, pp. 7-85.

El paralelismo permea a nivel de la trama, según la manera en que la empresa del protagonista, por ver nuevamente (de uno u otro modo) a la fenecida Beatriz, se plantea como un *fin último* durante la primera parte de su relato y, sin embargo, cuando esto llega a concretarse, el papel que adopta ésta es la de un intermediario ante una revelación mayor (de carácter místico o divino). Casi de manera contradictoria a la inicial sensibilidad al entorno, que despertaría la muerte de la amada en los protagonistas, dicha coyuntura narrativa expone la enajenadora fuerza de embelesamiento que es atribuida a la figura de Beatriz Elena Viterbo; pues, así como en la *Divina comedia* Beatriz reprende constantemente a Dante por dejar de observar el paraíso que le rodea y concentrar su atención en contemplarla,¹⁷⁷ en “El Aleph” Borges pareciera desarrollar un principio de obsesión con las imágenes de Elena, lo cual es hiperbolizado en el momento en que le hablaría a uno de sus retratos.

En este sentido, en ambos textos la función intermediadora (y parcialmente enajenadora) de Beatriz es demarcada una vez que el protagonista vive la revelación mística, pues su figura se aparta -en “El Aleph” de forma más metafórica- de la búsqueda de los narradores por exponer la inefable experiencia.¹⁷⁸ A pesar de esta descentralización narrativa, ello no irrumpe en el amor que sienten los protagonistas por Beatriz, pero sí se pierde su connotación posesiva(-obsesiva): así, Borges, al menos en las versiones editadas del texto, termina por aceptar el falsear y perder, “bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (p.72).

Con lo expuesto hasta ahora, la figura de Beatriz Elena Viterbo se proyecta como motivo de un desprendimiento del amor de la instancia directamente sensible y trasciende a una instancia distinta. Para comprender mejor esto es pertinente traer a cuento otra obra que entabla un diálogo con la *Divina comedia* y, especialmente, con “El Aleph”: *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*.¹⁷⁹

¹⁷⁷ En la *Divina comedia* esto puede verse en dos momentos principalmente: “Vencido con la luz de su sonrisa/ ella me dijo: «Vuélvete y escucha;/ no está en mis ojos sólo el Paraíso.»”; y “[Beatriz a Dante:] «¿Por qué mi rostro te enamora tanto,/ que al hermoso jardín no te diriges/ que se enfiorece a los rayos de Cristo? [...]»”. Dante Alighieri, *Divina comedia, op. cit.*, pp. 636-673.

¹⁷⁸ Mientras que en el cuento, a partir del momento en que Borges ve el Aleph, la narración se concentra en describir la experiencia y sobre la naturaleza del mismo; el relato de la *Divina Comedia* no concluye cuando Dante se encuentra con Beatriz, objetivo inicial de su viaje, sino que continúa (brevemente) con la visión que el protagonista tiene de la Divinidad, que suspende (casi por completo) la mención de la amada, desde la partida de ésta: “Así recé; y aquella, tan lejana/ como la vi, me sonrió mirándome;/ luego volvió hacia la fuente incesante/ Y el santo anciano: «A fin de que concluyas/ perfectamente -dijo- tu camino,/ [...] vuelven tus ojos a estos jardines;/ que al mirarlos tu vista se prepara/ más a subir por el rayo divino. [...]»”. *Ibidem*, p. 727.

¹⁷⁹ En próximas referencias sólo *Adriana Buenos Aires* o *ABA*. Macedonio Fernández, *Obras Completas 5: Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*, Adolfo de Obieta (ed.), Corregidor, Buenos Aires, 2005.

Esta novela, escrita por Macedonio Fernández, converge en diversos puntos con el cuento: estos no han sido mencionados hasta este momento del análisis, dado que es la figura de Elena la vía idónea por la que las reflexiones de “El Aleph” encuentran un diálogo con el pensamiento macedoniano.¹⁸⁰

Ya desde las primeras páginas de la novela se hace evidente la estrecha intertextualidad con “El Aleph”, al presentar un breve epígrafe titulado “Dos palabras de amigos del autor”¹⁸¹ y atribuido a unos “C. D., J. L. B. y S.D.”,¹⁸² clara referencia al personaje (narrador, autor y/o escritor) de “El

¹⁸⁰ Si bien la novela sería publicada por primera vez hasta 1974, de acuerdo con Adolfo de Obieta la obra sería escrita en 1922 y revisada “sumariamente” en 1938. Estos datos vinculan a “El Aleph” y a *Adriana Buenos Aires*, incluso, desde la propia relación biográfica de los dos escritores argentinos. J. L. Borges, en su *Autobiografía*, recordaría a Macedonio Fernández como “el mayor acontecimiento” que vivió en su regreso a la Argentina; amistad heredada de su padre, la “impresión tan profunda y duradera” que dejaría Macedonio en la memoria de Borges, desde la década de 1920, gestaría una relación de tutela intelectual para el joven escritor. Así mismo, J. L. B. mencionaría la itinerante vida de Macedonio entre pensiones, en las cuales dejaba “pilas y pilas de manuscritos”. Por ello, no es difícil suponer que J. L. B. conociera los manuscritos de *Adriana Buenos Aires*, previo a su primigenia publicación.

Por otra parte, al traer a cuenta la novela de Macedonio Fernández, parece inevitable evocar la intertextualidad que ésta tiene con *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. Publicada por primera vez en agosto de 1948, en la editorial Sudamericana, esta novela empezaría a gestarse alrededor de 1926, en medio de una época en que tendría una estrecha relación con miembros de la revista *Martín Fierro* (como el propio Macedonio Fernández, o J. L. B.), al grado de dedicarle a este grupo la obra. Esta temporalidad, al igual que en el caso de J. L. B., también sugiere que Leopoldo Marechal tuviera noticia del proyecto de la novela macedoniana desde aquellos años. Ambas novelas, desde ideologías y estéticas distintas, abordan diversos temas de manera símil, dentro de los cuales se puede destacar las problemáticas metafísicas, bajo un tono satírico, en relación con el propósito de repensar el contexto literario contemporáneo. Esto, aunado a un fuerte atisbo intertextual con las obras de Dante Alighieri en ambas novelas, vislumbra una intrínseca relación con “El Aleph”. Esta constelación literaria ha sido percibida por Ricardo Piglia, ya que en su texto “Liminar”, para la edición crítica de la novela, anotaría: “*Adán Buenosayres* es el hijo ilegítimo de *Adriana Buenosaires* de Macedonio Fernández (última novela mala) [...] ¿Dónde está la tradición argentina? Borges hace una lectura *espacial* de esa pregunta, por eso «El escritor argentino y la tradición» es la puerta de acceso a «El Aleph», el relato donde ficcionaliza sus relaciones con la literatura nacional. (Leídos al mismo tiempo, el ensayo y el relato de Borges son como versiones en miniatura del *Adán Buenosayres*.)”.

Si bien, la relación entre esta última novela y “El Aleph” puede ser clara, la falta de indicios textuales en el cuento evita que esta relación sea abordada en igualdad de condiciones que el resto de intertextualidades analizadas hasta ahora. Sin embargo, aquí es preciso mencionar que Leopoldo Marechal en 1944, a partir de la *Revolución del 43*, sería asignado a la Dirección General de Cultura de la Nación; para, luego, pasar a la Dirección de Enseñanza Superior y Artística, durante los mismos años en que declararía su adhesión al creciente movimiento peronista, desde 1945. Estos datos, sugieren una similitud entre Marechal y el tipo de intelectual que crítica en “El Aleph”, por medio de la figura de Carlos Argentino. Por supuesto, esto no significa que J. L. Borges pensará únicamente en Leopoldo Marechal como prototipo de Danerí, aún cuando ambos escritores tuvieran noticia del otro tanto al compartir círculos intelectuales, como por su pasada amistad.

A su vez, la novela y el cuento, no deben pensarse como obras totalmente contrapuesta, sino como dos proyectos distintos dada la temporalidad de su conformación y las ideologías de sus autores, que encuentran un vínculo común en el pensamiento de Macedonio Fernández. Por ello, es necesario que dicha triple intertextualidad sea analizada en otro trabajo; el cual, quizá, tenga que partir de las obras de Dante Alighieri, pase por *Adán Buenosayres* y el “El Aleph”, hasta llegar a *Adriana Buenos Aires* y el pensamiento de Macedonio Fernández. *Ibidem*, p. 7; Jorge Luis Borges, *Autobiografía: 1899-1970*, pp. 70-76; y Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Jorge Lafforgue y Fernando Colla (eds. crit.), Colección Archivos No. 31, ALLCA XX, Madrid *et al.*, 1997, pp. XVII-XVIII.

¹⁸¹ Es claro que resulta incierto poder determinar si en la redacción de este epígrafe participó J. L. Borges; de ser así, entonces él conocería la novela completa años antes de la primigenia publicación de “El Aleph”, en 1945. Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸² *Ibidem*, p. 11.

Aleph”, Jorge Luis Borges.¹⁸³ Además, en este epígrafe, se describe a la protagonista de la novela, Adriana, de forma semejante a cómo ocurre con Elena Viterbo, en tanto que ambas se caracterizan inicialmente como mujeres atractivas y de “graciosos movimientos”,¹⁸⁴ cuyas cualidades son “un principio de éxtasis” (p.53)¹⁸⁵ para los protagonistas enamorados. De éste, también existe una correspondencia en su caracterización, al ser un “pensador. Inteligente, observador”¹⁸⁶ que han rebasado los cuarenta años de edad,¹⁸⁷ más allá del símil arrobamiento por la susodicha.

Del mismo modo, en la temporalidad de algunas circunstancias, la relación entre ambos textos ocurre de una manera sutil. Si bien en *Adriana Buenos Aires* se desarrolla el enamoramiento, de Eduardo por Adriana, desde sus inicios y, en “El Aleph”, tal proceso es previo a los sucesos que Borges narra; los dos relatos inician en algún día de febrero.¹⁸⁸ A su vez, sus historias con la mujer amada pareciera desarrollarse a lo largo de la década de 1920;¹⁸⁹ años en los que ésta se casaría¹⁹⁰ y dentro de los cuales se hará mención especial sobre un carnaval.¹⁹¹

¹⁸³ Además de otras menciones explícitas a “Borges” en la novela, según la nota escrita por Adolfo de Obieta dichas abreviaturas también aludirían a César y Santiago Dabove, con quienes Macedonio Fernández y J. L. B. tendrían reuniones sabatinas en el bar La Perla, en la Plaza del Once (u oficialmente Plaza Miserere), Buenos Aires. De esas reuniones, surgiría el fallido proyecto literario de escribir una obra titulada *El hombre que será Presidente*. A su vez, estos cuatro escritores serían colaboradores en la revista *Martín Fierro* y, especialmente, del grupo intelectual denominado *Florida*. Aunque geográficamente lejanas dentro de Buenos Aires, la calle Florida (a la que hace atribución el nombre del grupo intelectual) y la mención al barrio de “Flores” en el cuento conforman cierta insinuación, junto a todo el ambiente de bares y clubes revisado anteriormente, por parte de J. L. Borges a un pasado intelectual (nacionalista y ultraísta) del cual se desprendería en la década de 1940. *Ídem*; y Marcos Ricardo Barnatán, *Borges. Biografía total*, Ediciones Temas de Hoy, España, 1995, pp. 155-158.

¹⁸⁴ Mientras que en la novela se lee que: “En sus actuales veinte años es Adriana no sólo bella y de graciosos movimientos sino generosa y condolida”; “Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza” (p.53), según el cuento. Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁵ Similar a la forma en que Borges concluye su descripción de Elena Viterbo con estas palabras, en el epígrafe de la novela se dirá que, según opina el protagonista (E. o Eduardo) de Adriana, “conocerla es amarla y no amarla es no conocerla”. *Ibidem*, p. 10.

¹⁸⁶ De manera análoga al Borges que se construiría en “El Aleph”, con tales palabras se autodescribiría el protagonista-narrador en *Adriana Buenos Aires*. *Ibidem*, p. 20.

¹⁸⁷ Si por una parte Eduardo, el protagonista de la novela, mencionaría en una ocasión tener “cuarenta y cinco años”, cabe recordar la reflexión de Borges acerca de que “Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo” (p.61), lo que permite conjeturar sobre su edad. *Ídem*.

¹⁸⁸ El narrador de “El Aleph” iniciaría por ubicar la muerte de Elena una “candente mañana de febrero” (p.51), de modo parecido a cómo lo haría su homólogo en *Adriana Buenos Aires*, al recordar cuando conoció a Adriana “en febrero de 1921”. *Ibidem*, p. 19.

¹⁸⁹ Por una parte, la historia de *Adriana Buenos Aires*, ocurrirá entre los años 1921 y 1922; mientras que, según lo que deja intuir “El Aleph”, la fecha más temprana que menciona Borges, sobre la vida de Beatriz, es “en los carnavales de 1921”, hasta llegar a su muerte en “1929” (pp.51-52).

¹⁹⁰ Aunque en ninguna obra se asigna una fecha exacta, es peculiar la semejanza en que ocurren los eventos, según la posición del enamorado protagonista; en lo cual, también podría evocarse el caso de Dante y Beatriz Portinari en la *Vida nueva*.

¹⁹¹ De manera distinta, ambas obras hablan de un carnaval, en “El Aleph” según el retrato de Elena en 1921 y en *Adriana Buenos Aires* como escenario en uno de sus últimos capítulos, en 1922. *Ibidem*, p. 177.

Aunado a lo anterior, la intertextualidad también ocurre en la caracterización del antagonista de “El Aleph”, evidente desde los peculiares (y semióticamente cercanos) nombres de Carlos **Argentino** y Adriana **Buenos Aires** (como casos de eponimia inversa). Por otro lado, Daneri tendría gran similitud al personaje de Adolfo, de *ABA*, en la enemistad cordial que sostendrían con el protagonista. En ambos casos, tal enemistad estaría basada en una clara contraposición de ideologías y formas de comprender el mundo. Análogo a la banal devoción que Daneri tendría por los avances y aparatos tecnológicos, Adolfo cuestionaría el pensamiento metafórico de Eduardo, desde sus consideraciones científico-médicas.¹⁹²

El paralelismo entre antagonistas, se torna más interesante al ubicar su desenvolvimiento en la relación tripartita, junto al narrador y la protagonista; ya que, éste al tener una aparente cercanía mayor con Elena Viterbo (como familiar) o con Adriana (como esposo) respectivamente, provocaría cierto desprecio por parte del protagonista. De acuerdo a la caracterización de los autodiegéticos narradores, esta situación se proyecta ante el lector como una de las razones que éstos tendría para acusar a su contraparte de padecer cierta locura; incluso, ambos sugerirían la estancia en el campo como una solución ante dicho mal.¹⁹³ Con ello, esta supuesta condición del antagonista se vincula con el resto de caracteres, en tanto parte de su misma personalidad de egolatría.¹⁹⁴

En esta íntima concordancia, entre la novela y el cuento, sobresale la enemistad del protagonista y el antagonista como una rivalidad que involucra algo más que la contraposición intelectual o literaria, pues la propia forma de pretender a la amada no es ajena. Si por una parte, en “El Aleph”, se insinúa el incesto de Daneri y Beatriz, a través de las “confidencias” (p.53) que haría

¹⁹² En *ABA*, con sentido burlón, Adolfo diría a Eduardo: “Usted, a quien yo quiero y quien me quiere pero que se ha metido en mi vida como sólo debió hacerlo quien se sintiera un dios, sea por lo menos un dios de la inteligencia, ya que no del poder, y explíqueme el mundo ya que no es capaz de hacer otro”. *Ibidem*, p. 118.

¹⁹³ Así como Borges, luego de ver el Aleph y para hacerlo creer que tiene delirios, recomienda a Daneri “alejarse de la perniciosa metrópoli”, pues “el campo y la serenidad son dos grandes médicos” (p.69); Eduardo, sobre la aparente locura de Adolfo, expresaría que: “En éste, como en la mayor parte de los casos, habría cura, y firme, si se hiciera todo lo que debe hacerse: gran higiene de espíritu y cuerpo. [...] El campo, cultivar un jardín o un sembradío: nada de visitas de las personas queridas o que le traen recuerdos, y en un año está perfectamente sano”. *Ibidem*, p. 87.

¹⁹⁴ Si bien, en “El Aleph”, Daneri se representa como un sujeto que no expresa más que un interés en lograr un reconocimiento por su literatura y probamente loco, en *Adriana Buenos Aires* el narrador reflexionaría sobre la condición del antagonista: “Yo olvidaba y seguí olvidando que era un enfermo. Es tan poca cosa la locura ante la contemplación metafísica del Ser, si la muerte misma nada es. La locura única es la ilusión del yo, tan fuerte que en la locura práctica o terrenal el yo es lo último que naufraga, si acaso naufraga. Se ha hecho mucha literatura sobre dobles ‘yos’ o ‘yos’ interrumpidos o cambiados”. *Ibidem*, pp. 118-119.

uno y las “obscenas cartas” (p.68) que escribía la otra; y, por otra parte, Adolfo y Adriana gestarían un embarazo: estas relaciones se expondrían, más consciente desde la voz autoral que de la narradora, como casos de una unión (predominantemente) pasional y carnal. Así, a su vez, tanto Borges como Eduardo se desenvuelven sentimentalmente de manera más mental y ferviente hacia la misma, especialmente al verse imposibilitados de alcanzar otro clase de idilio.¹⁹⁵

Aunque con obvias distinciones, en ambos relatos la disputa entre un amor devoto y otro fanático es central; y es ahí donde se desarrolla la triple intertextualidad con la *Divina comedia*. En *Adriana Buenos Aires* se apunta explícitamente dicha contraposición en los casos dantescos de Francesca/Paolo¹⁹⁶ y Beatriz/Dante.¹⁹⁷ El autor de la novela, en análoga autoficcionalización desde la voz narrativa como en “El Aleph”,¹⁹⁸ ubicaría en la enternecedora Francesca, eternamente apegada a Paolo, el máximo ejemplo del amor (trágico).¹⁹⁹ Por encima de las muestras de afecto de Dante

¹⁹⁵ Análogo al modo en que “El Aleph” muestra a Beatriz sólo a través del recuerdo de un reflexivo Borges y éste recela ante la relación de Daneri con la misma, en *Adriana Buenos Aires* de manera progresiva el protagonista se vuelve consciente del único amor que puede tener hacia Adriana. Así, en un momento temprano de la novela, Eduardo medita frente a Adriana dormida: “Si yo te besara y nunca lo supieras, tú que no me nombras en tus sueños y crees tener en mí, aquí a quien nombras y me hablas con el nombre de quien te amó y maternizó y me recibirías con regaladísimo abrazo en tu lecho...”. *Ibidem*, p. 129.

¹⁹⁶ Dante y Virgilio se encuentran brevemente con Francesca y Paolo, entre otras celebres parejas, en el segundo círculo del Infierno (Canto V). Dante Alighieri, *Divina Comedia*, *op. cit.*, pp. 102-109.

¹⁹⁷ Es particularmente interesante mencionar que, en los años en que Macedonio Fernández probablemente empezaría a pensar en el proyecto que llegaría a ser *Adriana Buenos Aires* (1922), se gestaba una intensa relectura y discusión de la obra de Dante Alighieri (1265-1321), con motivo del aniversario 600 de su fallecimiento (1921). En la Argentina, Victoria Ocampo publicaría, primigeniamente en *La Nación* (septiembre, 1921), *De Francesca a Beatrice*; texto que basaba su lectura de la *Divina comedia* en aquellas dos figuras, desde su valor simbólico, como inicio y fin para Dante en su reflexión sobre el amor y la muerte. Esta obra tendría relativa fama, al menos entre los círculos intelectuales en la Argentina de esos años, pues en poco tiempo sería republicado, por el filósofo español José Ortega y Gasset, en *Revista de Occidente* (1924 y 1928). En la edición revisada (Editorial Sur, 1963), y de la cual se han tomado los datos correspondiente a la obra, incluye diversos paratextos; entre ellos, un comentario de Ortega y Gasset y su respectiva respuesta por parte de la autora, en los que se profundiza sobre la representación de la mujer y el valor simbólico que ésta ocupa en la sociedad, en relación a las disputas estéticas e ideológicas del momento. Sin duda, estos textos de Victoria Ocampo y Ortega y Gasset comparten el mismo campo literario que *Adriana Buenos Aires* y “El Aleph”. En el presente análisis no se ahondará en la relación, entre el cuento y *De Francesca a Beatrice*, dado que ello sólo es posible a través de *ABA*. Victoria Ocampo, *De Francesca a Beatrice*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1963.

¹⁹⁸ En otros textos, J. L. Borges mencionaría el encuentro de Dante con Francesca y Paolo como un punto importante de su lectura de la *Divina comedia*. Así se muestra en: “El verdugo piadoso” [de primigenia publicación en *Sur*, en mayo de 1948 según Nicolás Helft, y posteriormente como parte de los *Nueve ensayos dantescos*, 1982]; “Estudio preliminar”, prólogo a la obra dantesca [de 1949, también según registra Nicolás Helft]; y en “La Divina Comedia”, conferencia impartida en Buenos Aires (1 de junio de 1977) [incluida en la publicación *Siete noches*, FCE, México, 1980]. Sin embargo, es pertinente mantener una distancia de aquellas lecturas, en el análisis de “El Aleph”, al considerar sus diferencias temporales. Jorge Luis Borges, *Obras Completas III (1975-1985)*. Edición crítica, anotada por Rolando Costa Picazo, Emecé Editores, Buenos Aires, 2011, pp. 353-364/589-591; Jorge Luis Borges, “Estudio preliminar”, en Dante Alighieri, *La divina comedia*, CONACULTA, México, 1999, pp. XIX-XXI; y Nicolás Helft, *op. cit.*, pp. 166/170.

¹⁹⁹ En *Adriana Buenos Aires*, el protagonista reflexiona sobre la escritura de una obra (y las cualidades que ésta debería tener) con el objetivo de representar la alma pura de Adriana. Entre tales pensamientos, Eduardo referiría a dos autores que también están aludidos en “El Aleph”, al asevera: “ni Shakespeare ni el mismo Cervantes, superior a todos,

hacia “Beatriz bellamente entrevista y bellamente pero escatimadamente hecha entrever”,²⁰⁰ la figura de Francesca, “pintada en el sólo rasgo de que es ella la que habla y habla de su amor, frente al Infierno que le espera”²⁰¹ y junto al amado que calla, se presenta como causa del desmayo que sufre el autoficcional y conmocionado Dante.²⁰²

La figura de Francesca que se construye desde la novela, como modélico *fin máximo* del amor para Adolfo, marca su paralelismo con la situación de Borges que mantiene su devoto amor por la fenecida Elena Viterbo.²⁰³ A pesar de este aparente alejamiento de la figura de Dante, tanto *ABA* como “El Aleph” constituyen a sus protagonistas a semejanza de éste; pero, desde la lección que Francesca le da: “amor qu'a [*sic*] nullo amato amar perdona. El que ama es amado”.²⁰⁴ De esta manera, manifiesto en *Adriana Buenos Aires* y tácito en la *Divina comedia* y en “El Aleph”, los textos se develan como empresas autorales, a través de la figura de la amada, de “llevar al lector al pensamiento del amor con la grandeza y exclusividad de valía [...] como finalidad y explicación única de la Vida, como estética de la Vida”.²⁰⁵

La escritura, entonces, se vuelve consecuencia del amor experimentado, no sin que el protagonista, más demarcado en la novela y el cuento, advierten un peligro en ello. En los dos textos prosísticos, la empresa de los narradores toma su distancia de una cierto tipo de expresiones artísticas, contextualmente predominantes y cuyos resultados distan de lo que esperan hacer, ligado intrínsecamente a su propia visión (estética) del amor.²⁰⁶

el primero y el último literato de genio pleno, pueden inventar una Adriana como persona y como destino. Únicamente Dante ha comprendido el amor y únicamente el amor es asunto de tragedia”. Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 200.

²⁰⁰ *Ídem.*

²⁰¹ *Ídem.*

²⁰² En la novela se describe: “el desmayo de Dante ante la valentía de amor de Francesca abrazada al mundo acobardado Paolo, ante las breves palabras de la joven, salvan a Dante de una sentencia de estupidez ante el necias venganzas o justicias con que se regala en toda la obra”. *Ibidem*, p. 201.

²⁰³ Este paralelismo entre Borges y Francesca se ve claramente en palabras de Eduardo: “El amor es vida porque no la entretiene, la posee. No se habrá realizado nunca, sí aproximado muchas veces, pues realizado, se habría eternizado, era irrompible. Francesca fue amor pero no lo fue el desmayado Paolo: sólo ella habló y proclamó su amor. Divina fue la Amante, es decir, mujer de no morir, pero no eternizó porque él no fue el Amante. Lo que habló su boca y el callar de él son lo supremo hablado y callado jamás. Allí fue la mayor vez de las cosas hasta que amado hable como amada cuando la Muerte morirá”. *Ibidem*, p. 68.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 202.

²⁰⁵ *Ídem.*

²⁰⁶ El aparente fracaso de Borges en el amor (terrenal con Beatriz) y literario ante Daneri, en el que acaba “El Aleph”, adquiere gran significado ante una de las últimas reflexiones de Eduardo en *ABA*: “El amor físico no tiene nada que hacer ni con el Arte ni con la Ética. Debiéramos encontrar la manera de no llamarlo Amor, por tratarse de una absolutamente zoológica apetencia. Pero sí es cierto y es novelístico que la humanidad se haya llenado y martirizado de problemas sobre lo que es lícito y lo que es prohibido y descalificado en las sesiones de esa apetencia”. *Ibidem*, p. 240.

Por último, las obras también exploran el tema de la *muerte* y la *memoria* como dos elementos intrínsecos en la percepción del mundo, sobre todo en relación con la figura amada.²⁰⁷ Si bien en el presente análisis sobre “El Aleph” es preferible postergar este tema, es pertinente señalar que el cuento y *Adriana Buenos Aires* reflexionan en torno a la *muerte* y el *amor*, dentro de lo cual destaca la presencia de un personaje de nombre Elena.²⁰⁸ Por supuesto, esta intertextual homonimia no es casual, ya que evoca (invariablemente) al poema macedoniano de “Elena Bellamuerte”.²⁰⁹

El poema, publicado en la revista *Sur* en 1941, remite indudablemente a la trágica muerte de la esposa de Macedonio Fernández, Elena de Obieta, en mayo de 1920.²¹⁰ En los versos de éste puede encontrarse, casi de manera absoluta y sintetizada, los temas que hasta ahora se han pretendido exponer en la composición simbólica de Beatriz Elena Viterbo como eje narrativo. Ambos textos construirían la figura de la fenecida Elena en equivalencia a la Divinidad, en tanto

²⁰⁷ De manera breve, es importante señalar que la relación entre *amor*, *muerte* y *memoria*, evidente desde la figura de Borges en “El Aleph”, se manifiesta con gran claridad por el respectivo protagonista de *Adriana Buenos Aires*: “sólo hay tragedia en un pleno amor por cesación del amor y no por muerte. Esta cesación puede ocurrir por un obstáculo que actúa constantemente en roer, entristecer, mezclar de amargura en todos los momentos de la pasión, pues el olvido por sí solo es imposible de producirse si alguna vez existió el pleno amor, como la muerte no puede producirse si alguna vez hubo la existencia”. *Ibidem*, p. 234.

²⁰⁸ En el imperdible segundo capítulo de la obra macedoniana se desarrolla una conversación entre mujeres que se preparan para la boda de Adriana, entre ellas, Elena. En el diálogo, de ambigua identificación de voces, se declara: “- La rosa es flor loca. No niego sea hermosa su pasión sin freno, y que significa que hay una hora para la libre pasión o que la pasión arrebatada y pasajera, primada por lo corporal, quizá, debe tener su lugar en la vida también; o como si dijéramos, que el olvido no fuera indigno de la pasión. Pero el perfume de la diosma encierra el emblema del amor tragedia, el único amor que me conforma. Ese amor o la indiferencia, indiferencia aun de vivir o morir. Amando así, sólo es dolor la muerte; y diría yo más: no debiera haber de dolor en la muerte otra cosa que su odioso poderío de poner fin a un amor. Aunque yo pienso que no pone fin a nada la tan comentada y versificada Muerte”. *Ibidem*, p. 47.

²⁰⁹ Tal y como lo muestra el rastreo filológico de Carlos García, en “Macedonio Fernández: ‘Elena Bellamuerte’ y ‘Otra vez’”, este poema resulta problemático al buscar definir una fecha exacta de su escritura y de una primera publicación, al tener diferentes versiones y al presentar una intensa hipertextualidad con otro texto de Macedonio Fernández, “Otra vez”. Aunque es claro que ambos textos poéticos tienen su génesis en la muerte de Elena de Obieta (1920), es preciso indicar que, para el presente análisis, se hace referencia a la versión (fechada en 1920) de la revista *Sur* (1941), dado que ésta incluye versos que conforman la figura de la amada en semejanza (más cercana) a la Divinidad. A partir de ello se puede vislumbrar un mayor vínculo con el resto de textos bajo los que se construye la figura de Elena Viterbo, en “El Aleph”. Además, la proximidad temporal que existe entre su aparición, quizá la primera de gran difusión en la Argentina de 1940, a través la revista *Sur* y la primigenia publicación de “El Aleph” (1945) permite conjeturar la influencia que tendría el poema en J. L. Borges, al gestar el proyecto del cuento. Incluso, en el mismo tomo en que se encuentra el poema, J. L. Borges publicaría “La lotería en Babilonia”. Macedonio Fernández, “Elena Bellamuerte”, *Sur*, Buenos Aires, X (76), enero de 1941, pp. 14-20; y Carlos García, “Macedonio Fernández: ‘Elena Bellamuerte’ y ‘Otra vez’”, febrero de 2012.

²¹⁰ La forma en que Elena de Obieta moriría, “tras una operación de urgencia provocada por una hernia crural estrangulada” (según una biografía de Macedonio Fernández), remite cierta simetría a la forma en que Borges, en “El Aleph”, alude a la muerte de Elena Viterbo: “después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” (p. 51). Álvaro Abós, *Macedonio Fernández: la biografía imposible*, Plaza & Janés Editores, Buenos Aires, 2002, p. 240.

“Muerte es Beldad/ pero muerte entusiasta,/ partir sin muerte en luz de un primer día es Divinidad”.²¹¹ Así mismo, la partida de la amada lleva a la develación del “engranaje del amor y la modificación de la muerte” (p.68); cuyo resultado es una incesante *poiesis* de vida, significada por la escritura del propio texto.

II. El Aleph (o *epifanía del mundo velado*)

Una vez revisada la figuración del *Amor* acaecido (a través de Beatriz Elena Viterbo), como motivo de vida para el protagonista, es preciso hacer lo propio con el Aleph, en tanto figuración de una experiencia epifánica. Esta decisión, de pasar de uno a otro eje narrativo, atiende a la misma lógica autoral del texto, la cual se exhibe por medio de sus particulares constituciones significativas y la manera en que se alternan a modo de conjugarlas en un mismo plano argumental.

Desde el paratexto se anuncia a el Aleph como tema central. Si bien ya se ha visto que éste no resulta el único tema ni (quizá) el más importante en el texto, sí resulta fundamental señalar que el título²¹² y los epígrafes tienen principalmente una función indicial en la figuración conceptual del mismo. Sin embargo, la contribución del título puede no ser clara, pues éste presenta una gran complejidad en su referencialidad, dada la gran polisemia de la palabra “Aleph”. La sintética y posterior exposición de los significados más comunes, que el propio autor desarrolla en “*Posdata* [...]” (p.69),²¹³ supone que dicha función indicial del título sólo podría ser comprendida por lectores con previo conocimiento hebraico, místico o matemático.²¹⁴

En el caso de las versiones editadas del cuento y semióticamente más cercanos, al menos para el contexto cultural (occidental) en el que se suscribe el presente análisis, los epígrafes contribuyen de forma más clara, especialmente al no limitarse a una palabra y ser citas de otros

²¹¹ Macedonio Fernández, “Elena Bellamuerte”, *op. cit.*, p. 19.

²¹² Respecto al título, también es importante anotar que en el manuscrito ya se encontraba establecido, a diferencia de los ausentes epígrafes, sin aparentes variaciones. A su vez, el título aparece en la portada del cuadernillo, así como al inicio (de una segunda versión) del primer párrafo (pp.27-29).

²¹³ A través del autoficcional narrador se menciona que “Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad: también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala al cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes” (p.70).

²¹⁴ Es preciso apuntar que el presente análisis procurará señalar y comentar las relaciones textuales sobre tales significados, pero al no poseer un dominio específico sobre cualquiera de estas áreas de conocimiento no se pretende profundizar en las relaciones simbólicas.

textos. Así, con la primera cita a *Hamlet*²¹⁵ se intuye la intención del autor por abordar un *infinito* en pocas palabras. Pero, por su parte, la hecha al *Leviatán*²¹⁶ pareciera refutar y expandir tal empresa, pues ésta remite al peligro de nombrar un asunto inabarcable, como la *eternidad*, en términos que se vuelven incomprensibles. Con ello, el paratexto anticipa su tratamiento sobre un aspecto inefable de la realidad de cariz místico.

En aparente contraposición a tales rasgos, el inicio del relato con la muerte de Elena Viterbo, se presenta (incluso intradiegeticamente) como un efímero evento ante el “vasto universo [...] el primero de una serie infinita” (p.51). No obstante, aquí es importante considerar que tal evento, más que ser un punto final para la figura de la amada, se vuelve una permanencia en todo el texto. Subsecuente a ello, el cuento desarrolla los paralelos (y obsesivos) planes de Borges y Daneri por conservar una imagen *fiel* de Beatriz y “toda la redondez del planeta” (p.57), respectivamente.

El Aleph no se vuelve hacer presente en el texto, sino hasta otro momento muy avanzada la narración. En éste, en medio de la caótica situación de Daneri próximo a perder su casa, se describiría el Aleph como: “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, visto desde todos los ángulos [el punto que contiene todos los puntos –en el palimpsesto-]” (p.62). Con esta definición, no sólo se llega a comprender la ambición del proyecto literario de Daneri, sino que se corrobora lo inferido por los indicios paratextuales. A su vez, la noticia sobre el Aleph se presenta como un hecho insólito para el protagonista (y, de forma metaficcional, para el lector), que genera un momento de incertidumbre sobre su existencia.²¹⁷

²¹⁵ El epígrafe es: “O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space” (p.51). Como ya se aludía en primer capítulo del presente análisis, esta cita también permite una lectura, en relación al cuento, según la parte en que aparece dentro de *Hamlet*. Dichas palabras, provenientes del protagonista, son expresadas ante el sofocamiento que siente ante su contexto como cárcel, inmerso en una gran traición y la cual es ignorada por todos quienes le rodean. Con esto, no es difícil pensar en que, el autor de “El Aleph”, análogamente busca romper con una visión errónea dentro de su contexto. William Shakespeare, *op. cit.*, pp. 261-265.

²¹⁶ En las versiones editadas del cuento se cita: “But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for an Infinite greatness of Place” (p.51). De modo similar a lo comentado en la nota anterior, es adecuado considerar que en el capítulo XLVI del *Leviatán*, de donde se toma la cita, se habla sobre la reproducción de ideas, principalmente dentro de las instituciones eclesiásticas, que tienen valor únicamente dentro de un acotado círculo de personas, sin ser entendidas por ellas ni pretender explicar algo. Esto recuerda a la crítica que el narrador de “El Aleph” construye en contra del poema de Daneri, quien busca conseguir el agrado de críticos y académicos por encima de todo. Thomas Hobbes, *op. cit.*, pp. 547-566.

²¹⁷ La forma que se desarrolla la trama del cuento, a través de indicios y con elementos de vacilación principalmente, para presentar al Aleph sin duda evoca una lectura desde lo *fantástico*. Sin embargo, además de tratarse de una lectura ajena a los objetivos del presente estudio, la complejidad de tal ámbito literario requiere un capítulo aparte; en el que pudiera tratarse a profundidad, escindir de otras posibles categorías (lo *maravilloso*, lo *extraño*, lo *insólito*, etc.) y,

Líneas previas a poder comprobar la existencia del Aleph, su caracterización refuerza su espectro místico al colocarlo como: “¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas [-o, sólo en el palimpsesto- que entrevieron los cabalistas], nuestro concreto [dilecto –también en el palimpsesto-] amigo proverbial, el *multum in parvo!*” (p.64). Este sentido sería continuado, pero a la vez cuestionado, una vez que el protagonista viera el Aleph. Por un lado, la primera manera en que Borges pretendería “transmitir a los otros”²¹⁸ su experiencia sería con analogías de obras místicas; sin embargo, inmediatamente rechazaría “el hallazgo de una imagen equivalente” al pensarlas como “[en el palimpsesto- retórica] literatura,[...]falsedad” (p.66).

A pesar del rechazo por parte del protagonista, los referentes a los que recurre exhiben remanentes significativos sobre los que el autor diseñaría el Aleph.²¹⁹ Así, el primero, sobre “un persa [que] habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros” (p.65) refiere a Farid ud-Din Attar y su obra *El lenguaje de los pájaros*.²²⁰ La historia que presenta esta obra, del viaje que emprende un grupo de aves para llegar ante su divinidad Simurg,²²¹ tiene un parecido con Borges, quien pretende lo mismo con las imagen de Beatriz; además, ambas travesías estarían guiadas (de forma

sobre todo, poder determinar si se trata de un texto *fantástico* o no, especialmente con las diferencias paratextuales que existen entre el manuscrito y las versiones editadas.

²¹⁸ A partir de este párrafo, en el palimpsesto comienza una incesante corrección y variación de las oraciones, así como en el orden y los referentes, que culmina hasta el final del manuscrito (pp. 41-47).

²¹⁹ De hecho, como ya se ha mencionado anteriormente, resulta interesante observar que el orden de las referencias pareciera ir del referente más desconocido al más común, de una obra persa a la Biblia; esto, quizá bajo el propósito autoral de reforzar el carácter místico de la descripción del Aleph, al encaminar al lector de una idea culturalmente ajena (el Simurg persa) hacia una que le resultara conocida (el apóstol Ezequiel y la imagen de un ángel).

²²⁰ En la edición crítica del cuento, ya se anticipa la variedad de traducciones que tienen tanto el nombre del autor persa del siglo XII como el propio título de la obra; además de indicar que la referencia también aparece en el *Manual de zoología fantástica*, del mismo J. L. Borges y Margarita Guerrero, en el apartado sobre “El Simurg”. Pero también es importante mencionar que J. L. Borges ya hablaba de esta obra, a pie de página, en “El acercamiento de Almotásim” (*Historia de la Eternidad*, 1936), donde hace una breve semblanza del relato; o, de manera más breve, en “Nota sobre Walt Whitman” [primigeniamente de 1947 y anteriormente aludido]; y, finalmente, también en “El enigma de Edward Fitzgerald” [primigeniamente publicado en *La Nación* (1951) y posteriormente incluido en *Otras Inquisiciones* (1952), de acuerdo a Nicolás Helft]. Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), op. cit., p. 76; Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, Margarita Guerrero (col.), ilustrado por Francisco Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 138-139; Jorge Luis Borges, *Obras Completas I (1923-1949). Edición crítica, op. cit.*, pp. 421-425/745-748; Jorge Luis Borges, *Obras Completas II (1952-1972). Edición crítica, op. cit.*, pp. 61-63; Nicolás Helft, *op. cit.*, p. 155; y Farid ud-Din Attar, *op. cit.*

²²¹ En los primeros capítulos las aves discuten: “En este momento no hay ciudad alguna que carezca de rey. ¿Por qué, pues, sin rey está nuestra tierra? Sin duda, sin rey, no se puede seguir. Si mutuamente nos apoyamos todos lograremos proclamar un rey, ya que, en un pueblo que carezca de rey, ni orden ni concierto se puede dar”. A ello, una contestaría: “Para nosotros existe un rey indiscutible que mora más allá del monte Khaf. Su nombre es Simurg, el rey de los pájaros. [...] Él siempre ha sido el rey absoluto, en la altura de su perfección está sumido. [...] De él no puede hablar ni el alma pura. La inteligencia carece de caudal para entenderlo. Por tanto, perplejos se quedan inteligencia y alma. Ante su perfección, cegados son los ojos”. *Ibidem*, pp. 97-100.

más o menos alegórica, según el caso) por un sentimiento de devoción o *amor*.²²² Pero aún más interesante, respecto a la figuración del Aleph, es la similitud en el encuentro con aquel ser anhelado, anticipado por un “casi intolerable fulgor” (p.66) como “cien mil soles reconocidos, cien mil lunas y estrellas [...] a un tiempo”.²²³ Con relativa igualdad, ambas experiencias resultarían en una profunda reflexión para los protagonistas, que les permitiría comprender mejor sus circunstancias, alejados de cualquier atisbo de fanatismo.²²⁴

La segunda referencia, sobre “una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (p.66), se torna más difícil por la atribución que tiene en las diversas versiones de “El Aleph”, como ya se ha advertido en el capítulo anterior. El manuscrito (p.43) y la versión de *Sur* (1945)²²⁵ aludirían a Hermes Trismegisto como autor de la frase;²²⁶ sin embargo, para la edición de 1949, dicha autoría sería concedida a “Alanus de Insulis” (pp.65-66).²²⁷ Por encima de esta

²²² Así como Borges se vería impulsado a conservar la imagen de Elena Viterbo por el amor que le tuvo en vida, la (ave) abubilla guiaría al resto de la bandada hacia el Simurg; pues, además de haber acompañado al bíblico Salomón, mostraría una gran sabiduría: “Ah inútiles, ¿es hermoso, para cobardes, el amor? Ah, desdichados, el amor no crecerá de tanta inanidad y cobardía. Aquel cuyos ojos se han abierto al amor va a él sacrificándose, y también saltando. [...] Mira la mirada de Simurg. Si no, no estará tan iluminado tu corazón. Como nadie puede soportar la visión de este rostro, por su rostro hay una impaciencia irresistible, y por su rostro no se puede perder el corazón. Con benevolente sabiduría, él construyó un espejo. Es el espejo del corazón. Mira tu corazón para ver si está su rostro en tu corazón”. *Ibidem*, pp. 138-140.

²²³ *Ibidem*, p. 451.

²²⁴ Si Borges, luego de contemplar el Aleph, termina por aceptar la paulatina pérdida del recuerdo de Elena; las aves, al descubrir que el Simurg es un reflejo de quien a través de los siete valles (como ellos), pierden todo temor y desconfianza ante sus diversas cualidades, (quizá) incluso de la necesidad de tener un rey. *Ibidem*, pp. 454-461.

²²⁵ Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *Sur*, *op. cit.*, p. 62.

²²⁶ En las obras más reconocidas y relacionadas a este personaje histórico greco-egipcio, *Corpus Hermeticum* y *Asclepius*, no parece encontrarse tal cita, sino únicamente como sentido en toda la obra. Pero, por otro lado, sí se puede encontrar de manera precisa en la sátira *Gargantúa y Pantagruel*, del francés François Rabelais, en cuyos episodios se encuentra: “[...] nuestra alma cuando el cuerpo duerme [...] se pasea y vuelve a ver su patria, que es el cielo. Allí participa insignemente de su origen primero y divino, y contemplando esta esfera infinita e intelectual, cuyo centro está en cada lugar del universo y la circunferencia en ningún lado (es Dios según la doctrina de Hermes Trismegisto), a la que nada sucede, nada pasa, nada decae, para la que todos los tiempos están presentes [...]”. Una explicación a esta cita indirecta, puede localizarse a partir de otro texto de J. L. B., “Pascal” [en *Otras Inquisiciones*, 1952 y originalmente “Pascal: *Pensées*”, revista *Sur*, noviembre de 1947, según Nicolás Helft]. Este texto, de primigenia publicación entre las dos versiones editadas de “El Aleph”, apuntaría a que Blaise Pascal tomaría la idea de la “esfera infinita” de Rabelais, para uno de sus textos (fragmento 72) en *Pensamientos*. Brian P. Copenhaver (trad.), *Hermetica*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992; François Rabelais, *Tercer libro de Pantagruel*, Alicia Yllera (trad.), Ediciones Cátedra, Madrid, 2009, p. 142; Nicolás Helft, *op. cit.*, p. 213; Jorge Luis Borges, *Obras Completas II (1952-1972)*. Edición crítica, *op. cit.*, pp. 74-76; y Blaise Pascal, *Pensamientos*, Carlos R. de Dampierre (trad.), Gredos, Madrid, 2012, p. 85.

²²⁷ El cambio de atribución tiene una explicación al partir del texto “La esfera de Pascal” [presente en *Otras Inquisiciones*, 1952, y originalmente publicado en *La Nación*, 14 de enero de 1951, según Nicolás Helft], también de J. L. Borges. Como una posible refutación a su anterior ensayo sobre Pascal, para éste el escritor argentino desarrollaría una investigación más somera sobre la metáfora de la “esfera infinita”, dentro de la cual encontraría que: “Fragmentos de esa biblioteca ilusoria, compilados o fraguados desde el siglo III, forman lo que se llama el *Corpus Hermeticum*, en alguno de ellos, o en el *Asclepio*, que también se atribuyó a Trismegisto, el teólogo francés Alain de Lille —Alanus de Insulis— descubrió a fines del siglo XII esta fórmula, que las edades venideras no olvidarían: ‘Dios es una esfera inteligible, cuyo

diferencia, y dada la compleja obra a la que remiten los dos referentes, tan sólo se puede hablar del carácter esotérico (y hermeneuta) de la cita, en la que la visión del Aleph (por añadidura) sólo podría comprenderse en sí misma, al pensarse al interior de la propia experiencia y sin posibilidad de encontrar una explicación o definición exterior a ella.

Por otra parte, la evocación al libro de Ezequiel (de la *Biblia*), en la mención de “Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur” (p.66), presenta un diálogo más fructífero en relación al cuento, quizá al tratarse de la referencia más popular de las tres. Esta asociación, en principio, parte de la similitud entre los narradores y su propósito de exponer una visión (divina o no);²²⁸ la cual no sería accidentada, sino que sería incentivada por una figura guía, con el fin de presenciar imágenes del mismo mundo que les rodea.²²⁹ Aunado a ello, de una u otra forma, el hogar que les rodea se anunciaría como próximo a desaparecer.²³⁰ Y, de mayor interés para este capítulo, se vincularía (la destrucción de) el hogar y la figura de la mujer, aunque con un sentido distinto. En la Biblia, esto se basaría en la perversión del pueblo de Jerusalén, por la corrupción de religiones y naciones vecinas, representada en los ejemplos de mujeres que fornican con diversos foráneos.²³¹ A su vez, en “El Aleph”, a pesar de la relativa y sugerida “inmoralidad” de Beatriz, dadas las “obscenas cartas” (p.68) que escribía a Daneri, ello no desvirtúa el amor que Borges le tiene; sin embargo, como se pretende abordar a detalle más adelante en este estudio, del mismo modo en que la demolición de la casa de los Viterbo frenaría la obsesión

centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”. Con esto, se intuye que en los mismos años en que J. L. B. re-editaría “El Aleph” (1949) estaba por escribir este ensayo que lo llevaría a la rectificación autoral de la cita. Nicolás Helft, *op. cit.*, p. 185; y Jorge Luis Borges, *Obras Completas II (1952-1972). Edición crítica, op. cit.*, p. 15.

²²⁸ En la Biblia, el profeta Ezequiel relata el encuentro que tiene con el dios Yahvé, especialmente a través de un espíritu alado. Sobre este último se describe: “Había en el centro la figura de cuatro seres cuyo aspecto era el siguiente: tenían figura humana. Tenían cada uno cuatro caras y cuatro alas cada uno [...] Bajo sus alas había unas manos humanas por los cuatro costados [...] y cada uno marchaba de frente; donde el espíritu les hacía ir [...]”. A su vez, si bien, en este texto religioso, tal presencia y la subsiguiente experiencia son claramente producidas por voluntad de Yahvé; en “El Aleph”, la visión que tendría Borges nunca sería señalada explícitamente como resultado de una fuerza divina, por lo cual resulta imposible definirla como tal. *Biblia de Jerusalén. Edición Latinoamericana, op. cit.*, p. 1199.

²²⁹ Así como Daneri llevaría a Borges hasta el sótano para observar el Aleph, Ezequiel sería llevado por diversas cámaras y puertas, a través de las cuales presenciaría la “Casa de Israel” y diversos actos considerados pecaminosos acometidos en ella (capítulos 8 a 12, y 40 a 44). *Ibidem*, pp. 1204-1248.

²³⁰ Aunque esta interpretación pudiera ser superficial, existe una similitud entre la próxima demolición de la casa de los Viterbo, en “El Aleph”, y la prevista destrucción de la del pueblo de Jerusalén, según los designios del dios Yahvé en la Biblia, con el fin de restituir la fe hacia este último en Israel. *Ibidem*, pp. 1233-1241.

²³¹ Aunque existen diversos pasajes que hablan sobre esto en el Libro de Ezequiel, acaso el más destacado y claro es el capítulo 23, “Historia simbólica de Jerusalén y Samaría”, en el que cuenta la historia de dos mujeres, Oholá (Samaría) y Oholibá (Jerusalén), a quienes el dios Yahvé las juzga y castiga por sus actos de prostitución, sobre todo con “los asirios sus vecinos”. Este relato se da como una analogía de una supuesta “contaminación” de la fe, por parte de algunos pueblos que se pensaba deberían ser devotos a Yahvé. *Ibidem*, pp. 1121-1123.

de Daneri por el Aleph, Borges paralelamente deja de perseguir la conservación de la imagen de Elena.

Además de tal distinción respecto a la Biblia, el autor de “El Aleph” afirma su alejamiento de cualquier sentido religioso o dogmático en el relato, al asociar a todas las anteriores referencias con la “[retórica –en el palimpsesto-] literatura, [...] falsedad”, en tanto que éstas únicamente “prodigan emblemas” (pp.65-66). Así, ante este cariz místico que adquiere la experiencia del protagonista ante el Aleph, la voz narrativa no se cuestiona sobre la vivencia, sino que apunta a una problemática mayor: “¿cómo transmitir [comunicar –en el palimpsesto-] a los otros [una experiencia, un hecho incomparable –puede leerse en el palimpsesto-] el [tumultuoso –también en el palimpsesto-] infinito Aleph, que mi [propia –en el palimpsesto-] temerosa memoria apenas abarca [comprende –en el palimpsesto-]?” (p.65).

Si bien es preferible posponer (de manera breve y parcial) el análisis de esta problemática,²³² cabe denotar que al describir de modo preciso el Aleph, como “una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor” (p.66), Borges asegura (al menos para él) la verosimilitud de la experiencia. En este sentido, el Aleph se significa como contemplación de “infinitas cosas [...] a un tiempo –en el palimpsesto-] desde todos los puntos [ángulos –en el palimpsesto-] del universo” (p.66); lo cual, puede ser considerado como hipérbole ficcional de cualquier momento contemplativo y meditativo, en sí, como epifanía.²³³ Por ello, en la “infinita [admiración –en el palimpsesto-] veneración, infinita

²³² En este punto, también es necesario advertir que, en el presente trabajo se omite analizar el párrafo más extenso del cuento, en el que Borges enlista todas las imágenes que veía en el Aleph. Esto, dada la numerosa intertextualidad que podría manifestar y la gran complejidad del palimpsesto, ya sugerida en los trabajos de Daniel Balderston (“‘Sin superposición y sin transparencias’: la frase larga de ‘El Aleph’”) y Salvio Martín Menéndez (“La tercera enumeración en el manuscrito de *El Aleph*”). A pesar de ello, es pertinente sugerir el aparente orden cónico y oscilatorio: de lo general a lo particular, del “populoso mar” a la particular “cara” del protagonista y del lector; de las impersonales y públicas “muchedumbres de América” a la personal y oculta “reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo”; y, a su vez, de lo individualmente memorable, como “un traspasio de la calle Soler [...] que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos”, a lo (casi) universalmente simbólico, como “tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos [...] todas las hormigas que hay en la tierra” (pp.66-68). Daniel Balderston, “‘Sin superposición y sin transparencia’: La frase larga de ‘El Aleph’”, en *El legado de Borges*, Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México, México, 2015, p. 29-50; y Salvio Martín Menéndez, “La tercera enumeración en el manuscrito de *El Aleph*”, en Barbara Cittadini, María Gabriela (comp.), *Borges y los otros*, Ediciones El otro el mismo, Venezuela, 2005, pp. 221-236.

²³³ De modo extratextual, puede mencionarse que, según las palabras de la investigadora puertorriqueña Luce López-Baralt, J. L. Borges llegó a hablar “de dos experiencias de juventud, que le sobrevinieron durante el proceso de una profunda depresión emocional. [...] admitió no sin candor que eran debidas a una desilusión romántica. Uno de estos trances místicos le aconteció en el puente de Constitución de Buenos Aires, sobre los rieles de la estación de tren. (Este curioso dato autobiográfico nos confirma que la caminata por Constitución que lleva a cabo el personaje Borges después de perder a Beatriz Viterbo y a Teodolina Villar no carecían de un hondo sentido personal). Justamente allí en Constitución, continuó diciéndome, se sintió situado de súbito fuera el tiempo y del espacio, viviendo en unos niveles de

lástima”, que el hecho despierta en Borges, sigue el temor de “que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme” (pp.68-69); así, entonces, el Aleph funge como motivo de clarividencia de un sujeto sobre la desbordante realidad que le rodea.

En este punto del análisis, es imprescindible demarcar que este último “temor”, que el autor asocia con el momento epifánico, únicamente ocurre para las versiones editadas de “El Aleph”, en tanto que las subsiguientes líneas del cuento no figuran en el manuscrito. De esta manera, lo mismo ocurre con la refutación que el propio Borges hace en torno a la falsedad del “Aleph de la calle Garay” (p.71).

De tal manera, la inicial indagación que el narrador hace sobre el nombre del Aleph, en “*Posdata* [...]” (p.69), encauza intenciones por parte del autor en la construcción del mismo. Así, la primigenia referencia, a la Cábala, confirma el vínculo existente entre el objeto del cuento y el ente místico, o “letra [que] significa el En Soph” (p.70), de la cultura hebraica, ya aludido desde el indicial título de “El Aleph”. Así, esta intertextualidad reitera el vínculo de la idea de una “ilimitada y pura divinidad” (p.70) en la constitución del Aleph.

Sin embargo, de modo congruente a las previas intertextualidades, el autor se aleja de cualquier sentido dogmático que pudiera tener la evocación de la Cábala. Por ello, inmediatamente amplía el horizonte de referencialidad, al aludir a “la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior” (p.70). Sin poder ubicar una relación intratextual específica, es preciso mencionar que en esta frase se conjugan las descripciones del *alef*, en el *Zohar*,²³⁴ y la figura del “Mago (o malabarista)” del Tarot²³⁵ (Imagen 1).

conciencia expandida hasta el infinito”. Más que poder o tener que asegurar si esto es cierto o no, este relato autobiográfico exhibe la trascendental importancia del *leit motiv*, de un estado meditativo tras una desilusión romántica (y particularmente con la estación de tren Constitución como escenario), que sería para el escritor argentino. Luce López-Baralt, “Lo que había del otro lado del Zahir de Jorge Luis Borges”, *Numen: revista de estudos e pesquisas da religião*, Universidade Federal de Juiz da Fora, Brasil, 8 (1), 2005, p. 101.

²³⁴ Aquí debe recordarse brevemente la descripción citada en el capítulo anterior, en la cual se menciona: “Primera de todas está el *Alef*, el comienzo y el fin de todos los grados, aquello en lo cual se hallan impresos todos los grados y que, sin embargo, siempre se llama ‘Uno’, para poner de manifiesto que aunque la Divinidad contiene muchas formas, sólo es una. Esta esfera es la letra de que dependen, ambas, las entidades inferiores y las superiores”. *El Zohar*, León Dujovne (trad.), Tomo I, Sigal, Buenos Aires, 2005, p. 78.

²³⁵ De las versiones más conocidas del Tarot, la que se aproxima más a la descripción de “El Aleph” es la versión inglesa de Arthur Edward Waite, de 1910. De la carta del “Mago” se ha dicho que: “El Mago nos ayuda a comprender que el universo físico no es el resultado de un Poder de Creación Original que actúa sobre la *materia*, sino que es el resultado del Poder de Vida que actúa sobre *st-mismo*. [...] En un principio, sólo los dioses o sus representantes en la Tierra, los sacerdotes, tenían estos poderes mágicos. Una de estas figuras es la de Hermes Trismegisto, una figura

Con lo cual, se muestra una intención del autor de “El Aleph” de desprender aquel nombre de su significado o referente cabalístico unívoco o primigenio. En ese sentido, la subsiguiente mención al *Mengenlehre* (o teoría de conjuntos) y su uso del *aleph* para expresar “los números transfinitos” (p.70), pareciera responder al mismo propósito autoral de no pretender adecuar el Aleph del cuento a un posible significado primigenio (cabalístico), sino tan sólo como alusión simbólica dentro de la función del eje narrativo.

mítica que ha sido varias veces asociada al dios egipcio Toth y al dios griego Hermes. [...] El sentimiento de «hacerse o devenir» se refleja en el número que tiene el Mago, el Uno. Es un número yang, o del poder masculino; es luz, brillo, actividad, poder penetrante y se asocia con el cielo y con el espíritu. [...] Sostiene en su mano derecha una vara que indica que sus poderes están bajo control consciente y dedicados al espíritu celestial. Con su mano izquierda indica el suelo como para recordarnos la máxima hermética: «Así en lo alto como en lo bajo».

Una teoría sobre el origen de la asociación entre el *Alef* del Zohar, y la carta del Mago del Tarot, para el caso de “El Aleph”, es la posible interpretación que J. L. Borges tuvo de la figura de Hermes Trismegisto, a partir de algún texto de Carl Gustav Jung, quien dedicaría varios trabajos al “espíritu Mercurius”, muy relacionada con las figuras del mago (o sabio) y de Hermes Trismegisto. Sin poder apuntar a un texto específico, es preciso mencionar que algunos ensayos de J. L. B. demuestra las constantes lecturas que éste haría del escritor suizo, entre estos: “Nota sobre Walt Whitman” [primigeniamente de 1947 y anteriormente aludido] y “Nathaniel Hawthorne” [conferencia dictada en 1949 y con una primera publicación en *Otras inquisiciones*, de 1952] y, en una breve nota a pie, en “Kafka y sus precursores” [de primigenia publicación en *La Nación*, en agosto de 1951, y posteriormente compilado en *Otras inquisiciones*, según Nicolás Helft]. Sallie Nichols, *Jung y el Tarot: Un viaje arquetípico*, Pilar Basté (trad.), Editorial Kairós, Barcelona, 1988, pp. 77-86; Jorge Luis Borges, *Obras Completas I (1923-1949). Edición crítica, op. cit.*, pp. 421-425; Jorge Luis Borges, *Obras Completas II (1952-1972). Edición crítica, op. cit.*, pp. 45-58/80-81; y Nicolás Helft, *op. cit.*, p. 182.



Imagen 1. “El mago”, del Tarot de Waite.

Al exponer este múltiple uso del nombre *Aleph*, el autor (a través de la voz narrativa) logra cuestionar su aplicación al “Aleph de la calle Garay” (p.71), sobre todo al ser atribuido por el intelectualmente desacreditado de Daneri; pero no así sobre la experiencia vivida y, por ello, Borges nunca niega “que hay (o que hubo)” (p.71) un verdadero Aleph. De esta manera, las razones del escepticismo de Borges se basarían en su exploración “sobre la naturaleza del Aleph” (p.70), aunque de forma indirecta por medio del supuesto hallazgo de Pedro Henríquez Ureña.

Si bien aquel “manuscrito” del “capitán [Richard] Burton” (p.71) no figura en ninguna de sus obras, al menos dentro de la superficial búsqueda hecha para este análisis, éste aparece en el cuento como catalizador de diversas intertextualidades, las cuales incentivan la dimensión metaficcional del Aleph. Dichos referentes textuales, más de índole satírica o poética literaria que realista o mística, deconstruyen la importancia del Aleph como objeto particular y resaltan su trascendencia como motivo. Así, la mención de “Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia” (p.71) remite a un pasaje de *El Corán*²³⁶ en la que no figura ningún “espejo” o “cristal” (p.71), pero sí a una situación de injusticias y correspondiente esperanza en la corrección de aquel mal,²³⁷ con cierta analogía a lo que sucede en la historia de Borges y Daneri.

²³⁶ La fuente más común en donde se puede encontrar el nombre de Alejandro Bicornes es en la *Historia de Alejandro*, en la “Azora XVIII. La caverna” de *El Corán*. Sin embargo, algunas de las traducciones de este libro sagrado omiten dicho nombre, al no relacionarlo con el nombre de Du-l-Qarnayn; algunas otras, sólo lo mencionan en sus notas a pie de página. En la versión utilizada para el presente análisis, se menciona: “Te preguntarán acerca de *Alejandro*, el de los dos cuernos. Responde: «Os recitaré una historia que procede de él». Le instalamos en la tierra y le dimos medios *para obtener* cualquier cosa. Siguió su camino hasta que llegó al ocaso del Sol: encontró que se ponía *detrás* de una fuente termal junto a la cual encontró a unas gentes. Dijimos: «¡Du-l-Qarnayn! O castigas a *éstos* o los favoreces»”.

Por otra parte, es pertinente mencionar que J. L. B., en su conferencia “Las Mil y Una Noches” [del 22 de junio de 1977 y posteriormente publicada en *Siete Noches*, 1980], hablaría de la leyenda sobre Alejandro de Macedonia y su viaje por Asia, así como del atribuido nombre de Alejandro de Bicornes. A su vez, esta historia la atribuiría al escritor británico Robert Graves, quien cuenta que: “when Alexander came to Jerusalem at the outset of his Eastern conquest, he refrained from sacking the Temple but bowed down and adored the Tetragrammaton on the High Priest’s golden frontlet [...] The High Priest then further encouraged Alexander by showing him the prophecy in the *Book of Daniel* which promised him the dominion of the East”. *El Corán*, Juan Vernet (trad.), Editorial Planeta, Barcelona, 1963, p. 307; Jorge Luis Borges, *Obras Completas III (1975-1985). Edición crítica, op. cit.*, pp. 375-383; y Robert Graves, “V. Gwion’s riddle”, en *The White Goddess. A historical grammar of poetic myth*, Faber and Faber, London, 1961, p. 84.

²³⁷ Respecto a aquel “espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al Karnayn” deben considerarse las siguientes líneas de *El Corán*: “Dijeron: «¡Du-l-Qarnayn! Gog y Magog extienden la corrupción sobre la tierra. ¿Te pagaremos un impuesto a base de que pongas entre ellos y nosotros un muro?» Respondió: «Lo que mi Señor me ha concedido es mejor. ¡Ayudadme con fuerza! ¡Pondré entre vosotros y ellos una muralla!»”. Esta muralla ha sido interpretada como una alusión a la muralla China, lo cual remite a las campañas militares de Alejandro de Macedonia por Asia. *El Corán, op. cit.*, p. 308.

Algo muy similar ocurre con la “séptuple copa de Kai Josrú” (p.71), en el *Kubaiyat*,²³⁸ obra famosamente compuesta por la traducción, de Edward Fitz Gerald (1896-1940),²³⁹ de diversos versos del persa Omar Khayyam (siglo XII). El poema, sin evocar específicamente un objeto maravilloso como el Aleph, se concentra en las reflexiones emotivas, en torno a un sentido de eternidad, que embargan a la voz lírica en un nuevo amanecer primaveral, mediante su consumo de vino.²⁴⁰ Análogo al relato de Borges, tras la muerte de Elena Viterbo, la obra persa declara una crítica hacia las instituciones (eclesiásticas), a la visión del mundo que éstas promueven y, sobre todo, a su incomprensible idea del tiempo progresista, en la que el pasado no tiene un valor y el presente sólo lo tiene respecto a un porvenir.²⁴¹

Por otra parte, “el espejo que Tarik Benzeyad encontró en una torre” (p.71), sí alude a un objeto con cualidades parecidas a las manifestadas por el Aleph. El relato de la noche 272, del libro de las *1001 Noches*²⁴² (tal y como está referido en el propio cuento), habla de objetos asombrosos repartidos en distintas cámaras, entre los cuales se encontraba “un espejo de forma circular [...] y el que se miraba en su luna veía las caras de sus padres y de sus hijos, desde el primer Adán hasta los que oirán la Trompeta”.²⁴³ Esto, claramente, se asemeja a la capacidad del Aleph de mostrar imágenes de diversos tiempos y, particularmente, de ocasionar que a Borges le parecieran “familiares todas las caras” (p.69) luego de verlo.

²³⁸ Omar Khayyam, *The Rubaiyat*, Fitz Gerald (trans.), The Roycrofters, New York, 1906.

²³⁹ En su ensayo “El enigma de Edward Fitzgerald” [1951, como anteriormente se ha expuesto], J. L. Borges describe el azar que llevarían a que el poema persa, del siglo XI, fuera reconocido entre los escritores modernos del siglo XX. En este texto, el escritor argentino concluye que: “Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta”. Jorge Luis Borges, *Obras Completas II (1952-1972)*. Edición crítica, op. cit., p. 63.

²⁴⁰ “El Aleph” parece aludir específicamente a los versos V-X, en los que se menciona: la “Jamshyd’s Sev’ning’d Cup where [...] still a Ruby kindles in the Vine”; y se pregunta “What have we to do with Kaikobad the Great, or Kaikhosru?”. Sin embargo, es preciso apuntar que, al revisar todo el poema, también puede notarse una predominante carga erótica, respecto a la figura de la mujer y de su acompañamiento en el momento de la reflexión, así como una importante crítica a las instituciones religiosas, lo cual acrece su relación con el cuento. Omar Khayyam, op. cit., pp. 27-29.

²⁴¹ Respecto a estos temas, destacan los versos LIII-LXVIII. Omar Khayyam, op. cit., pp. 51-58.

²⁴² Para el presente análisis se usa la traducción del relato hecha por J. L. Borges, bajo el título de “La cámara de las estatuas” [de primigenia publicación en *Crítica* en 1933 y posteriormente incluida en *Historia universal de la infamia* en 1935, según Nicolás Helft]. Además, es preciso mencionar que el libro de las *1001 noches* sería de gran interés para el escritor argentino, lo cual es demostrable por su ensayo sobre “Los traductores de ‘Las mil y una noches’” [*Historia de la eternidad*, 1936] y por dedicarle una de sus *Siete Noches*, bajo el (anteriormente mencionado) título de “Las Mil y Una Noches”. Jorge Luis Borges, *Obras Completas I (1923-1949)*. Edición crítica, op. cit., pp. 635-636/730-744; Nicolás Helft, op. cit., p. 184; Jorge Luis Borges, *Obras Completas III (1975-1985)*. Edición crítica, op. cit., pp. 375-383.

²⁴³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas I (1923-1949)*. Edición crítica, op. cit., p. 636.

A su vez, en la versión de 1949 de “El Aleph”, se agrega la intertextualidad con la *Historia Verdadera*,²⁴⁴ de Luciano de Samosata. La ausencia de esta mención, en la primigenia publicación del cuento, resulta paradójica, ya que ambas obras muestran un gran paralelismo. Además de la similitud entre el Aleph y el “espejo [...] en la luna” (p.71) de la sátira del siglo II,²⁴⁵ los dos textos asumen una narración autodiegética con la intención de conformar una trama ficcional y de jugar con las inclinaciones de lecturas realistas.²⁴⁶

Aunado a lo anterior, en el caso de “la lanza especular [...] del *Satyricon* de [Martiani Minei Felicis] Capella” (p.71) resulta imposible comentar puntualmente al respecto, dada una inexistente traducción del latín.²⁴⁷ A pesar de esto, la subsiguiente mención del “espejo universal de Merlín” (p.71), que remite a *The Faerie Queene* (de Edmund Spenser),²⁴⁸ exhibe la tendencia del autor de “El Aleph” por exponer objetos congéneres cada vez más alejados de un sentido religioso, hasta converger en la obra feérica que fácilmente se atribuiría a una instancia de irrealidad. De esta manera, aún cuando la epopeya inglesa y el cuento pudieran ser leídos e interpretados (sólo) como alegorías de su contexto histórico,²⁴⁹ el “espejo [...] ‘redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio’” (p.71) de Merlín tiene gran similitud al Aleph descrito por Borges. Sin embargo, la voz autoral en

²⁴⁴ También traducido como *Relatos verídicos*. Luciano de Samósata, “13-14. Relatos verídicos”, en *Obras I*, Andrés Espinosa Alarcón (trad.), Editorial Gredos, Madrid, 1981, pp. 176-227.

²⁴⁵ En esta obra puede leerse: “Vi también otra maravilla en el palacio real. Un enorme espejo está situado sobre un pozo no muy profundo. Quien desciende al pozo oye todo cuanto se dice entre nosotros, en la Tierra; y si mira al espejo ve todas las ciudades y todos los pueblos, como si se alzara sobre ellos. Yo vi, a la sazón, a mi familia y a todo mi pueblo, pero no puedo decir con certeza si ellos también me vieron”. Luciano de Samósata, *op. cit.*, p. 193.

²⁴⁶ Si bien en “El Aleph” tal intención sólo se evidencia desde la voz autoral, en *Relatos verídicos* desde la introducción se declara satíricamente: “Pues bien, después de tomar contacto con todos esos autores, llegué a no reprocharles demasiado que engañen al público, al notar que ello es práctica habitual, incluso, entre los consagrados a la filosofía. Me sorprendió en ellos, sin embargo, que creyeran escribir relatos inverosímiles sin quedar en evidencia. [...] y, como nada verídico podía referir, por no haber vivido hecho alguno digno de mencionarse, me orienté a la ficción, pero mucho más honradamente que mis predecesores, pues al menos diré una verdad al confesar que miento”. *Ibidem*, pp. 180-181.

²⁴⁷ Una edición accesible de esta obra es Martiani Minei Felicis Capellæ, *Satyricon*, Ex officinâ Plantinianâ, 1599. [Consulta en línea: https://books.google.com.mx/books?id=7c1mAAAAcAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s]

²⁴⁸ Edmund Spenser, “The Third Booke of the Faerie Qveene. Contayning The Legend of Britomartis. Or Of Chastité”, en *Faerie Queene*, Vol. I: Books I-III, Oxford University Press, London, 1909, pp. 342-389.

²⁴⁹ Como muchas obras de caballería, *Faerie Queene* trata de las historias de caballeros que, de forma alegórica, representan alguna virtud a lo largo de sus distintas travesías. Así, por ejemplo, la historia de la caballera andante (a veces referida como hada) Britomart, en el tercer libro, se dedica a formar un ideal del amor predestinado, la castidad como virtud y, en sí, de una anagnórisis sobre la fundación (o concreción) del reino de Gran Bretaña. Es justamente en esta última develación en la que aparece el espejo de Berlín, según aparece: “The great Magitian *Merlin* had deuiç'd,/ Whose vertues through the wyde world soone were solemniz'd./ It vertue had, to shew in perfect sight,/ What euer thing was in the world contaynd,/ Betwixt the lowest earth and heauens hight,/ So that it to the looker appetaynd;/ What euer foe had wrought, or frend had faynd,/ Therein discouered was, ne ought mote pas,/ Ne ought in secret from the same remaynd;/ For thy it round and hollow shaped was,/ Like to the world it selfe, and seem'd a world of glass”. *Ibidem*, p. 365.

este último, de forma congruente a su desmérito contra la literatura, sentencia que los ejemplos “[...] anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica [...]” (p.71).

Si bien dicho aforismo se presenta de manera indirecta, al basarse en el supuesto manuscrito de Burton, el Aleph (visto por Borges) termina por caracterizarse (con cierto sentido irónico) como un remedo; en tanto que sólo mostraría “el inconcebible universo” (p.68) de modo parcial, dada su pura cualidad visual. En ese sentido, al plantear la posibilidad (aparentemente improbable) de la existencia de un verdadero Aleph “en lo íntimo de una piedra” (p.72) y con la consecuente incertidumbre del narrador, el autor conduce al lector a un estado análogo; esto, provocado por el vacilante carácter del manuscrito metaficcional, que culmina en la creación de una situación metatextual en las palabras de Abenjaldún.²⁵⁰

Al construir ese momento, el argumento del cuento termina por demarcar otra problemática fundamental, intrínsecamente relacionada a la de “cómo transmitir a los otros el infinito Aleph” (p.65), que es el de la *memoria*, en tanto: “Nuestra mente es porosa para el olvido” (p.72). A partir de esto, al considerar que para Daneri la pérdida del Aleph resultaría totalmente benéfica, al terminar con su obsesión que le impedía culminar su poema y pasar a “versificar [...] epítomes” (p.70), pareciera que su experiencia ante el misterioso objeto fuera tan fútil para su vida, como también lo sería la muerte de Beatriz. Así, la relación sensible de Daneri ante su entorno, representado tanto por Elena Viterbo como por el Aleph, se determina por un sentido de utilidad y de lo efímero en la percepción, al carecer de un significado trascendental.

²⁵⁰ Sobre este personaje (árabe) no se ha encontrado más información que la proporcionada por Elena del Río Parra y Julio Ortega, en las notas de la edición crítica del cuento, acerca de su fama con el *Libro de los ejemplos instructivos, y colección del sujeto y el atributo, concerniente a la historia de los árabes, de los persas, de los bereberes y de las naciones que han vivido con ellos sobre la tierra*.

Por otra parte, queda mencionar que el nombre de este escritor también figura en un personaje de “Las doce figuras del mundo” [publicado en la revista *Sur*, en enero de 1942, y, ese mismo año, como parte de *Seis problemas para don Isidro Parodi*], del ficcional autor H. Bustos Domecq. En este texto policial, Abenjaldún se muestra como un extranjero y miembro masónico, que engaña (con gran astucia) al protagonista, Aquiles Molinari, de tener que pasar por pruebas místicas para ser admitido en la masonería.

Más allá de la caracterización embustera, la asociación del escritor árabe con un pensamiento masónico también puede observarse en las palabras que cita “El Aleph”: “*En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería*”. Ello, incluso concuerda con la misma cercanía de Richard Francis Burton y la masonería; lo cual abre la posibilidad de que las palabras del supuesto manuscrito, en “El Aleph”, sean una intertextualidad con alguna obra específica del escritor inglés, aún no identificada. Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), op. cit., p. 72-80; Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, “Las doce figuras del mundo”, *Sur*, Buenos Aires, XII (88), enero de 1942. 36-52; y Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, op. cit., p. 17-29.

A su vez, con Borges termina por desarrollarse un proceso en que el Aleph, en paralelo con Elena, manifiesta su importancia para el personaje como experiencia, al desprenderlo de su instancia física, espacial o corporal, al conducirlo a un interés por reflexionar y comprender lo vivido como posibilidad perenne en el mundo. Por ello, la inicial obsesión por el recuerdo de Beatriz, expresada en una primera parte del relato, pareciera diluirse al final del texto, tras la contemplación del Aleph. Es entonces que este epifánico momento que, en la hipérbole de poseer todas las imágenes del mundo (y, en ello, de Beatriz), el protagonista cae en cuenta del sin sentido de su deseo pasado y percibe el valor de lo vivido como idea o pensamiento en el tiempo presente. De tal manera, los deseos de concretar una imagen absoluta del mundo (o de una persona), al menos por medio de una extensa descripción (o de retratos), se vuelven un pesar; mientras que la develación y consciencia del mutable y diverso mundo confortan al sujeto (como parte del mismo), en tanto prueba del paso del tiempo y motivación de vida por conocerla, entenderla y transformarla, o al menos en cuanto a construcción de sentido.

III. El lenguaje literario (o *poiesis fenomenológica*)

Una vez que se ha revisado el eje del *Amor*, como motivo o camino de la sensibilidad cognoscente, y el del *Conocimiento*, expresado en una experiencia epifánica ante el mundo, queda por tratar el tema del quehacer literario, en tanto forma de incidir en la configuración de una visión de la realidad, o de realización de una *poiesis*. Para esto, “El Aleph” pone en el centro de su argumento el papel que tiene la escritura como expresión de una idea de mundo, que se funda en la construcción (o reapropiación) de una tradición de pensamiento y su confrontación con el contexto del sujeto. Este punto, a diferencia de los anteriores, no está circunscrito por indicios transtextuales específicos, ya que (en sí) todos forman parte de la discusión. Tal y cómo se ha dilucidado hasta ahora, “El Aleph” se expone como una gran constelación literaria. De igual manera, puede observarse que, a diferencia de los ejes anteriores, éste no se desarrolla en momentos específicos del texto, sino que está presente (de modo más sutil) a lo largo de todo el cuento. Por ello, en este último apartado del análisis, aunque de modo muy conciso, se pretende traer a cuenta todas las ideas desarrolladas en capítulos pasados.

Dicho lo anterior, la vía más clara para abordar el eje narrativo del lenguaje es (de nueva cuenta) desde la contraposición de los personajes principales, sobre todo al ser caracterizados como sujetos partícipes del ámbito literario. En este sentido, a partir de Daneri se denota una idea de

mundo unívoca y ordenada. Aquella “vindicación del hombre moderno [...] en la torre albarrana de una ciudad” (p.54) no es una descripción alejada a la del antagonista que suele encerrarse en el sótano de su casa para presenciar el Aleph, “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe” (p.62), que lo lleva a obsesionarse por captar un orden verdadero del mundo. De esa manera, al concluir que “para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil” (p.54), con Daneri se representa la acumulación (o recolección) de información como fin último para el ser humano. Así mismo, el carácter progresista de este ideal también se identifica en la perspectiva que tendría del avance urbanístico de su entorno, al propugnar por su dominio en una estética llena de aspectos “encopetados” (p.59).

Bajo tal esquema de pensamiento, si aquellos escritores famosos y modernos, munidos “de teléfonos, [...] de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, [...] de boletines...” (p.54), los valoraría como el modelo de literatura a seguir; entonces, el antagonista, al contar con el “microcosmo de alquimistas y cabalistas [...] el *multum in parvo*” (p.64), ambicionaría la “descripción del planeta” (p.54). Con esto se comprende la interpretación que Daneri haría sobre su hallazgo del Aleph, al considerarlo como parte de su destino y pensarse designado a burilar “el poema” (p.63). De tal manera, los propios versos del poema se regirían por el mismo ideal de referir el supuesto orden del mundo: ya sea desde su aspecto formal, en los “hemistiquios gemelos”; o del temático, al “acumular en cuatro versos [...] treinta siglos de apretada literatura” o “laboriosos pasajes de la zona australiana” (pp.55-57). Así, en Daneri se concibe una idea de la literatura como una actividad referencial y mecánica, legitimada por los cánones institucionales “del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta” (p.55). Incluso, a partir de las palabras de Borges, el poema pareciera responder a una sola lectura, la del propio Daneri; pues toda virtud que éste aludía a su texto “modificaba la obra para él, pero no para los otros” (p.56).

La ya analizada contraposición que mantiene Borges frente a Daneri, infiere directamente otra idea en torno a la literatura. Esto puede entenderse, incluso, desde la manera en que pensaría “el inconcebible universo”, visto en el Aleph, como una unidad: sin un supuesto orden o jerarquía, “sin superposición y sin transparencia” (pp.66-68). Pero también, ello se vislumbra más allá del desprecio que el protagonista manifestaría ante la ideología de Carlos Argentino, ya que en el “inefable centro” (p.65) de su relato se exhibe una problemática mayor a la de haber visto algo como el Aleph, o

incluso al melancólico acontecimiento de haber perdido a un ser amado; ésta es la del lenguaje y sus límites.

En su “desesperación de escritor” (p.65) no sólo se enfatiza la consciencia que el narrador tiene de su posición textual y literaria, sino que dicha consciencia está definida por los límites mismos del lenguaje al recordar que: “Lo que vieron mis ojos fué simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (p.65). En este axioma se muestra que Borges comprende que la realidad perceptible y vivencial no puede ser trasladada o reproducida en la instancia del lenguaje (literario). Con ello, descarta que la finalidad de su narración sea la de proporcionar una visión mimética de lo que ha vivido. Además, desde su ulterior posición narradora, al señalar la condición “porosa para el olvido” (p.72) de la mente, identifica otro escollo del lenguaje en las propias características de la *memoria*, que falsea y pierde el recuerdo del pasado. Así, al reconocer una “temerosa memoria [que] apenas abarca” (p.65) lo vivido, el protagonista admite la imposibilidad del lenguaje por transmitir la realidad de manera absoluta o totalmente objetiva. Al determinar las características del lenguaje, Borges se descubre como un sujeto consciente de la insustancialidad de cualquier proyecto (lingüístico-) literario únicamente informativo, pues concluye en la *máxima* de que: “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten” (p.65).

Si al final del cuento se piensa al protagonista que, por una parte, se ha resignado a la pérdida del ser amado y del (llamado) Aleph, pero que, aún cuando reconoce el límite potencial de la *memoria*, pareciera negarse a dejar de pensar en lo vivido; ello remite a un deseo por reflexionar sobre su pasado, cuyo asombro no cesa. De esta manera, se vislumbra que la vía que ha adoptado el ulterior narrador es la “transmitir a los otros” (p.65) lo vivido por medio de la representación sensible de ese pasado, para lograr comunicar la misma consternación e incomprensión (acaso melancólicas) que lo embargan a él. De ahí que se comprenda la inicial reflexión con que abre su relato, al situar su comprensión del “incesante y vasto” mundo que le rodea y en el que el acaecimiento de la pérdida de Elena Viterbo “era el primero de una serie infinita” (p.51); pues con ello determina que lo que escribe no es un informe, sino una confesión.

En ese sentido, y ante el ambivalente límite entre la voz de Borges y la autoral, es preciso reconsiderar el propio nombre del título “El Aleph”. Éste, al sostener un inicial y directo referente a

la Cábala, no es reapropiado por el autor desde su connotación ortodoxa y dogmática, sino desde su importancia como una condición cognoscitiva inacabada y de un continuo repensar, vinculado al presente del sujeto, pero siempre con mira a aquello que lo rebasa. En ello, la escritura se adopta como un acto para evidenciar dicha condición; no desde su inabarcable descripción, sino a través de su representación. Si el objeto Aleph, visto por el protagonista, se presenta como un punto para observar el universo, que termina por verse como parte del mismo, en la escritura se busca lo mismo: no convertirse en un objeto que pretende contener el conocimiento del mundo, sino mostrarse como parte de él, como una mirada o pensamiento que lo conforman a su vez, desde la instancia textual. Así, la lectura del texto se vuelve un espacio repleto de signos y de otras lecturas en incesante diálogo y relación, como una constelación de transtextualidades que expanden la oportunidad para su reflexión y resignificación.

CONCLUSIONES

Estas tres dimensiones sobre las que se ha buscado explorar a “El Aleph” son apenas una muestra mínima de la riqueza que otorga la lectura de una obra tan compleja, en la que se ha vuelto el cuento gracias a su importancia para la tradición literaria. Esto, no sólo para aquella tradición que la ha tomado como pieza fundamental y entabla un diálogo directo con ella, sino de aquella que el propio texto recupera y organiza para asumir una posición frente a la misma, como se ha visto brevemente en esta investigación. Así, “El Aleph” se muestra dentro de un vasto universo literario y discursivo que vislumbra, y del cual denota su intención por trazar una crítica sobre algunos valores que conforman una visión de mundo y la injerencia que ésta tiene sobre la vida del ser humano.

Bajo la coerción consiente y simbólica de sus elementos argumentales, “El Aleph” se presenta como una límpida ventana desde la cual comprender las relaciones existentes entre una postura política y la propuesta estética que definen un proyecto literario. Con el relato se deja entrever un panorama social, a través de señalar una correspondencia de las transformaciones tecnológicas y del entorno en función de los ideales e ideologías de los personajes. Por ello, el rechazo a ideas progresistas es tomada más allá de su manifestación urbanista del espacio geográfico, al asociar también al reconocimiento institucional de la literatura, en tanto concepciones tecnócratas de una sociedad, según la imposición técnica en la visión de mundo y una jerarquización cultural a partir de ello.

A su vez, la apuesta por una escritura más honesta (e incluso confesional) de la sensibilidad del ser humano y su lugar en el mundo, entabla una relación más íntima con la configuración de una tradición literaria y con la experiencia personal. Al evitar cualquier pretensión de exclusión o

enajenación frente al entorno, el texto se presenta como una representación viva del momento de su gestación, como visión histórica de un individuo, como cronotopo. Y aún cuando ello pudiera pensarse como una comprensión particularista del mundo, existe una apelación por la empatía del interlocutor (lector) que es llevada hasta la reflexión sobre las ecuménicas capacidades de la memoria y del lenguaje (al menos, escrito). En lo cual, la memoria y el lenguaje, abordadas desde la problemática de la preservación y transmisión de una idea o experiencia, son vinculadas al inherente discurrir del tiempo que conlleva la modificación del recuerdo a través del olvido y que exhibe la condición sucesiva de la escritura.

En este sentido “El Aleph”, en tanto proyecto estético, propone la conformación de sentidos, en lugar de significados, que refieran el fenómeno a comunicar. Por ello, la obra parte de sus diversos signos, constituidos por las tramas, arquetipos, constelaciones transtextuales y demás elementos narrativos, en la búsqueda de aquel pasado que los interlocutores comparten y con lo cual el (intemporal) lector atiende a una resignificación del propio texto. De esta manera “El Aleph”, análogamente a la negación de una única y absoluta visión de mundo, resiste a una unívoca interpretación en su lectura. El texto manifiesta que su lectura, como misma expresión del fenómeno del lenguaje, no es ajena a otros momentos de la vida, sino que representa un ejercicio de modelación de sentidos a través de la captación e interpretación de signos. Es la perpetua confrontación del lector frente a la obra la que modela nuevos sentidos en el presente, al revalorizar el pasado, y con esperanzas de una injerencia en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ABÓS, Álvaro, *Macedonio Fernández: la biografía imposible*, Plaza & Janés Editores, Buenos Aires, 2002.
- ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA, *Nueva Historia de la nación argentina*, t. VII, Editorial Planeta, Buenos Aires, 2003.
- ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, Luis Martínez de Merlo (trad.), 7a ed., Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.
- _____, “La vida nueva”, en *Biblioteca Universal*, t. XXI, Madrid, 1876, pp. 7-85.
- AMATTO CUÑA, Alejandra Giovanna, *Fundación mítica de un género: el ensayo borgeano en diálogo con la literatura gauchesca*, tesis doctoral en Literatura Hispánica, El Colegio de México, D.F., 2013.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Editorial Ariel, Barcelona, 1992.
- ATTAR, Farid ud-Din, *El lenguaje de los pájaros*, Clara Janés y Said Garby (trads.), Alianza Editorial, Madrid, 2015.
- BACON, Francis, *Bacon's Essays; and Colours of Good and Evil*, Mancillan and Co., London, 1899.
- BAJTÍN, Mijaíl M., *El método formal en los estudios literarios*, Tatiana Bubnova (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, Tatiana Bubnova (trad.), 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- BALDERSTON, Daniel, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Duke University Press, Durham/Londres, 1993.
- _____, “Políticas de la vanguardia: Borges en la década de los veinte”, en *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2008, pp. 31-42.
- [Consulta en línea: <http://d-scholarship.pitt.edu/5784/>]

- _____, “Sin superposición y sin transparencia’: La frase larga de ‘El Aleph’”, en *El legado de Borges*, Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México, México, 2015, pp. 29-50.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo, *Borges. Biografía total*, Ediciones Temas de Hoy, España, 1995.
- BAYER, Osvaldo, *La Patagonia rebelde*, Txalapatra, País Vasco, 2009.
- Biblia de Jerusalén. Edición Latinoamericana*, Santiago García (coord.), Editorial Desclée De Brouwer, Bilbao, 2016.
- BORGES, Jorge Luis, “El Aleph”, en Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), *El Aleph de Jorge Luis Borges*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 2008, pp. 25-80.
- _____, “El Aleph”, *Sur*, XIV (131): 52-66, septiembre de 1945.
- _____, “Premios”, *Sur*, XIV (129): 120-121, julio de 1945.
- _____, “La escritura del Dios”, *Sur*, XVII (172): 7-12, febrero de 1949.
- _____, “El Aleph [Nota de Jorge Luis Borges para *The Aleph and Other Stories*, 1970. Traducción de María Kodama]”, en Julio Ortega y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), *El Aleph de Jorge Luis Borges*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 2008, pp. 83-84.
- _____, “Estudio preliminar”, en Dante Alighieri, *La divina comedia*, CONACULTA, México, 1999, pp. XI-XXXIV.
- _____, *Discusión*, M. Gleizer, Buenos Aires, 1932.
- _____, *Cuaderno San Martín*, Editorial Proa, Buenos Aires, 1929.
- _____, *Inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- _____, *El tamaño de mi esperanza*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- _____, *El idioma de los argentinos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- _____, *Textos recobrados, 1919-1929*, Sara Luis del Carril (ed.), Emecé Editores, Buenos Aires, 1997.
- _____, *Textos recobrados, 1931-1955*, Sara Luis del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi (eds.), Emecé Editores, Buenos Aires, 2001.
- _____, *Obras Completas I (1923-1949). Edición crítica*, anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Emecé Editores, Buenos Aires, 2009.
- _____, *Obras Completas II (1952-1972). Edición crítica*, anotada por Rolando Costa Picazo, Emecé Editores, Buenos Aires, 2010.
- _____, *Obras Completas III (1975-1985). Edición crítica*, anotada por Rolando Costa Picazo, Emecé Editores, Buenos Aires, 2011.

- _____, *Autobiografía: 1899-1970*, Norma Thomas di Giovanni (col.), Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni (trad.), El Ateneo, Buenos Aires, 1999.
- _____, *Leopoldo Lugones*, Betina Edelberg (col.), Emecé Editores, Buenos Aires, 1998.
- _____, *Manual de zoología fantástica*, Margarita Guerrero (col.), ilustrado por Francisco Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares [con el seudónimo H. Bustos Domecq], “Las doce figuras del mundo”, *Sur*, Buenos Aires, XII (88): 36-52, enero de 1942.
- _____, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- _____, *Dos fantasías memorables/Un modelo para la muerte*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- CADALSO, José, *Los eruditos a la violeta, o, curso completo de todas las ciencias*, Editorial Porrúa, México, 1991.
- CAJERO, Antonio, “El joven Borges, barroco: una cala de Fervor de Buenos Aires”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, LVII (2): 657-678, 2009.
- CANTO, Estela, *El muro de mármol*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.
- _____, *Borges a contraluz*, Espasa-Calpe, España, 1989.
- CAPELLÆ, Martiani Minei Felicis, *Satyricon*, Ex officinâ Plantinianâ, 1599. [Consulta en línea: https://books.google.com.mx/books?id=7c1mAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s]
- CEVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Alfaguara/Real Academia Española, México, 2005.
- D'ARINO ARINGOLI, Guillermo E. *La propaganda peronista: 1943-1955*, Editorial Maipue, Buenos Aires, 2006.
- DOMINGO PERÓN, Juan, *El pueblo quiere saber de qué se trata*, Buenos Aires, 1944.
- _____, *El pueblo ya sabe de qué se trata. Discursos*, Buenos Aires, 1946.
- DRAYTON, Michael, “Full Text [Poly-Olbion]”, The Poly-Olbion Project, poly-olbion.exeter.ac.uk. [Consulta en línea: <http://poly-olbion.exeter.ac.uk/the-text/full-text/>]
- El Corán*, Juan Vernet (trad.), Editorial Planeta, Barcelona, 1963.
- “El Diario, Su Historia...”, *El 9 de Julio: El diario que aquí todo el mundo lee*, diarioel9dejulio.com.ar. [Consulta en línea: <http://www.diarioel9dejulio.com.ar/el-diario-su-historia>]
- El zohar*, León Dujovne (trad.), Tomo I, Sigal, Buenos Aires, 2005.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, “Elena Bellamuerte”, *Sur*, Buenos Aires, X (76): 14-20, enero de 1941.
- _____, *Obras Completas 5: Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*, Adolfo de Obieta (ed.), Corregidor, Buenos Aires, 2005.

- FIORUCCI, Flavia, “El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual”, *The 2001 meeting of the Latin American Studies Association*, Washington D.C., septiembre 6-8 de 2001.
- GARCÍA, Carlos, “Macedonio Fernández: ‘Elena Bellamuerte’ y ‘Otra vez’”, febrero de 2012. [Consulta en línea: https://dokupdf.com/download/macedonio-fernandez-elena-bellamuerte-y-otra-vez-_5a027a2ad64ab2b9bdbfe7f4_.pdf]
- GASPARINI, Philippe, “La autonarración”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco Libros, Madrid, 2012, pp. 177-209.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Carlos Manzano (trad.), Editorial Lumen, Barcelona, 1989.
- _____, *Umbrales*, Susan Lage (trad.), Siglo XXI Editores, México, 2001.
- GONZÁLEZ, Aníbal, “El otro teólogo: Borges, la ‘Muerte de la novela’ y ‘El Aleph’”, en *El legado de Borges*, Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México, México, 2015, pp. 51-75.
- GRAVES, Robert, “V. Gwion’s riddle”, en *The White Goddess. A historical grammar of poetic myth*, Faber and Faber, London, 1961, pp. 74-96.
- GUERRIERO, Leila, “Pedro Henríquez Ureña (1884-1946): El extranjero”, dcsh.izt.uam.mx, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 27 de agosto de 2013. [Consulta en línea: http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Autores/FilosofosExtranjeros/HenriquezUrena_Pedro-Guerriero_Leila.pdf]
- GÜIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Paul Verdevoye (ed. crit.), Colección Archivos No. 2, ALLCA XX, México, 1988.
- HELFT, Nicolás, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México/Buenos Aires, 1964.
- “Historia de vida – Antonio Aita”, *El 9 de Julio: El diario que aquí todo el mundo lee*, [diarioel9dejulio.com.ar](http://www.diarioel9dejulio.com.ar), sábado 17 de septiembre de 2016. [Consulta en línea: <http://www.diarioel9dejulio.com.ar/noticia/71869>]
- HOBBS, Thomas, *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, Manuel Sánchez Sarto (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- KHAYYAM, Omar, *The Rubaiyyar*, Fitz Gerald (trad.), The Roycrofters, New York, 1906.

LÓPEZ-BARALT, Luce, “Lo que había del otro lado del Zahir de Jorge Luis Borges”, *Numen: revista de estudos e pesquisas da religião*, Universidade Federal de Juiz da Fora, Brasil, 8 (1): 71-119, 2005. [Consulta en línea: <https://numen.ufjf.emnuvens.com.br/numen/article/view/707>]

LOUIS, Annick, *Borges ante el fascismo*, Peter Lang, Alemania, 2007.

MALLEA, Eduardo *et al.*, “Desagravio a Borges”, *Sur*, Buenos Aires, XII (94): 7-34, julio de 1942.

MARECHAL, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Jorge Lafforgue y Fernando Colla (eds. crit.), Colección Archivos No. 31, ALLCA XX, Madrid *et al.*, 1997.

MARENCO, María del Carmen, “El premio nacional de 1942: Batallas por el canon”, *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría Literaria*, La Plata, 13-16 de agosto de 2003.

MARTÍNEZ, Nelson, *Juan Domingo Perón*, Ediciones Quorum, España, 1986.

MARTÍN MENÉNDEZ, Salvio, “La tercera enumeración en el manuscrito de *El Aleph*”, en Barbara Cittadini, María Gabriela (comp.), *Borges y los otros*, Ediciones El otro el mismo, Venezuela, 2005, pp. 221-236.

McKAY BRODIE, Fawn, “Sir Richard Burton: British Scholar and Explorer”, *britannica.com*, Encyclopedia Britannica, 2017. [Consulta en línea: <https://www.britannica.com/biography/Richard-Burton-British-scholar-and-explorer>]

NICHOLS, Sallie, *Jung y el Tarot: Un viaje arquetípico*, Pilar Basté (trad.), Editorial Kairós, Barcelona, 1988.

OCAMPO, Victoria, *De Francesca a Beatrice*, José Ortega y Gasset (epílogo), Editorial Sur, Buenos Aires, 1963.

OLNEY, James. “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, Barcelona, 29: 33-47 diciembre de 1991.

ORTEGA, Julio y Elena del Río Parra (eds. crit. y facs.), *El Aleph de Jorge Luis Borges*, 2ª ed., Colegio de México, 2008.

ORTEMBERG, Osvaldo D., “Breve historia del divorcio en la Argentina”, *Clarín*, 4 de agosto de 2015. [Consulta en línea: https://www.clarin.com/sociedad/Breve-historia-divorcio-Argentina_0_HJnhZStvXx.html]

PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, Carlos R. de Dampierre (trad.), Gredos, Madrid, 2012.

PIGLIA, Ricardo, *Borges por Piglia: Historia y Política en Borges – Clase 4* [transmisión televisiva], Televisión Pública Argentina, 28 de septiembre de 2013. [Consulta en línea: <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/historia-y-politica-en-borges/>]

- PLATÓN, “Banquete”, en *Diálogos*, Marcos Martínez (trad.), Editorial Gredos, Madrid, 2010, pp. 693-765.
- POE, Edgar Allan, *The Black Cat and other tales*, ilustrado por Darío Villegas, Panamericana Editorial/Secretaría de Educación Pública (SEP), México, 2004.
- “Procrustes”, en *The Encyclopædia Britannica*, 11ª ed., vol. XXII: p. 419, The Encyclopædia Britannica Inc., New York, 1911.
- RABELAIS, François, *Terzer libro de Pantagruel*, Alicia Yllera (trad.), Ediciones Cátedra, Madrid, 2009.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “trampa”, *Diccionario de la Lengua Española*, t. II (h/z), 22ª ed., Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 2001, p. 2208.
- REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE EDUCACIÓN, “Diccionario etimológico del castellano usual. Lugones, Leopoldo”, repositorio.educacion.gov.ar, Biblioteca Nacional de Maestros, Buenos Aires. [Consulta en línea en: <http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/handle/123456789/109527>]
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica. La ciudad y las ideas*, 2ª ed., Siglo XXI Editores (Argentina), Buenos Aires, 2005.
- RUSSELL, Bertrand, *Introduction to mathematical philosophy*, The MacMillan CO, New York, 1920.
- S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores), “Gran Premio de Honor”, S.A.D.E., [sade.org.ar](http://www.sade.org.ar/premiodehonor.html), 2016. [Consulta en línea: <http://www.sade.org.ar/premiodehonor.html>]
- SAMÓSATA, Luciano de, “13-14. Relatos verídicos”, en *Obras I*, Andrés Espinosa Alarcón (trad.), Editorial Gredos, Madrid, 1981, pp. 176-227.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer (coord.), Ediciones Cátedra, Madrid, 2015.
- SPENSER, Edmund, “The Third Booke of the Faerie Qveene. Contayning The Legend of Britomartis. Or Of Chastite”, en *Faerie Queene*, vol. I: libros I-III, Oxford University Press, London, 1909, pp. 342-389.
- WARD, A. W. y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge History of English Literature*, vol. IV: “Prose and Poetry; Sir Thomas North to Michael Drayton”, Cambridge University Press, Cambridge, 1950.
- WELLS, H. G., “El huevo de cristal”, en *La puerta en el muro*, Jorge Luis Borges (pról.), Gianni Mion (trad.), Ediciones Siruela, Madrid, 1984, pp. 161-193.
- WILLIAMSON, Edwin, “El joven Borges y Argentina”, *Letras Libres*, 128: 8-19, 2012.
- WOODALL, James, *La vida de Jorge Luis Borges: El hombre en el espejo del libro*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999.