





“EL ALEPH” DE JORGE LUIS BORGES



“EL ALEPH”  
DE JORGE LUIS BORGES

Edición crítica y facsimilar  
preparada por  
*Julio Ortega*  
y  
*Elena del Río Parra*



EL COLEGIO DE MÉXICO

A863.4

A369

El Aleph de Jorge Luis Borges / edición crítica y facsimilar preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra. -- México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001.

113 p. ; 27.5 cm.

ISBN 968-12-1005-0

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986. El Aleph -- Crítica e interpretación.  
I. Ortega, Julio, ed. II. Río Parra, Elena del, ed.

Portada de Agustín Estrada

© 1995 by Maria Kodama, reprinted with permission of The Wylie Agency. No changes shall be made to the text of the above work without the express written consent of The Wylie Agency, Inc. No further use of this material shall be made without the express written consent of The Wylie Agency, Inc.

D.R. © El Colegio de México  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN 968-12-1005-0

Impreso en México

## ÍNDICE

Prólogo	9
Nuestra edición	23
“El Aleph”, facsímil	25
“El Aleph”, edición crítica	51
Lecturas	
Jorge Luis Borges, “ <i>El Aleph</i> ”	83
Emir Rodríguez Monegal, <i>Belle Dame Sans Merci</i>	85
Roberto Paoli, <i>Ambigua Beatriz</i>	87
Daniel Devoto, <i>Aleph et Alexis</i>	89
Maurice Blanchot, <i>El infinito literario: El Aleph</i>	91
Saúl Sosnowski, <i>La Cábala</i>	95
Jorge Luis Borges, <i>Mi prosa</i>	97
Bibliografía	109





## PRÓLOGO

### EL MANUSCRITO DE “EL ALEPH”

En 1999, el mundo académico y literario celebró el primer centenario del nacimiento de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1986). Nuevos y valiosos libros fueron dedicados al análisis renovado de su obra y, en otras lenguas, nuevas traducciones y estudios. Notablemente, sin embargo, no se publicó ninguna edición crítica de esos textos, sino que continuó la reproducción de las mismas ediciones que, en el peor de los casos, han perpetuado erratas; aparecieron además nuevas compilaciones, si bien desprovistas de aparato crítico. María Kodama, viuda y heredera del autor, se ha dedicado tenazmente a adquirir los pocos manuscritos disponibles, y ha continuado impulsando una edición cuidada de la obra de Jorge Luis Borges. A ese propósito, tan académico como cultural, esta edición quiere sumarse con una lectura filológica e histórico-literaria de uno de los cuentos más representativos de la innovación borgeana. Este es el primer intento de establecer un texto de Borges a partir de su manuscrito en una edición crítica. Por definición, una edición crítica es perfectible, y ésta bien podría beneficiarse de una lectura genética de “El Aleph” cuando la familia textual del cuento esté disponible. Irónicamente, la traducción al francés, a pesar de no verse incluida en una edición crítica, era hasta hoy la única que aprovechaba el manuscrito para anotar el texto.

Con el andar del tiempo, “El Aleph” ha resultado ser uno de los cuentos de J. L. Borges que más páginas de bibliografía ha generado. Atractivos para ello han sido su relación con la cábala, con la memoria, con la magia o con la geometría; otro aliciente se encuentra en el planteamiento de temas como la nominación, los límites del lenguaje, la parodia o la autobiografía. Resulta paradójico que, hasta el momento, no dispongamos más que de una edición descriptiva y sólo parcialmente crítica del cuen-

to<sup>1</sup>; un vistazo al manuscrito, que reposa en los sótanos de la Biblioteca Nacional de Madrid, todavía puede ofrecer algunas sorpresas y curiosidades en lo tocante a las decisiones tomadas a lo largo del proceso de escritura de “El Aleph”.

Meticulosas anotaciones pueblan las cubiertas del manuscrito, todavía inéditas. Junto a algún recordatorio circunstancial (“hablar el martes de 10 a 11”), se encuentran apuntes sobre las fuentes específicas para algunos momentos del cuento. La manera de citar de Borges revela que probablemente tomase notas con sus libros muy a mano puesto que consigna el número de tomo y de página correspondientes. Si el libro que maneja es de uso frecuente se limita a citarlo en abreviatura, aunque meticulosamente subrayado. Las fuentes anotadas no se utilizan para desarrollar el argumento central, sino que esbozan ideas centrales contenidas en el relato, aunque a veces termine por descartar algunas.

La primera línea de citas en la cubierta es como sigue: “Cosmas de Alejandría / Indicopleustes: *E. br.*, VII, 214; XI, 621- *D. e. h.-a.*, VI, 1201- *Chamber’s*, III, 261-”. Este aparente batiburrillo no es más que una serie de referencias bibliográficas donde Cosmas de Alejandría es el común denominador. La primera traducción al inglés de su *Topographia Christiana* es de 1897<sup>2</sup>, pero la información procede de las enciclopedias de uso frecuente en la biblioteca de Borges; las abreviaturas corresponden a la undécima edición de la *Encyclopaedia Britannica* (aparecida en 1910, la que poseía Borges), el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* de Montaner y Simón, y la *Chambers’ Encyclopedia*.

La *Encyclopaedia Britannica* ofrece un detallado resumen sobre Cosmas Indicopleustes, monje egipcio del siglo VI que debe su sobrenombre a frecuentes viajes por las regiones que rodean el Océano Índico. Como anteriormente había hecho Lactancio, demuestra con la Biblia en la mano que el universo no puede tener forma esférica, oponiéndose a la concepción ptolemaica clásica. Para él tiene la apariencia del Arca de Moisés, esto es, el cosmos es cuadrado y plano y está cubierto por una especie de semicírculo que es el cielo. Las ideas de Cosmas de Alejandría en lo referente al diseño del universo estuvieron vigentes durante gran parte de la Edad Media. La obra va encabezada por el siguiente epígrafe: “este libro, que comprende todo el mundo, he llamado *Topographia Christiana*”. Está de más señalar el atractivo que la idea tiene para Borges, que parece además una inquietud común en la época. Ortega y Gasset, leyendo los *Prolegómenos históricos* de Abenjaldún, había concluido poco antes que “Comprender es, por lo pronto, simplificar, substituir la infinidad de los fenómenos por un repertorio finito de ideas. Cuanto más re-

<sup>1</sup> Se trata de la valiosa edición de las *Oeuvres complètes*, I. Ed. Jean-Pierre Bernès. París, Gallimard, 1993.

<sup>2</sup> J. W. Mc Crindle: *The Christian Topography of Cosmas, an Egyptian Monk*. Londres, The Hakluyt Society, pág. 98.

ducido sea este repertorio, la comprensión es más enérgica. El ideal de la ciencia sería explicar con una sola idea todos los hechos del Universo”<sup>3</sup>.

Borges había expresado la preocupación por la síntesis y la infinitud en varios relatos, y vuelve sobre el tema en “El Aleph”, respecto al que declara: “Puedo recordar otro cuento mío, “El Aleph”. Yo había leído en los teólogos que la eternidad no es la suma del ayer, del hoy y del mañana, sino un instante, un instante infinito, en el cual se congregan todos nuestros ayeres como dice Shakespeare en *Macbeth*, todo el presente y todo el incalculable porvenir o los porvenires. Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por qué no hacer lo mismo con esa modesta categoría que es el espacio?”<sup>4</sup>.

Pero sobre todo, la preocupación que se desprende de las citas de Cosmas en el manuscrito parece ser la de definir la forma donde cabe el todo; la inquietud inicial de Borges radica en establecer la forma del cosmos, más que en sintetizar todo su contenido. Recordemos que le era muy familiar la forma de un tabernáculo: en “Los teólogos” escribe que Aureliano y Juan “atestiguaron la ortodoxia de la *Topographia christiana* de Cosmas, que enseña que la tierra es cuadrangular, como el tabernáculo hebreo”. El manuscrito muestra cómo en un principio es esta idea de tabernáculo, y no la de esfera, la que parece imperar en “El Aleph”, para lo que Borges recurre a un diseño que conocía y había utilizado anteriormente. Esta es también, en definitiva, la forma del grueso volumen de una enciclopedia, capaz de contener el mundo entero.

Cuando Carlos Argentino rememora su descubrimiento del Aleph, dice haber oído hablar de un baúl que él entendió que era un mundo. Esta mención se presenta como una especie de anacoluto semántico dentro del texto, puesto que explica una confusión infantil sin la menor importancia en un momento álgido del relato. En el manuscrito, la primera vez que se menciona el objeto que contiene todos los puntos del universo, el nombre que se le da no es “Aleph”, sino “mihrab”, palabra que está escrita dos veces y posteriormente tachada y sustituida por “Aleph”. “Mihrab” remite a una forma muy diferente a una esfera, puesto que es una hornacina o nicho que marca en las mezquitas el sitio adonde han de mirar los que oran, situado en un muro que forma ángulo recto con una línea imaginaria trazada desde la Meca. Su forma, por tanto, es la descrita por Cosmas Indicopleustes como la del universo y esa parece ser la idea original de Borges, que puede aclarar la extraña mención de Carlos Argentino a ese baúl que era un mundo, como el Arca de la Alianza de Moisés, el tabernáculo hebreo. Se explica también así la mención inicial al lugar donde está situado el Aleph: en un primer momento está “en un ángulo

<sup>3</sup> “Abenjaldun nos revela el secreto (Pensamientos sobre África Menor)”. *El espectador*, VIII, 1934.

<sup>4</sup> “Mi prosa”, *La Jornada Semanal*, México, 16 de junio de 1996.

del sótano”, pero cuando Borges baja para verlo está en “la parte inferior del escalón, hacia la derecha”.

Sustituye por tanto Borges una forma cúbica por otra esférica, y cambia su nombre y localización dentro del sótano, aboliendo los ángulos. Según él, la mejor forma para representar la idea del cosmos es la esfera, asimilada tradicionalmente al pitagorismo. En la producción borgeana puede rastrearse una gama de objetos circulares que reflejan el mundo (una rueda en “La escritura del dios”, el hueco de una mano en “El espejo de tinta”, etc.). El nombre de Aleph también había sido utilizado anteriormente en “La lotería en Babilonia” para designar una secta, y se recupera ahora como emblema del universo.

El protocolo que rige la selección en el curso de la escritura suele escapar a cualquier intento de racionalización ajena a la del propio autor, y a veces incluso a éste mismo. Tal vez a Borges le pareciese que un mihrab era un objeto demasiado asimilado a una sola cultura, además de enclavarse en un espacio religioso concreto, aparte de los grandes inconvenientes de su forma cuadrangular. Un Aleph, amén de ser el nombre de la primera letra del alfabeto hebreo —que significa círculo—, es una denominación que permite inventar sus características; ofrece además una gama más amplia de posibilidades a la hora de elaborar la postdata bibliográfica que cierra el cuento, ya que la forma esférica impuesta por Borges le permite ponerlo en relación con cualquier objeto de óptica, y por tanto concluir que es un falso Aleph. En la entrevista citada más arriba, muy posterior a la escritura de “El Aleph”, Borges sencillamente declaró que “tenía que ser circular para ser todo”.

Cabe también decir que el singular objeto, que terminará por designar un libro entero, no se incorpora como encabezamiento del cuento hasta el final de su segunda revisión. El título está escrito con tinta roja, como los pequeños números que imponen el orden en la visión del Aleph en las últimas páginas, y no figura en la primera redacción del comienzo que se conserva con el resto del manuscrito en forma de cuartilla sin numerar.

En el epílogo a la edición de *El Aleph* de 1949, Borges declara “notar algún influjo” de “The Crystal Egg”, relato de H. G. Wells donde una esfera establecía conexión entre Marte y la Tierra. Sin embargo, las anotaciones del cuaderno no incluyen ninguna referencia a este cuento, como tampoco a los epígrafes de Shakespeare y Hobbes que encabezan “El Aleph”, o al exhaustivo repertorio desarrollado en la postdata.

Una segunda línea en la cubierta ofrece un recuento bibliográfico distinto: “para los deleites de la geografía: *A. of m.*, III, 103... —Michael Drayton, Delille, Whitman— los 30 libros del poema topográfico *Poly-Olbion - Polyolbion*”. Tanto el *Poly-Olbion*, poema de Michael Drayton, como Delille (en el cuento por su nombre latino *Alanus de Insulis*) son fuentes incorporadas al cuento explícitamente. “*A. of m.*” remite a *Anatomy of Melancholy*,

obra de Robert Burton (1577-1640) una de cuyas frases —esta vez en la página 109— había servido de epígrafe para “La biblioteca de Babel” (1941)<sup>5</sup>. El libro de Burton se explota de manera velada: el capítulo IV de la segunda parte de la obra de Burton (“Exercise rectified of Body and Mind”), de imprescindible lectura para todo borgeano, es revisado en busca de “los deleites de la geografía” consignados en la página 103 y siguientes. Lo que allí se describe es el estudio como terapia para el ser melancólico, y el placer de poder recorrer y medir el mundo desde un gabinete. A través de los libros, el enfermo tiene acceso a todas las maravillas de la naturaleza, la topografía, los viajes, las ciudades o la literatura. Una de las referencias, muy próxima a “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, explica cómo Escalígero habría preferido ser el autor de doce versos de Lucano o una Oda de Horacio a emperador de Alemania.

Pero el uso de esta terapia, advierte Burton, es altamente desaconsejable para personas que no padecen melancolía, “for in such cases he adds fuel to the fire, and nothing can be more pernicious; let him take heed he do not overstretch his wits, and make *skeleton* of himself; or such Inamoratoes as read nothing but Play-books (...) Such many times prove in the end as mad as *Don Quixote*”<sup>6</sup>. Sin duda este es el caso de Carlos Argentino, sujeto ocioso cuya ocupación —aparte de su puesto de subalterno en una biblioteca— consiste en trasladar el contenido del mundo al papel, aprovechando para ello cualquier momento libre. El estado en que Carlos Argentino se encuentra es permanentemente frenético y entusiasta, desarrolla una actividad mental continua y está obsesionado con la gloria, seguramente porque se ha vuelto loco de tanto mirar el Aleph, como en su día el hechicero Juan de Viterbo enloqueció al ver la Trinidad (“Las tres versiones de Judas”). Como veremos más adelante, el apellido no es casual.

Uno de los autores listados en esta segunda línea de la cubierta, Walt Whitman, había sido comentado y traducido por el propio Borges. La idea que prevalece es que ha sido un poeta admirado por su capacidad de recorrer la geografía en toda su variedad y, sin embargo, de permanecer quieto. Whitman, como Burton, no necesita viajar para atravesar la tierra en toda su extensión, y ese es el rasgo que Borges califica como “la parte más desarrollable de su dicción: las complacientes enumeraciones geográficas, históricas y circunstanciales”<sup>7</sup>. En otro lugar afirmará, por el contrario, que el principal problema de “El Aleph” residió en lo que Whitman había logrado con éxito: en el establecimiento de un catálogo limitado de infinitas cosas<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> La edición que corresponde a las páginas citadas fue publicada en Londres por George Bell e hijos; Borges pudo manejarla en su edición de 1896, 1903 ó 1923, puesto que todas son reimpressiones y siguen la misma paginación.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pág. 107.

<sup>7</sup> “El otro Whitman”, *Discusión*.

<sup>8</sup> *The Aleph and Other Stories* (1933-1969). E. P. Dutton & Co., Inc., Nueva York, 1970.

La enumeración, uno de los aspectos más llamativos del cuento, está cuidadosamente planeada por Borges en el manuscrito. Tiene muy claro el concepto —“Muchos ni siquiera advirtieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos (...) y que su mérito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las «simpatías y diferencias» de las palabras”<sup>9</sup>—, pero ha de ensayarlo hasta tres veces para llegar a un resultado satisfactorio. En las tres ocasiones da comienzo a la enumeración con ecos de Whitman (“Vi el populoso mar”), y los cambios principales radican en el orden de los sustantivos, que se dispersan en fragmentos escritos en los márgenes de la cuartilla, ocasionalmente en la parte superior, boca abajo. Hay pocas variaciones significativas en los objetos enumerados, entre las que ha de contarse: “vi en una biblioteca de Córdoba un ejemplar de la primera edición del *Cherubinischer Wandersmann* de Silesius”, que se sustituye por Plinio. Los ojos que escrutan al narrador están esbozados en la contracubierta de una forma más terrorífica: “(Miles de) ojos humanos me miraban, miles de ojos bestiales”. El impreso, por el contrario, intercala la visión del Aleph dentro del Aleph que no aparece en el cuento manuscrito (“vi el Aleph desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra”).

Mediada la segunda parte del cuento y definido ya el hilo argumental, gran parte de las correcciones del manuscrito son estilísticas. Un proceso de selección meticuloso obliga a Borges a sustituir unos adjetivos por otros para, llegado el caso, volver a la primera elección. En algunas ocasiones, la que el manuscrito da por versión definitiva se vuelve a modificar en la primera edición del cuento, y posteriormente en su aparición dentro del libro al que da título<sup>10</sup>.

Es sabido que Borges se esfuerza por hacer a Carlos Argentino lo más detestable posible. Muchas correcciones a lo largo del manuscrito buscan definir a un personaje exasperante; por añadidura, varias líneas de la cubierta y contracubierta están exclusivamente dedicadas a ensayar los alejandrinos que dan comienzo a su monumental poema, acompañados por una pequeña anotación, “aquí un depravado principio de ostentación verbal”, que más tarde acompañará las disquisiciones de Carlos Argentino en torno a los matices del color azul. La mayor parte de la contracubierta se dedica a los cuatro versos que servirán para la nota a pie de página, al análisis que Carlos Argentino dispensa al serventesio y a su cierre epifónico. Lo que las sucesivas ediciones en Losada y Emecé fijan como “¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!” había sido, en la primera edición de la revista *Sur*, “¡Decididamente, tiene la palabra Lord Byron!”. La cubierta del manuscrito había condenado todavía a otro autor más: “¡Decididamente, Byron, y Musset tiene la palabra!”.

<sup>9</sup> *Discusión*, art. cit.

<sup>10</sup> Aparece por primera vez en *Sur*, 131 (septiembre de 1945), págs. 52-66. Después se editó en 1949 formando parte del libro *El Aleph* en la editorial Losada, y más tarde en Emecé.

En un par de ocasiones Borges pone de manifiesto la semejanza entre Beatriz y Carlos Argentino. Ambos tienen “grandes y afiladas manos hermosas” y cuando Borges llega a la conclusión de que Carlos está loco, lo atribuye a la estirpe de “todos esos Viterbo”. Las afinidades coinciden con el hecho de que Carlos Argentino es, hasta la penúltima hoja del manuscrito, hermano de Beatriz. Borges en un primer momento se refiere a él como “Carlos Argentino Uslanghi”, para después decidirse por “Carlos Argentino Viterbo”; análogamente, en la visión del Aleph, aparecen las cartas “enviadas por Beatriz a Viterbo”. Esta posibilidad se desecha en la última hoja del manuscrito, precisamente cuando Borges concibe su venganza; en la línea siguiente, Carlos Argentino pasa a ser primo de Beatriz, y el apellido Viterbo se sustituye por Daneri desde el principio del manuscrito. Por supuesto que no es esta la venganza de la que se habla porque es imposible asimilar la escritura de un texto a su trama, pero la idea es seductora: Borges ha negado a Carlos Argentino el privilegio de ser hermano de su adorada Beatriz, además de borrar del cuento la evidencia de un incesto.

Dos frases tachadas en el manuscrito de “El Aleph” (“la oscuridad pudo parecerme total” y “arriba, ahora, al más difícil punto de mi relato”) coinciden literalmente con otras de “Funes el memorioso”; es probable que Borges tuviese delante el cuento, puesto que la estructura de este pasaje les es común. El narrador está en completa oscuridad antes de ver a Funes y el Aleph, y cuando considera haber llegado al centro del cuento se da paso a sendas explicaciones sobre sus limitaciones como escritor y la dificultad de transmitir lo acontecido. El manuscrito muestra el esfuerzo del escritor por esquivar la intertextualidad completa y varía ligeramente las oraciones, aunque la estructura sigue siendo análoga.

Finalmente, el manuscrito ofrece algunas referencias sueltas que nunca entraron en las versiones impresas pero que bien podrían haber formado parte de ella. En un momento dado se proponen para Zunni, el prestigioso abogado de Carlos Argentino, los payasescos nombres de “Zugasti” o “Zuppo”. El manuscrito termina con la despedida de Carlos Argentino y Borges, pero en la cubierta hay anotaciones que reaparecen en la postdata; una de ellas se acerca a las disquisiciones sobre los límites del lenguaje: “Paradójicamente me favorecen las limitaciones de la memoria; yo vi todas las cosas, pero no recuerdo t. l. c.”. Otra enlaza directamente con la duda final del cuento: “¿Existe un A. en el centro de una piedra labrada?”.

Se dice que Borges, como Pierre Menard, gustaba de destruir sus manuscritos; las circunstancias permitieron que “El Aleph” quedase a salvo, permitiéndonos mirar por encima del hombro de un Borges afanado en corregir y tachar según un sistema peculiar de remisiones, atento a los más pequeños detalles. El texto prueba que es peligroso dejar de lado la tradición manuscrita incluso para relatos tan fijados editorialmente como “El Aleph”. Pero la familia textual no está completa todavía: queda por recuperar el cuento mecanografiado por Estela Canto que sirvió para componer la primera impresión en *Sur*

y que seguramente está, como el hológrafo de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el decimonono escalón de algún sótano de Buenos Aires.

#### PARA RELEER "EL ALEPH"

Las variantes, enmendaduras y anotaciones del manuscrito de "El Aleph" revelan no sólo el proceso de composición del cuento sino también el mapa mayor de la obra borgeana. En cada una de sus imágenes, citas y opciones ese proceso remite al repertorio de una escritura que, para la fecha, había ya configurado sus rasgos característicos y movimientos decisivos. Así, "El Aleph" puede ser leído como un mapa a escala del sistema narrativo borgeano porque refiere el hacerse de la obra, sus instancias operativas y sus mecanismos textuales.

Interesantemente, ello ocurre no sólo con la refundición y citación que saturan el cuento sino también con la parte asistemática del mismo; o sea con la puesta en duda de la naturaleza del lenguaje, que es insuficiente para describir la visión del Aleph. La determinación de la escritura y la saturación de la reescritura ya no sostienen la lógica discursiva y representacional, las que han sido excedidas por la simultaneidad. Y si el lenguaje es sometido a dar cuenta de su naturaleza precaria, a asumir sus límites, es porque el sujeto mismo está siendo cuestionado ya sea en los poderes de la percepción (en la racionalidad de lo verosímil) o en su control de la subjetividad (en la legibilidad de lo simbólico)<sup>11</sup>.

Pero como siempre en Borges, la puesta en crisis del lenguaje (que demuestra su insuficiencia) también incluye aquí la mayor ambición poética (la de decir más que el lenguaje). Y ello con la más modesta materia narrativa (una historia donde la promesa del Eros ha cedido a un Tanatos doméstico). No es por nada que en "El Aleph" hayamos pasado de una *Comedia* divina a una comedia literaria, de la fe en Beatrice a la resignación de Beatriz Viterbo. La comparación es excesiva sólo porque la cita es demesurada, pero "El Aleph" no parodia la *Comedia* sino que, precisamente, se hace cargo de las distancias, allí donde los poderes del lenguaje visionario y del poeta heroico son reemplazados por la lengua precaria del sujeto melancólico. En el mundo al revés, Virgilio es sustituido por Carlos Argentino, y la inscripción a las puertas del reino por un aviso de cigarrillos rubios. Estas sustituciones irredimibles terminan borrando el milagro instantáneo del Aleph para que el narrador, que debe cargar con el nombre del autor como irónica señal de carencia,

<sup>11</sup> Se puede consultar con provecho el conjunto de nuevas lecturas editadas por Rafael Olea Franco, *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1999. Véase, asimismo, el trabajo de Arturo Echevarría, *Lengua y literatura en Borges*, Barcelona, Ariel, 1983.



pueda liberarse de la demanda excesiva de lo sagrado. Y pueda, así, creer y hacernos creer que no hay un verdadero Aleph, sólo equivalentes o simulacros de un Aleph más cierto que habita en lo casual.

Pero “El Aleph” no solamente se deja leer hacia atrás, hacia la reconstrucción genealógica de su familia textual; sino también hacia delante, hacia su prefiguración y gravitación más allá de la obra del autor. El cuento se expande, en efecto, sobre las exploraciones de la narrativa latinoamericana, probablemente desde la gran mediación de la forma simultaneista, propuesta por *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar; y tiene su desencadenamiento propicio en otra obra maestra, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez; la hipótesis de un siglo de episodios que se leyeran en un instante, actualiza la demanda de “El Aleph” por un relato circular y epifánico, capaz de exceder sus fronteras y ampliar los límites del mundo nombrado. La primera lectura (genealógica) configura una familia de textualidades causales, como si el relato no estuviese sólo en su texto sino en sus varios pre-, para-, y archi-textos. La segunda lectura (procesal) traza un desarrollo de la fuerza innovadora del relato, demostrando la capacidad del lenguaje borgeano de transformarse en nuevos recomienzos<sup>12</sup>.

Esta amplia textualidad nos permite proponer que “El Aleph” es un taller al interior de la obra borgeana. Esto es, una poética que revelaría, en su extrema condensación, el proyecto literario del autor. Para revisar esta hipótesis conviene que nos centremos en la sección decisiva del relato, aquella en que el narrador encuentra el Aleph y define el drama expresivo de su visión como una puesta a prueba de la lógica discursiva del lenguaje, lo cual le impone ensayar equivalencias figurativas. Aun si esta estrategia proclama el carácter único, epifánico y fantástico a la vez, de la visión; sugiere también la necesidad del artificio. Como si la mayor desmesura de creer sólo fuese decible (legible) en la medida de la simulación, en la sinécdoque alusiva, en el rigor de la fragmentación y su paralelismo lírico.

“Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato”, repite Borges, y la secuencia de la enumeración (escrita) busca corresponder a la multiplicidad (visión) del Aleph, esa pequeña esfera tornasolada y vertiginosa donde coinciden (tradicción mística) todos los puntos del universo. Este es uno de los instantes supremos del arte borgeano de la ficción, que aquí se demuestra en sus operativos peculiares, sus mecanismos explícitos y su autorreferencialidad inclusiva. Toda la obra de Borges cabe en esta página, como si ella fuese, a su vez, un Aleph del alfabeto borgeano, donde caben sus precursores y sus continuadores, la textualidad misma del conocer literario. Se diría, por ello, que hasta el asombro epifánico

<sup>12</sup> En sus ensayos, Carlos Fuentes ha insistido en el carácter fundador de la obra borgeana, por lo menos desde su *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969. Véase también su epílogo a la edición *El Aleph*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

y la revelación mística son citas literarias; o, por lo menos, que incluso la insuficiencia del lenguaje ante estos trances reconoce una tradición. En esta obra, la visión es siempre seguida por su relativización. El lenguaje borgeano gira hacia adentro, en esta página, desdoblado y desplegado como una figura tan artificiosa como poética, tan formal como verdadera. Acercémonos ahora a ese vertiginoso centro del relato, donde veremos al cuento elaborarse y a la obra citarse.

Lo primero son las decisivas operaciones de la temporalidad. La historia se sitúa en un tiempo concluido. La escritura, en un pasado cada vez menos alejado, más próximo a nuestra lectura. De hecho, se nos convoca a una intimidad progresiva, que el cuento elabora sin énfasis, y hasta con cierta distancia resignada a las restas, a la persistente sensación de pérdida. Beatriz ha muerto y desde el comienzo el relato asume ese vacío, recontando los pasos de la pérdida, el luto consiguiente, la devoción resignada, el fracaso de su matrimonio y el menoscabo de la familia. Más tarde, "Borges", el narrador, recuenta la pérdida de la casa familiar, la pérdida de un premio literario, y hasta la pérdida de la certeza del Aleph. Esa substracción predomina en el protocolo de una domesticidad discreta. Pero la ciudad se transforma bajo la práctica modernizante que impondrá la pérdida de la casa, la parodia de lo más genuino y el extravío de la memoria. Sobre esas restas inexorables se da la breve suma mayor, la del mundo en la vehemencia visionaria del Aleph.

Esta reconstrucción temporal se basa en la prolijidad cronológica. En efecto, el narrador consigna una tras otra las fechas de la saga de Beatriz. A partir de la de su muerte (febrero de 1929), esa documentación, que incluye las fotos de la Beatriz mundana, recuenta las visitas anuales que hace "Borges" para recordar su cumpleaños; la última corresponde a 1943, el año en que ocurre la historia del cuento. Esta devoción demuestra que el tiempo prolonga los rituales del luto, y confirma que el mundo es una pérdida constante. Usualmente, la cronología es un código de la verosimilitud, el contrato de las evidencias compartidas; aquí, en cambio, es una marca fúnebre, un rito no de suturación sino de herida cierta. También consagra la mera repetición como una simetría melancólica de valor ambiguo. Pero la verdad de la muerta se revelará con la destrucción de su casa y la visión del Aleph, donde también están sus cartas ("obscenas, increíbles, precisas") a su primo, Carlos Argentino Daneri. En el manuscrito Carlos Argentino era inicialmente hermano de Beatriz, pero el gravamen del incesto seguramente decidió a Borges por el cambio de parentesco; aunque la marca incestuosa es una sombra inquietante en la transparencia del Aleph.

En otro sentido, la memoria se apodera del pasado con su afán cronológico: revierte en biografía imaginaria el paso del tiempo, en relato la pérdida del ser amado, en ritual el saldo perdedor del desdeñado. Esto es, la memoria convierte al tiempo en lenguaje, en la palabra misma del transcurrir. Porque si todo está perdido en la soledad antiheroica del narrador discreto, de este "Borges" socrático y estoico, todo está recuperado en el lenguaje, en

sus formas de rearticulación. Por lo demás, Buenos Aires tiene en el cuento una función temporal, señalada por el cambio urbano y el desplazamiento social. Y por muy irónica que sea su crítica a la modernización, ese escepticismo adquiere la resonancia de una saga moral gracias a la precisión de la crónica, la zozobra de lo auténtico, y el valor de las formas.

Pero, ¿qué hacer con el pasado perpetuado como pérdida? La respuesta a ese dilema está en la conducta del personaje: visitando la casa de la amada muerta, recordándola en las fechas claves, en verdad está actualizando el pasado, reuniendo sus instantes en un centro desolado pero fiel, triste pero memorable. Así, la exactitud del pasado alimenta la lucidez del presente. Aún más, el pasado sólo existe para ser consagrado por el presente, como si la vida actual adquiriese su sentido al dar forma a la experiencia. Por eso, “Borges” le habla al retrato de Beatriz, y repite su nombre buscando hacer un lugar para el suyo propio: “Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges”, le dice, instaurando el presente de la voz en el derroche de la muerte. “Borges”, al final, se ha apoderado de la muerte de Beatriz, para a través de la voz hacerla presencia, y darle así una vida suplementaria, convocada por las palabras y su largo asedio. Viva, ella fue de otros, a pesar del lenguaje. Muerta, ella es sólo suya, gracias al lenguaje.

El cuento está enmarcado por el pretérito perfecto, por el tiempo del recuento final, como corresponde a la retórica del obituario, que permea las primeras páginas. Pero dentro de ese tiempo concluido, el cambio en la perspectiva verbal empieza con las definiciones de Beatriz: ella “era alta, frágil...; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis”. Pero el oxímoron es una licencia: trae al presente un cuerpo único, lo actualiza con la fluidez de esos verbos propiciadores. El contraste con el primo viene enseguida, en la misma frase: “Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible...”. Los verbos siguen definiéndolo: aprovechaba, abunda, tiene... Ocupando el presente de la narración, este antagonista hace más precario el espacio de “Borges”. Bien mirado, Carlos Argentino reemplaza a “Borges” en la casa de Beatriz y en el favor de su prima; y quiere también suplantarle en la literatura, el último margen del desengañado. No extraña, por tanto, que cuando “Borges” le pide que lea “un pasaje”, el otro saque un legajo: “y leyó con sonora satisfacción”. Ahora Carlos Argentino ocupa obscenamente el espacio de la voz, ese centro ligero donde todos los tiempos son el tiempo más vivo, más frágil. “La dicción oral de Daneri era extravagante”, concluye el narrador. Pero la sátira se va armando sobre el contraste entre la voz y la escritura, entre el pasado y el presente, entre la prolija descripción del mundo en el poema y su milagrosa e instantánea visión en el Aleph. Para ilustrar el estilo imposible de Carlos Argentino, el narrador escribe: “Copio una estrofa”; pero apenas la cita, se escucha la voz de Carlos Argentino: “—Dos audacias—gritó con exultación—, rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito!”. Después de ver el Aleph, esa voz será calificada de “aborrecida y jovial”; pero, justo antes, esa voz impositiva anuncia también el devenir: “Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de

Beatriz". No es casual que Carlos sea un practicante del diálogo insustancial: cree en las virtudes comunicativas del "hombre moderno", hecho en la cacofonía tecnológica.

Ahora bien, si el pasado de pérdida y luto tiñe la fábula, y se acelera hacia el presente de la historia, este presente está hecho de una sucesión de instancias a partir de la última visita a la casa de Beatriz, el treinta de abril de 1943. Carlos Argentino le lee a "Borges" páginas de *La Tierra*; dos domingos después lo llama por teléfono y lo cita en una confitería, donde "Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema". Nuestra lectura avanza hacia el presente inclusivo del relato, acelerada por la inmediatez del presente de la historia. Esa historia se desarrolla en el espacio de un año, entre abril y octubre, entre el aniversario de Beatriz y la visión del Aleph. La cronología se precipita sin dejar sus precisiones: "El teléfono perdió sus terrores, pero a fines de octubre, Carlos Argentino me habló". Carlos le cuenta que la casa va a ser derruida y, por primera vez, le revela la existencia del Aleph en el sótano. "Iré a verlo inmediatamente", responde "Borges", anunciando que el tiempo se adelanta.

"Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato", es decir: menciono ahora el tiempo de la escritura en el presente de la historia. O lo que es lo mismo: el tiempo presente ha sido ganado y, por fin, el mundo inabarcable y la vida pasada se harán actuales (legibles y decibles) en la licencia fantástica del Aleph. El tiempo se manifiesta, sin transcurso, en la simultaneidad del mundo. Pero el presente de la escritura debe pasar, antes, por la desrepresentación del lenguaje. El sistema referencial que sustenta al mundo en sus nombres debe ser desmontado para que ambos (mundo, palabra) ya no coincidan en lo que sabemos, y se abran a lo que no podemos ver, a lo que desconocemos.

Lo primero, en la enumeración de lo entrevisto, es el mecanismo de la anáfora. Tiene una amplia tradición, y no sólo en español, que Borges ya había ejercitado (comentó la enumeración en su artículo sobre "El otro Whitman", en 1929); pero en este caso se trata del verbo del testimonio y el asombro de la visión: la repetición de "vi" al inicio de cada frase suspende la visión en el acto de su inscripción<sup>13</sup>. La acción de ver está situada en el pasado pero es consignada en este momento de su transcripción, en esta plenitud de la escritura y en el acto de ver plenamente. Así, la temporalidad enumerada amplía el poder de la mirada; y ver se convierte en una forma de leer, de cifrar en el lenguaje el milagro de un mundo que, aunque sólo se puede referir fragmentariamente, se puede reconocer en una plenitud

<sup>13</sup> En su temprano ensayo sobre Whitman, Borges ya había previsto este mecanismo: "la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos —recuérdense los salmos de la Escritura y el primer canto de *Los persas* y el catálogo homérico de las naves— y que su mérito no es la longitud sino el delicado ajuste verbal, las «simpatías y diferencias» de las palabras" ("El otro Whitman," *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, pág. 52). La referencia a un libro de Alfonso Reyes no es casual: el mexicano fue un maestro del artificio mayor de la dicción, la del coloquio clásico, el dialogado. Sobre el mecanismo anafórico véase, Rodolfo A. Borello, "Situación. Prehistoria y fuentes medievales: "El Aleph" de Borges", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LVII, enero-junio, 1992, págs. 31-48.

mayor. La transcripción prolija de Carlos Argentino en su poema *La Tierra*, en cambio, quiere ser total y termina siendo redundante y grotesca. El perspectivismo verbal, que elabora la trama temporal, es la diferencia decisiva de “El Aleph”: el tiempo del mundo se convierte en el tiempo de la lectura, y lo parcial y fragmentario en metáforas de la totalidad. En cambio, la totalidad literal del poema de Carlos Argentino carece de temporalidad.

Lo segundo en el mecanismo visionario es la prosodia. La visión se debe aquí a la sílaba, el recuento a la dicción, la historia al ritmo. Estas figuraciones del discurso son elaboraciones de la escritura; decir e inscribir son fases de la nitidez de la voz y la precisión de las formas. En el manuscrito podemos comprobar que Borges ensayó hasta tres veces el comienzo de la serie anafórica, buscando las asociaciones (fónicas o semánticas), las analogías (semejanzas y desemejanzas) que terminan confirmando a esta página de la visión su *raptus* memorable. Puede demostrarse que los enmarcamientos geográficos son seguidos por los biográficos, y que en esa trama se diversifican las referencias vertiginosas y los signos de asombro puro. Pero también que el laborioso reordenamiento, que numera 32 fragmentos para lograr el orden final, se debe a la figura fónica, a la necesidad combinatoria y paralelística de la sílaba, que alterna y baraja el asombro de los monosílabos (empezando con “vi”), el regusto de los bisílabos y la duración de los polisílabos. La prosodia adquiere una dinámica de intensificación y de expansión; sugiere la simultaneidad en la enumeración y la plenitud en el cambio de registro.

Después de la visión, se restituye lo cotidiano. Y el relato termina en el alivio del olvido. Sólo que la “Posdata del primero de marzo de 1943” introduce la duda crítica: “yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph”. El lenguaje sirve, ahora, para liberarnos del presente excesivo, entrevisto en la visión; y para restablecer, luego del milagro, la vida cotidiana que se impone, con su lenguaje relativizador y empírico, al tiempo de la fábula y a la hipérbole temporal de la fabulación.

El cuento concluye en el presente de la carencia como verdad común: a la imposibilidad de un concurso literario ha seguido la improbabilidad de la idea del Aleph (si hubiese uno solo sería falso: lo sagrado no es una autoridad sino una revelación). La última frase, la del tiempo del gerundio, declara la pérdida final, la del relato: “yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”. El cuento que había empezado con la muerte de Beatriz, y con la promesa de “consagrarme a su memoria”, termina con las reparaciones del olvido, con el fin del luto<sup>14</sup>.

Elena del Río Parra y Julio Ortega

<sup>14</sup> Un agudo comentario sobre “El Aleph” desde el testimonio de Estela Canto es el que propone Alberto Moreiras en su libro *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*, Santiago, LOM y Universidad ARCIS, 1999. Bernard McGuirk adelanta una sugestiva lectura del “yo” en Borges en su *Latin American Literature, Symptoms, Risks & Strategies of Post-structuralist Criticism*, Londres, Routledge, 1997.



## NUESTRA EDICIÓN

Esta edición crítica de “El Aleph” de Jorge Luis Borges (1899-1986) tiene en consideración el manuscrito del cuento, que está en la Biblioteca Nacional de Madrid (mss. 22.323 1º). El documento data de 1945, y se había reproducido anteriormente en edición facsimilar (1989). Fue además comentado en la traducción de Borges al francés editada por Jean-Pierre Bernès (1993), pero esta es la primera vez que su edición crítica es establecida. La coincidencia de este trabajo filológico y literario con el centenario de Borges es una feliz simultaneidad de la crítica y la celebración de la memoria del autor.

Borges regaló el manuscrito de “El Aleph” a Estela Canto, a quien está dedicado el cuento; ella lo vendió en 1985 a la casa de subastas Sotheby’s donde la Biblioteca lo adquirió. En esta edición hemos anotado las variantes que corresponden a dicho manuscrito, teniendo como texto base la primera publicación del cuento en libro, como parte de *El Aleph* (1949), en la editorial Losada. Hemos utilizado como punto de partida el texto en esa edición por incluir cambios con respecto a su edición en *Sur* (1945), indicando las variantes frente a su publicación en la revista.

Nuestra edición anota todas las posibilidades consignadas en el proceso mismo de la escritura del cuento, con el fin de que el lector disponga de todas las opciones que el autor va cotejando y asumiendo. Estas alternativas se denotan utilizando barras diagonales entre las alternativas posibles. Un considerable número de tachaduras han sido descifradas, y todas las notas y abreviaturas, reordenamientos e inserciones han sido descritos del modo más directo posible, con una llamada antes de la nota. Nos hemos abstenido de caracterizar o interpretar esas opciones estilísticas, prefiriendo su consignación genética, de valor equivalente a la lectura textual. En un par de ocasiones hemos optado por corregir erratas que no ofrecía el manuscrito, pero que habían sido perpetuadas desde la primera edición de “El Aleph”.

Junto a esa serie de anotaciones textuales, hemos desarrollado otra, de carácter histórico-literario, para reconstruir los contextos del relato, evidenciar sus debates, y retrazar sus fuentes y alusiones. Hemos descartado la sobredeterminación de una intención autorial, subrayada no sin énfasis por la crítica, y hemos preferido el comentario sucinto y factual. Nuestra lectura, de ese modo, adelanta la noción de que "El Aleph" favorece diversas miradas, y que no se debe a una sola interpretación cifrada. Siempre que ha sido posible, nos hemos apoyado en los aportes de la crítica.

¿Es este el primer y único manuscrito de "El Aleph"? Su historia externa hace pensar que lo es: Borges le dictó a Estela Canto de estas cuartillas el cuento que ella copió para su primera publicación en *Sur*. No podría ella haberlo reproducido directamente, dada la escritura laberíntica de algunas páginas, si bien varias de ellas son de líneas continuas y limpias. También hace llegar a la conclusión de que fue el único manuscrito el hecho de que ella lo preservara como tal, y lo mostrara a algunos críticos, corriendo el riesgo de perderlo. Dos páginas que corresponden al inicio del cuento aparecen en el manuscrito, una sin numerar. La numerada puede considerarse la copia revisada de la anterior. Ello hace deducir que este manuscrito incluye incluso sus borradores, aunque sólo sea el de una página, y las notas que en las tapas del cuadernillo anuncian fuentes bibliográficas o una estrofa para ser incluida luego en el texto. Por todo ello, se puede concluir que este es el primer y último manuscrito del cuento, mientras no aparezcan nuevas evidencias textuales.

Incluimos una selección de opiniones críticas a modo de muestra de las diversas lecturas suscitadas por un cuento que, sin duda, está al comienzo de la gran renovación literaria de la narrativa hispanoamericana de este siglo.

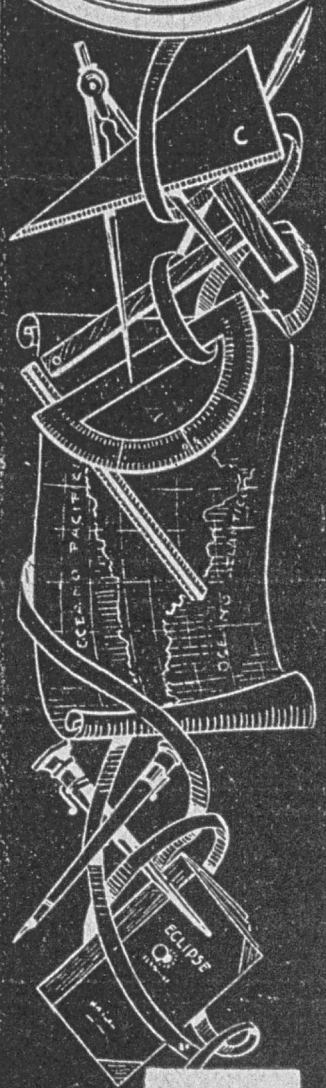
Agradecemos a María Kodama el habernos permitido reproducir y editar el cuento de Jorge Luis Borges, y al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México su acogida y cooperación en esta publicación. Rafael Olea Franco, especialista en la obra de Borges, merece especial reconocimiento por apoyar la culminación de este proyecto; también lo merecen Rosa Méndez, por su cooperación con las referencias a la cultura árabe, y Juan Marugán por su pericia informática, que nos permitió una mejor reproducción del manuscrito.

J. O. y E. R. P.



FACSÍMIL





Comma de Alejandria : E. bc, VII, 214 ; XI, 221 - D. u. h. n., VII, 1201 -  
Indicophantea

Michael  
Dryton, Debill, Whitman  
los 70 libros del pascu T. b. p. f. i. o Poly-olbion -  
Polyolbion

para las bellotas de la geografica : A. of m., II, 103...  
He visto, como Ulises, la orbes de los hombres,  
Los Trubidos, los dias de vivir los el hombre,  
No he hablado los hechos, no he hablado de los hechos,  
Por el visto q. viene a ser un estado un estado.

- El Alph -

Handwritten notes and scribbles, including the word 'Alph' and other illegible characters.

FOST-T

- un Egipto -

... y la scriptura...  
... y la scriptura...  
... y la scriptura...

■ Beatrix, con su pakina Wu-Li-Chang; Beatrix, de frente y de tres cuartos.  
 Beatrix Viterbo, de perfil, en colores; Beatrix, de colombina, en las carnavales de  
 1921; Beatrix, ~~de perfil, en colores~~, con D. L. de Quilmes, con D. L. de Marco Focci y Carlos  
 Argentino; Beatrix, al di- de su boda con Roberto Alessandri; Beatrix, para el  
 divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; la primera comunión de Beatrix, para el

La candente mañana de febrero de 1921 Beatrix Viterbo murió, después de una im-  
 piosa agonía que no se rubió un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo,  
 noté que en las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé  
 qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolía, pues comprendí que el instante  
 y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una  
 serie infinita. Cambiará el universo, pero yo no, pensé con melancólica vanidad;  
 alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, ya podía  
 consagrarme a su memoria, sin esperanza pero también sin humillación. Consideré  
 que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle  
 Leray para saludar a su padre y a Carlos Argentino, su hermano, era un acto  
 cortés, irrepachable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la  
 abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchas retratos.  
 No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas  
 de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar,  
 meses después, que estaban intactos.

Argentino  
 D. L. de Quilmes, su primo hermano, era un



obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos.

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces, no dejó pasar un Treinta de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinticinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuviera que invitarme a comer. No desperdicié, como es natural, ese buen precedente; en 1934, aparecí, ya dentro del ocho, con un alfiler sant-fercino; con toda naturalidad me quedé a comer. Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduadas confidencias de Carlos Argentino Daneri.

En una época lo dominó  
 2 Durante muchas horas padeció } l. observación de Paul Fort, muestra por una balada que por la  
 ida de una gloria } y - invulnérable. "En el principio de los Poetas de Francia" capituló con la "En  
 vano Te revolvertá contra él; no lo alcanzará, no, el más anhelado de los dardos".  
 la más inficionada de los dardos.

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oximoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentina es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Espece no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la esa italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Suele intercalar en el diálogo pizzas de Alfonsina Storni, de Amado Nervo, de Juan Ramón Jiménez. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas.

El treinta de abril de 1941, me permití agregar al alfajar una botella de coñac del país. Carlos Argentina lo probó, lo juzgó interesante y emprendió, al cabo de una copa, una vindicación del hombre moderno. "Lo svoco" dijo con una animación algo inexplicable "en su gabinete de estudio, como si difiramos en la Torre albarrana de una ciudad,  de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glorarios, de pronunciers, de bolatinsas." 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.

~~El Treinta de abril de 1941, emprendió, después del café, una confusa vindicación del hombre moderno. "Lo svaco" dijo con una animación algo inexplicable "en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la Torre abarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fax, grafos, de glosarios, de prontuarios, de baletinas." Observé que para un hombre así facultado, el acto de viajar era inútil, nuestra siglo XX había trastornado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma~~

Tan ineptas me parecían esas ideas, tan pomposa y tan vana su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esas concepciones, y otras no menos novedosas, figuraban en el Canto Augural, Canto Prólogo o simplemente Canto-Prólogo de un poema <sup>en el que trabajaba</sup> ~~hace~~ muchos años, sin réclame, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esas dos báculos que se llaman el Trabajo y la Soledad. Primero abría las compuertas a la imaginación; luego, hacía uso de la lima. El poema se titulaba La Tierra; tratabas de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo epítrofe.

Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. Abrió un cajón del escritorio, sacó un alto legajo de hojas de block estampadas con el membrete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur y leyó con sonora satisfacción:

He visto, como el griego, las urbes de los hambres,  
 Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;  
 No corrijo las hechas, no falso los nombres,  
 Pero el voyage qui nait, es ... autour de ma chambre.

— Entrofa a Todas luces interesantes — dictaminó. — El primer verso granjea el aplauso del catedrático del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la



El Triunfo de abril de 1941, emprendió, después del café, una confusa vindicación del hombre moderno. "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 la cámara luminosa del faro, provisto de telescopios, de ~~aparatos~~ <sup>telégrafos,</sup> de teléfonos, de aparatos de radiotelefonía, de fonógrafos, ~~de aparatos de radiotelefonía,~~ de cinematógrafos, de linternas mágicas, de ficheros, de glosarios, de enciclopedias, de periódicos, de prontuarios, de digesteros, de atlas, de guías, de catálogos, de manuales, de boletines."

el segundo paso de Homero a Hesíodo (Todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al  
 padre de la poesía didáctica), ~~no~~ sin remozar un procedimiento cuyo abalengo ~~está en la~~ Escritura, la  
 enumeración, congerie o conglobación; el tercero — ¡barroquismo, decadentismo, culto ~~depurado y fanático~~  
 de la forma? — consta de dos himistiquias gemelas; el cuarto, ~~francamente bilingüe~~, me asegura el  
 apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadosos envites de la faccisa. Nada dirá de  
 la rima rara ni de la ~~ilustración~~ que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres  
 alusiones eruditísimas que abarcan treinta siglos de ~~aprotada~~ literatura: la primera a la Odisea, la segunda  
 a los Trabajos y días, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los acios de la pluma del  
 saboyano... Compruebo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el scherzo. ¡Dici-  
 didamente, tiene la palabra Lord Byron!  
 Otras muchas estrofas me leyó, que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada  
 memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado  
 la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que ~~los~~ atribuí eran posteriores. Comprendí que  
 el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera  
 admirable; naturalmente, sus ~~últimos~~ trabajos modificaba la obra para ~~él~~, pero no para otros. La dicción  
 oral de ~~Daneri~~ era extravagante; su torpeza métrica le ~~vedó~~, salvo contadas veces, ~~transmitir~~ su  
 extravagancia al poema.



Hacia la medianoche me despedí.

Janari

Dos domingos después, ~~Janari~~ me llamó por teléfono, entiendo que por primera vez en la vida. Me propuso que nos reuniéramos a los cuatro, "para tomar juntos la leche, <sup>en el</sup> ~~en una~~

~~contigua salón-bar } confitería novísima~~ que el progresismo de Zunino y de Zungri - los propietarios de mi casa,

~~han inaugurado en } recordaría - cubriendo de abrir en }~~

recordaría - inaugura en la esquina; ~~salón que te importará conocer.~~ " } Acepté, con más resignación que entusiasmo. ~~confitería que te importará conocer.~~ " El local, ~~inexorablemente moderno, era apenas un poco menos~~

~~hacible que mi anticipación; era difícil encontrar mesa;~~ moderno, era apenas un poco menos atroz que mis provisiones; } en las mesas vecinas,

~~se comentaba con respeto las sumas que habían invertido Zunino y Zungri. } el público mencionaba con~~ <sup>excitado</sup> ~~el presupuesto pú-~~ blica mencionaba las sumas invertidas ~~era expléndida por Zunino y por Zungri.~~ <sup>Visto</sup>

~~sin regatear~~ Carlos

simuló - sombras de no sé qué primeras de la instalación de la luz (que, sin duda, ya en

Argentina fingió <sup>severidad;</sup> dijo con cierta ~~severidad;~~ <sup>no sé</sup> y me dijo, alzando la voz: "Mal de tu grado tendrías que reconocer que este local se

para que con los más sacapuntas de Flores." Me relató, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribía azulado, ahora abundaba en azulino, azuloso y hasta azulillo. La palabra lechoso no era bastante fea para él; en la <sup>impetuosa</sup> ~~novísima~~ descripción de no sé qué lavadero de lanas, prefería lactario, lacticioso, lactescenti, lactal... Donó con amargura a los críticos; luego, más benigno, los equiparó a esas personas <sup>que</sup> que no disponen de metales preciosos ni tampoco de ~~laminadoras, ácido sulfúrico~~ "acaso menos opulentas que útiles,

laminadoras y ácido sulfúrico para la acuñación de tesoros, pero que pueden indicar a los otros el sitio de un tesoro." Acto continuo censuró la pralogramía, "de la que

ya hizo mofa, en la donosa prefación del Quijote, el Príncipe de los Ingenios. "Admitió, sin embargo, que en la carátula de la obra novel convenía el prólogo vistoso, el espaldarazo firmado por el plumífero de garra, de fuste." Agregó que pensaba publicar los cantos iniciales de su poema. Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pedirme que prologara ~~su pedantesco fárrago.~~ <sup>su pedantesco fárrago.</sup> Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todas las círculos por ~~mi pariente~~ Alvaro Melián Lafinor, hombre de letras que, si yo me empeñaba, prologaría con embeluso el poema. Para evitar el más impropio de los fracasos, yo tenía que hacerme portavoz de dos méritos incensuos: la perfección formal ~~del poema~~ <sup>y el rigor científico,</sup> "porque este ~~poema~~ <sup>dilatada</sup> jardín de ~~versos, de figuras, de galanuras,~~ <sup>Tropos, de figuras, de</sup> no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad." Agregó que <sup>Beatrix siempre se había divertido con Alvaro.</sup> <sub>distráido</sub>



Quisiera puntualmente saber si el edificio me va a dar un mal de ojo. Dijo que

El Teléfono perdió sus Terrazas, pero a fines de octubre, Carlos Argentino me habló. Estaba agitadoísimo; no identifiqué su voz, al principio. } Con Tristeza y con ira balbució Balbució y no identifiqué su voz, al principio. } que esas ya <sup>ilimitadas</sup> incantables Zunino y Zungri <sup>intimidados</sup> iban a demoler la casa y la vieja casa de la calle Guanyabamburá, } "¡ La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa invertida, iban a demoler su casa. } Terada de la calle Guanyabamburá!" repitió con indignación repitió, quizá olvidando su lugar en la melodía.

No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo <sup>destruible</sup> irreparable del pasaje del tiempo; además, se trataba de <sup>la casa</sup> una casa <sup>una casa</sup>

que de algún modo había privilegiado Beatriz. } Poco Carlos Argentino insistió. Dijo que } que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz. } <sup>Zupponi</sup>

si Zunino y Zungri persistían en ese propósito absurdo, } su abogado el doctor Zungri } <sup>Zunni</sup> } los demandaría } por daños y perjuicios y las obligaciones a abonar ochocientos mil nacional } <sup>cuatrocientos mil nacional</sup>

monedas, } el doctor Zunni, su abogado, los demandaría ipso facto por daños y perjuicio y las } <sup>obligación a abonar cuatrocientos mil nacional</sup>

El nombre de Zunni me impresionó; su bufete, en Caseros y Tacuarembó, es de una sociedad

Interrogué si } <sup>dijo que</sup> } lo hablaba } proverbial. } Pregunté si } éste se había encargado ya del asunto. Vi Terco } respondió } que le hablaba

era esa misma tarde. Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para

confiar algo muy íntimo, } <sup>dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues } <sup>garantía que le era indispensable la casa para terminar el poema, pues</sup></sup>

en un ángulo del sótano había un <sup>Alph. 1</sup> ~~mitrab~~ } aclaré que un <sup>qui un Alph</sup> ~~mitrab~~ es uno de los puntos del } <sup>q. contiene</sup> espacio } en el cual está contenidas } todas las puntas.

- Está en el sótano del comedor - explicó, <sup>aligerada su</sup> ~~simplificada su~~ dicción por la angustia. -

Es mío, es mío; yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis padres me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. <sup>refería, lo supe después, a un brül, pero yo entendí que había</sup> ~~Se refería a Tamaño brül, pero yo entendí que había un mundo.~~

un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, <sup>Al abrir</sup> ~~Cuando abrí~~ los ojos, vi el Aleph.

- ¿El Aleph? - repetí.

- Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todas las <sup>orbs, vistas desde</sup> ~~el punto que~~ ~~las~~ ~~lugares~~ ~~del~~ ~~orbs,~~ ~~el~~ ~~punto~~ ~~que~~ ~~contiene~~ ~~todas~~ ~~las~~ ~~ángulas.~~ ~~mi descubrimiento, pero volví.~~ } i El niño no po-

drá comprender que le fuera ~~deparado~~ <sup>el formal</sup> ese privilegio para que el hombre burlara ~~el~~ ~~pequeño~~ ~~de~~ ~~luz!~~ No me despojarán Zunino y Zungri, no y mil veces no. ~~El doctor Zunni~~ ~~los~~ ~~Código~~ ~~en~~ ~~mano,~~ ~~el~~

~~hacé~~ ~~comprender~~ ~~que~~ ~~es~~ ~~inapreciable~~ ~~mi~~ ~~Aleph.~~  
doctor Zunni probará que es inabarcable ~~mi~~ ~~Aleph.~~  
inabarcable

Tratá de }  
Procurá } razonar.

- Pero ¿no es muy oscuro el sótano?

- La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todas las <sup>Todas las luminarias, todas las lámparas, todas las</sup> ~~luminarias,~~ ~~todas~~ ~~las~~ ~~lámparas,~~ ~~todas~~ ~~las~~ ~~luminarias~~ ~~están~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~Aleph,~~ ~~ahí~~ ~~estará~~ ~~Tambien~~ ~~haber~~ ~~de~~ ~~luz.~~ + venas de luz. }





Con la mirada, buques, burgueses, en vano al borde de que Carlos Argentina me

Una copita <sup>del</sup> de pseudo coniac - ardiente - y te ~~zampuzarás~~ <sup>zampuzarás</sup> en el sótano. Ya sabes,

el descubrimiento <sup>dorsal</sup> ~~superior~~ es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosa y fijas los ojos en el decimonono saculón de la pertinente escalera. Me voy, bufo la Trampa y te quedas solo. Algún resaca te mete misa i fácil <sup>presencia</sup> impresión! A los pocos minutos ves el Aleph. El microcosmo ~~que atraviesan los embusteros, nuestro~~ <sup>conocido amigo proverbial, el multum</sup> ~~de alquimistas y cabalistas,~~ <sup>ditto</sup>

in parvo!

{ Con un vez ~~distinto~~, agregó: } Ya en el comedor, agregó: { mi Testimonio ... Bufo; }  
- Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida ~~lo que te he dicho.~~ Bufo; }  
muy en breve podrías entablar un diálogo con Todas las imágenes de Beatriz.

Bufo con rapidez, hasta de sus palabras insustanciales. El sótano, <sup>apenas más</sup> ~~menos ancho~~ ancho que la escalera, tenía mucho de pozo. }  
g alta, me pareció una ~~sapota de pozo~~ } Unos cuantos <sup>estrechísima</sup> con botellas y unas bolacas ~~con botellas~~ <sup>obstruían un</sup> ~~de cerveza y unas bolacas~~

ángulo, ~~en otros, había unas bolacas~~ <sup>acomodó</sup> ~~vacías obstruían un ángulo.~~ Carlos tomó una bolsa, la dobló, la ~~situó~~ <sup>acomodó</sup> en un lugar de lona ~~interposición~~ dobló y la acomodó en un sitio

preciso. <sup>3 solo un timbre, no</sup>  
- La almohada es ~~humildosa~~ <sup>explicó</sup> ~~observó~~ pero si la levanto ~~un poco más, y no~~ <sup>200 mil</sup> ~~verás nada y te quedas papando moscas~~ <sup>por tierra</sup>  
verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repartiga <sup>en el suelo en corpa chés</sup>  
y cuenta diecinueve escalones.  
Cumpli con sus <sup>absurdos</sup> ~~indiferencias~~ al fin se fué. Corrió ~~antiterrorista~~ <sup>antiterrorista</sup> la Trampa ~~ridículos requisitos i~~

~~por la oscuridad~~ ~~puede parecerse total.~~

pa; la oscuridad, pese a una bendita q. después distinguí, pudo parecerse total. <sup>libitumati</sup> ~~Bruscamente~~ comprendí mi peligro: me había dejado ~~encontrar~~ <sup>encontrar</sup> por un loco, luego de Tomar un vaso. Las bonanzas de Carlos ~~ocultaba en intimo~~ <sup>(Terror + Terror)</sup>, Carlos

... y al sur  
cuyo centro está en todas partes y la circunstancia en ninguna; Esquivil, d...  
que de algún modo es todas las pajaros; Hemos ~~terminado~~ <sup>terminado</sup> de un ~~así~~  
• los hablamos: por significar la divinidad, un ~~hacer~~ <sup>hacer</sup> habla de un ~~hacer~~

+ ~~Transparentaban el íntimo~~ <sup>Terror</sup> ~~Terror~~ de que yo no viera el prodigio; ~~para defender su~~  
~~delicia,~~ <sup>Carlos, para defender su</sup>  
~~alucinación,~~ <sup>delicia,</sup> ~~para no reconocer que él estaba loco, tenía que m-Tarso.~~ <sup>sentí un confuso</sup>  
delicia, para no ~~haber~~ <sup>haber</sup> que estaba loco, ~~Tenía que m-Tarso.~~ <sup>narcótico.</sup>  
mulsatar, que <sup>Tenía de</sup> ~~procurar~~ atribuir a la rigidez, y no a la operación de un ~~hipnótico.~~ <sup>hipnótico.</sup> Carri

los ojos, aguanté, los abrí. Entonces vi el Aleph.

Arriba, ahora, al ~~más difícil punto~~ <sup>inefable centro</sup> de mi relato; ~~empieza, aquí,~~ <sup>empieza, aquí,</sup> mi desesperación de  
sacrioter. Todo lenguaje es un ~~espectáculo~~ <sup>alfabeto</sup> de símbolos cuyo ~~manejo~~ <sup>ejercicio</sup> presupone un ~~prado~~

que los interlocutores comparten, ¿cómo ~~transmitir~~ <sup>transmitir</sup> ~~los otros una experiencia~~ <sup>un hecho</sup>  
~~un hecho~~ <sup>un hecho</sup>  
que mi temerosa memoria ~~apenas~~ <sup>podía comunicar</sup> ~~abarcaba?~~ <sup>haciendo transmitir</sup> ~~al temutívoro Aleph,~~ <sup>un hecho incomparable</sup>  
que mi propia memoria ~~temerosa~~ <sup>temerosa</sup> ~~apenas~~ <sup>abarcaba?</sup> ~~comprende?~~ <sup>Transmitir a los otros el infinito Aleph,</sup>  
que mi propia memoria ~~temerosa~~ <sup>temerosa</sup> ~~apenas~~ <sup>comprende?</sup> ~~comprende?~~ <sup>Los místicos, en ~~temerosa~~ <sup>temerosa</sup> ~~pasado,~~ <sup>análogo trazo,</sup>  
~~recuerda?~~ <sup>recuerda?</sup></sup>

prodigiosa ~~la metáfora y el emblema.~~ <sup>que cubieras</sup> ~~Esquivil, por significar la divinidad, habla de ángeles~~ <sup>un ángel</sup>

que tienen ~~cuatro rostros,~~ <sup>cuatro</sup> ~~bestias~~ <sup>bestias</sup> ~~que se~~  
~~de cuatro alas y cuatro caras que simultáneamente~~ <sup>dirige</sup> ~~avanzan~~ <sup>se encaminan</sup> ~~hacia los cuatro~~ <sup>en un tiempo</sup> ~~cuernos~~

del horizonte y que sostiene con las alas un terrible cristal y sobre el cristal un ~~trono~~  
y un hombre; ~~Enid el Dios Ather,~~ <sup>cristal; Enid el Dios Ather im-</sup>  
gine un pájaro q. de algún modo es todas las pajaros. ~~Enid el Dios Ather im-~~ <sup>una persona habla de un...</sup>  
de algún modo es todas las pajaros; ~~Esquivil, de un ángel de cuatro alas y cuatro~~ <sup>caras que - un tiempo</sup>

se dirige al Norte y al sur, al Oriente y al Occidente. } (No se van a recordado) ~~esas incon-~~ <sup>raminero</sup>  
cibibles analogías; alguna relación tienen con el ~~paradísico Aleph.~~ <sup>Aleph.) Quizá las líneas no me negarán</sup>



3 vi las muchedumbres de América, vi una plaza telaraña en el  
 centro de una negra pirámide, vi interminables ojos...  
 y Harri, porque mis ojos habían visto un objeto oscuro y  
 confuso, cuyo nombre usaban los hombres, pero q. ninguno  
 hombre ha mirado (el grande universo). ~~había de haberlo visto~~

15  
universo

rofo, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi su altivo cuerpo, su piel, vi un lento  
 de agua, la violenta emballerá, el altivo cuerpo, un vi un

cáncer en el vientre, Tercera segunda  
 cáncer en el pecho, vi en una biblioteca de Córdoba un ejemplar de la primera edición del  
Cherubinischer Wandermann de Silsius, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chi-  
 co, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran  
 en el curso de la noche), vi la noche y el día contemporáneos, vi mi dormitorio vacío, vi en  
 sin nadie,

Alkmaar  
 un gabinete de Upana un globo terráqueo entre dos espejos que sin fin lo multiplicaban, vi  
 las monstruosas geométricas de mi sangre,

la circulación de mi sangre, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, Vi el populoso mar, vi el  
 alba y la tarde, vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi  
 Todas los espejos del continente y ninguno me reflejaba, vi una plataforma telaraña en el  
 centro de una negra pirámide, vi en un transpatio de la calle Solar las mismas baldosas que  
 hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Beato, vi r-cimon, nieve, tabaco, veta  
 de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos equatoriales y cada uno de sus granos de arena,

12 vi un círculo  
 de tierra sea  
 en una verde,  
 donde antes hubo  
 un árbol,  
 13  
 un cáncer en el pecho, vi en una biblioteca de Lomas un ejemplar de la primera versión ingla-  
 sa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía  
 maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el curso  
 de la noche), vi la noche y el día contemporáneos, vi una rosa en Bengala cuyo color parecía  
 reflejar el de un ocaso en Méjico, un poniente en Wind River que parecía

14  
 reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un  
 15 Quisilero  
 globo terráqueo entre dos espejos que sin fin lo multiplicaban, vi la delicada escultura de un

16  
 mano, vi tigres, símbolos, caracoles, tempestades y espíritus, vi todas las hormigas que hay  
 en la tierra, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi a los sobrevivientes  
 de una batalla, saciando Tarjetas postales, vi en un sacapuntas de Mirzapur una baraja española

17  
 la, vi las sombras oblicuas de unas heléchos en el suelo de un invernáculo, vi un laberinto ran-  
 to (era Londres), vi un estralabio persa vi caballos de eria resmalinada en una playa del Mar  
 Caspio, en el alba, vi en un cajón del comedor cartas, obscenas, increíbles, precisas, enviadas  
 por Beatriz a Viterbo, + q. B. había dirigido a L.A. vi un adorno monumento en la Chacra

18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26

12  
 vi un círculo  
 de tierra sea  
 en una verde,  
 donde antes hubo  
 un árbol,  
 13  
 un cáncer en el pecho, vi en una biblioteca de Lomas un ejemplar de la primera versión ingla-  
 sa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía  
 maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el curso  
 de la noche), vi la noche y el día contemporáneos, vi una rosa en Bengala cuyo color parecía  
 reflejar el de un ocaso en Méjico, un poniente en Wind River que parecía

28  
 Ta, vi l. reliquia - Troz de lo que  
 delicia-manti había sido Beatriz  
 Viterbo, vi la circulación de mi  
 oscur- sangre, vi mi cara y mis  
 vísceras, vi tu cara, y senti- vi- ti-



Parkland - forest

limit - ...

Etrop - ...

El ...

... ..

... ..

... ..

... ..

Tudo ...

... ..

... ..

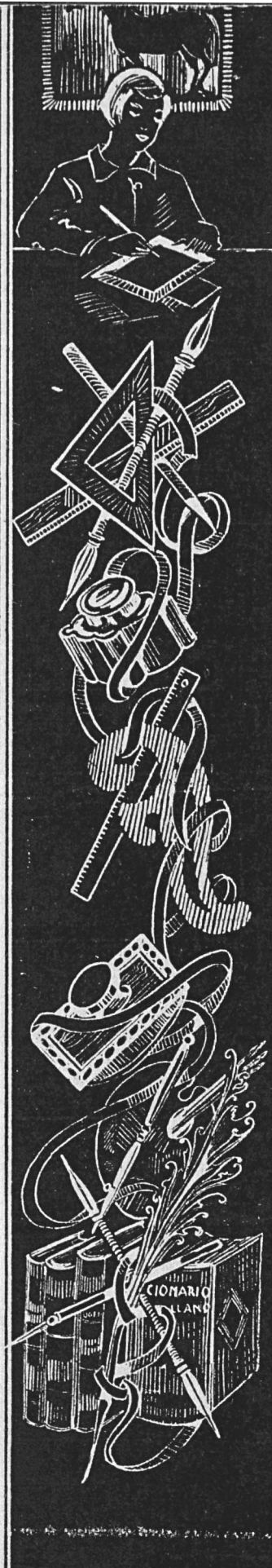
... ..

... ..

... ..

... ..

... ..



(M. de) ofos ... ..  
 ... ..  
 ... ..





EDICIÓN CRÍTICA



## EL ALEPH<sup>1</sup>

◆ O God, I could be bounded in a nutshell  
and count myself a king of infinite space.

*Hamlet*, II, 2.

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.

*Leviathan*, IV, 46.<sup>2</sup>

◆ La candente mañana de febrero en  
que Beatriz Viterbo<sup>3</sup> murió, después de  
una imperiosa agonía que no se rebajó un  
solo instante ni al sentimentalismo ni al  
miedo, noté que las carteleras de fierro de  
la Plaza Constitución habían renovado no  
sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho  
me dolió, pues comprendí que el incesan-  
te y vasto universo ya se apartaba de ella y  
que ese cambio era el primero de una serie  
infinita. Cambiará el universo pero no yo,  
pensé con melancólica vanidad; alguna  
vez, lo sé, mi vana devoción la había  
exasperado; muerta, yo podía consagrarme  
a su memoria, sin esperanza pero también

◆ Ninguno de estos epígrafes figura en el ms.

◆ El manuscrito cuenta con una cuartilla que corres-  
ponde al principio original, a modo de borrador, que  
se copia posteriormente en limpio en una segunda.

sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay<sup>4</sup> para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano,<sup>5</sup> ♦ era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. ■ Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pequinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos ■.

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces, no dejé de pasar un treinta de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinticinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer. No desperdicié, como es natural, ese buen precedente; en 1934 ♦ aparecí, ya dadas las ocho, con un

♦El primer comienzo reza "Carlos Argentino, su hermano", aunque remitiendo al margen, donde aparece: "Argentino Daneri, su primo hermano, era un". Tachado, puede leerse: "Uslanghi, [¿Ubasti?] su primo hermano, era un acto de".

■En el comienzo original aparece anotado boca abajo el siguiente bosquejo: "Beatriz, con su pequinés Wu-Li-Chang; Beatriz, / sonriendo, la mano en el mentón / de frente y de tres cuartos". Marcado con otra llamada: "Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, de colombina, en los carnavales de 1921; 2 Beatriz, en el Club Hípico de Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; 1 Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; la primera comunión de Beatriz".

■ Hasta aquí llega la primera versión del comienzo de "El Aleph".

♦En el ms.: "en 1934,".

alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer. Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduales confianzas de Carlos Argentino Daneri. ♦

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oximoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur;<sup>6</sup> es autoritario pero también ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. ■ Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas. ■ Durante algunos meses padeció la obsesión de Paul Fort,<sup>8</sup> menos por sus baladas que por la idea de una gloria intachable. “Es el príncipe de los Poetas de Francia” repetía con fatuidad. “En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, la más inficionada de tus saetas.”

♦ El treinta de abril de 1941 me permití agregar al alfajor una botella del coñac del país. Carlos Argentino lo probó, lo juzgó interesante y emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno.

♦ Al reverso de esta cuartilla, numerada como “2”, aparece tachada la siguiente frase, que no pertenece al cuento: “: aprovecha el estupor de su compañero para consumir el asesinato”. El reverso de esta hoja va encabezado por el número “3”, que luego se repite en la cuartilla siguiente.

■ En el ms. “Suele intercalar en el diálogo piezas de Alfonsina Storni, de Amado Nervo, de Juan Ramón Jiménez”<sup>7</sup>.

■ El ms. hace una llamada al margen superior donde Borges escribe, boca abajo: “En una época lo dominó / Durante muchos meses padeció / la obsesión de Paul Fort, menos por sus baladas que por la idea de una gloria / invencible / ya invulnerable. «Es el Príncipe de los poetas de Francia» repetía con fatuidad. «En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, el más enarbolado de tus dardos / la más inficionada de tus saetas”.

♦ Los dos párrafos siguientes aparecen en el ms. escritos tres veces, en el siguiente orden: a) a continuación del párrafo anterior en la hoja “3” del ms., b) en una hoja suelta que llamaremos 4A, y c) tachado al comienzo de la cuartilla numerada “4” del ms. Tanto en la hoja suelta como en la tachada se lee, tras “emprendió”, la frase: “después del café, una confusa vindicación”. En el ms., ambos párrafos son uno solo.

◆ Lo evoco —dijo con una animación algo inexplicable— en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, ■ munido de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, 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: nuestro siglo XX había trastornado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vana su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo<sup>9</sup> de un poema en el que trabajaba hace muchos años, sin *réclame*, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero abría las compuertas a la imaginación; ■ luego hacía uso de la lima. El poema se titulaba *La Tierra*; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe.

Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. Abrió un cajón del escrito-

◆Borges prefiere en este caso el entrecomillado en lugar de los guiones para señalar el diálogo; esta notación inglesa ha sido reemplazada por guiones en la edición de *Sur*.

■En “4A” se lee: “de una ciudad o en la cámara luminosa del faro, provisto de telescopios, de telégrafos, de teléfonos, de aparatos de radiotelefonía, de fonógrafos, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de ficheros, de glosarios, de enciclopedias, de periódicos, de prontuarios, de digestos, de atlas, de guías, de catálogos, de manuales, de boletines”. En “4” se lee: “ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de glosarios, de prontuarios, de boletines”. ■No aparece en el ms.

◆El ms. cierra con punto y seguido en la página “4”.

◆En el ms.: “así facultado,”.

■En el ms.: “inútil;”.

■En el ms.: “luego,”.

rio, sacó un alto legajo de hojas de block estampadas con el membrete de la Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur<sup>10</sup> y leyó con sonora satisfacción:

*He visto, ♦ como el griego, las urbes de los hombres,*

*Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;*

♦ *No corrijo los hechos, no falseo los nombres,*

*pero el voyage que narro, es... autour de ma chambre.*<sup>11</sup>

—Estrofa a todas luces interesante —

■ dictaminó—. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; ■ el segundo pasa de Homero a Hesiodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo ♦ está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero —¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?— consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe ♦ me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la faccia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de

♦ En la cubierta del ms.: “como Ulises”.

♦ En la cubierta del ms.: “No / he falseado / fingido / falseo / reformo+corrijo / los hechos, no / he falseado / los nombres.”.

■ En el ms.: “dictaminó.-”.

■ Aquí comienza la hoja numerada como “5” en el ms., en cuyo reverso figura el membrete “Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires”.

♦ En el ms., tachado: “es bíblico”.

♦ En el ms., bajo la tachadura puede leerse con dificultad: “no según el espejo” e “incondicional”.

apretada literatura: la primera a la ■ *Odissea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano... ■ Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ♦ ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!<sup>12</sup>

Otras muchas estrofas ♦ me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que ■ Daneri les atribuía eran posteriores ■. 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. La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le ♦ vedó, salvo contadas veces transmitir esa extravagancia al poema<sup>1</sup>.

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica

<sup>1</sup> ♦ Recuerdo, sin embargo, estas líneas de una sátira en que fustigó con rigor a los malos poetas:

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

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

■ En el ms. aparece, además, tachado: “Odisea, la segunda”.

■ En el ms.: “Compruebo”.

♦ En la cubierta del ms.: “¡Decididamente, Byron, y Musset tiene la palabra!”. Tanto el ms. como *Sur: “Lord Byron”*<sup>13</sup>.

♦ En el ms.: “me leyó,”.

■ En el ms. aparece sistemáticamente tachado “Viterbo”, siendo sustituido por “Daneri” a partir de aquí, por lo que eludimos la nota específica en cada caso. ■ Tachado: “y ajenas.”. ♦ Esta misma frase, hasta el punto y coma, aparece también tachada en el ms.

♦ Tachado: “impidió, salvo muy rara vez”.

♦ Esta nota no figura en el ms.



en la que Michael Drayton ■ registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra;<sup>14</sup> estoy seguro de que ese producto considerable pero limitado es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste ■ se proponía verificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado ◆ unas hectáreas del estado de Queensland,<sup>15</sup> ◆ más de un kilómetro del curso del Ob,<sup>16</sup> un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear<sup>17</sup> en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, ■ y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton<sup>18</sup>. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; ■ esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. Copio una estrofa:

*Sepan. A manderecha del poste rutinario  
(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)  
Se aburre una osamenta —¿Color? ◆ Blan-  
quiceleste—<sup>19</sup>  
Que da al corral de ovejas catadura de osario.*

—¡Dos audacias! —gritó con ◆ exultación—, rescatadas, ■ te oigo mascullar, por el éxito! Lo admito, lo admito. ■ Una, el epíteto *rutinario*, que certeramente denuncia, *en passant*, el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que

■ Tachado en el ms.: “contó la hidrografía, la orografía”.

■ En el ms., “se propone”.

◆ En el ms y en *Sur*, “varios distritos”.

◆ En el ms. está tachado: “Los cráteres del Etna, todas las cervecerías de Zürich, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, un túmulo en Canudos, la residencia de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano”.

■ Tanto en el ms. como en *Sur*: “y todas las relojerías de Zürich”.

■ En el ms. ha sido tachada la frase: “La relativa agitación del prólogo faltaba en esas descripciones metrificadas. Esas prolijas descripciones metrificadas”.

◆ En el ms., “blanquiceleste”.

◆ En el ms., después de “exultación-” no hay coma.

■ En el ms., aparecen como opciones otras dos frases: “1 me discutirás,” que está tachada: “2 te oigo argumentar,” sin tachar.

■ En el ms. está tachado: “La primera, el”.

ni las geórgicas ni nuestro ya laureado *Don Segundo*<sup>20</sup> se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. Otra, el enérgico prosaísmo *se aburre una osamenta*, que el melindroso querrá excomulgar con horror pero que apreciará más que su vida ♦ el crítico de gusto viril. Todo el verso, por lo demás, es de muy subidos quilates. El segundo hemistiquio entabla animadísima charla ♦ con el lector; se adelanta a su viva curiosidad, le pone una pregunta en la boca y la satisface... al instante. ¿Y qué me dices de ese hallazgo, *blanquicelesté*? El pintoresco neologismo *sugiere* el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación ■ resultarían demasiado sombríos los tintes del boceto y el lector se vería compelido a cerrar el volumen, ■ herida en lo más íntimo el alma de ♦ incurable y negra melancolía.

Hacia la medianoche me despedí.

Dos domingos después, Daneri me llamó por teléfono, entiendo que por primera vez en la vida. Me propuso que nos reuniéramos a las cuatro, “para tomar juntos la leche, en el contiguo salón-bar ♦ que el progresismo de Zunino y de Zungri<sup>21</sup> —los propietarios de mi casa, ■ recordarás— inaugura en la esquina; ■ confitería que te importará conocer”. Acepté, con más resignación que entusiasmo. ♦ Nos fue difícil encontrar mesa; el “salón-bar”, inexorablemente moderno, era apenas un poco menos atroz que mis previsiones; en las mesas vecinas, ♦ el ex-

♦ En el ms. aparece tachado: “crítico de gusto viril” y, sin tachar, “hombre de gusto viril”, versión reemplazada en la 1ª edición por lo que había sido tachado en un principio.

♦ En el ms., el resto del párrafo aparece escrito en el margen superior de la cuartilla, y boca abajo.

■ Tanto en el ms. como en *Sur* sigue coma. En el ms. aparece tachada la frase: “el cuadro sería demasiado sombrío / las tintas del cuadro serían demasiado sombrías”.

■ En el ms. aparece tachada la frase: “tocada hasta los fondos”.

♦ En el ms.: “indecible” está tachado.

♦ En el ms. aparece tachada la frase: “en esa confitería novísima”.

■ En el ms., aparecen tachadas las frases: “recordarás -acaban de abrir en”, y “han inaugurado en”.

■ En el ms. aparece tachado: “salón que te importará conocer”.

♦ En ms. está tachado: “El local, inexorablemente moderno, era apenas un poco menos horrible que mi anticipación; nos fue difícil encontrar mesa;”.

♦ En el ms. aparecen tachadas las siguientes frases: “el público mencionaba con estupor el monto de las sumas invertidas por Zunino y por Zungri”; “se comentaba con respeto las sumas que habían invertido Zunino y Zungri”.

citado ■ público mencionaba las sumas invertidas ■ sin regatear por Zunino y por Zungri. ◆ Carlos Argentino fingió asombrarse de no sé qué primores de la instalación de la luz (que, sin duda, ya conocía) y ◆ me dijo con cierta severidad:

■ —Mal de tu grado habrás de reconocer que este local se parangona con los más encopetados de Flores.

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechososo* no era bastante fea para él; en la ■ impetuosa descripción ◆ de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal...*<sup>22</sup> Denostó con amargura a los críticos; luego, más benigno, los equiparó a esas personas, ◆ “que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, ■ laminadoras y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden *indicar* a los *otros* el *sitio* de un ■ tesoro”. Acto continuo censuró la *prologomanía*, “de la que ya hizo mofa, en la donosa prefación del Quijote, el Príncipe de los Ingenios”. Admitió, sin embargo, que en la carátula de la obra novel convenía ◆ el prólogo vistoso, el espaldarazo firmado por el plumífero de garra, de fuste. Agregó que pensaba publicar los cantos iniciales de su poema. Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a pe-

■ Tachado: “respetuoso”.

■ En el ms. aparece tachado: “con esplendor”.

◆ En el ms. está tachado: “Viterbo simuló”.

◆ Está tachado: “dijo, alzando la voz”.

■ En el ms., el diálogo se indica por medio de comillas.

■ En el ms.: “nerviosa”.

◆ Se ha sustituido del manuscrito: “de no sé qué lavadero”.

◆ En la edición de *Sur* no se incorporó el comienzo de esta frase, a pesar de no estar tachada, “acaso menos opulentas que útiles”, supresión que se mantuvo en las ediciones posteriores.

■ En el ms. se lee “ácido sulfúrico”, y viene tachado “laminadores, ácido sulfúrico”.

■ En el ms. por sistema se cierran las comillas después del punto.

◆ Lo que sigue hasta el punto y seguido, en el ms. está entrecomillado.

dirme que prologara ♦. su pedantesco fárrago. Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por ■ Álvaro Melián Lafinur,<sup>23</sup> hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema. Para evitar el más imperdonable de los fracasos, yo tenía que hacerme portavoz de dos méritos inconcusos: la perfección formal ■ y el rigor científico, "porque ♦ ese dilatado jardín ♦ de tropos, de figuras, de galanuras, no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad". Agregó que Beatriz siempre se había ■ distraído con Álvaro.

Asentí, profusamente asentí. Aclaré, para mayor verosimilitud, que no hablaría el lunes con Álvaro, sino el jueves: en la pequeña cena que suele coronar toda reunión del Club de Escritores. (No hay tales cenas, pero es irrefutable que las reuniones tienen lugar los jueves, hecho que Carlos Argentino Daneri podía comprobar en los diarios y que dotaba de cierta realidad a la frase.) ■ Dije, entre adivinatorio y sagaz, que antes de abordar el tema del prólogo, describiría el curioso plan de la obra. Nos despedimos; ♦ al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad ♦ los porvenires que me quedaban: a) ■ hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz ■ (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) había elaborado un poema que ♦ parecía di-

♦ En el ms. aparece tachado: "su ridículo engendro".

■ En el ms. "mi pariente" aparece tachado.

■ Está tachado: "de la obra, y que ese".

♦ En el ms., "este".

♦ Está tachado: "de versos, de figuras, de".

■ En el ms., "divertido".

■ En el ms.: "Dije, como quien entrevé el porvenir,".

♦ En el ms.: "Al bajar por la escalera del Subterráneo,".

♦ En el ms. están tachadas dos frases: "las posibilidades" y "las dos posibilidades que".

■ Está tachado: ": hablar con".

■ En el ms., tachado: "que el hermano de Beatriz".

♦ En el ms. aparecen tachadas: "ensanchaba de un

latar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos; b) no hablar con Álvaro. Preví, ◆ lúcidamente, que mi desidia ■ optaría ■ por b)

A partir del viernes a primera ◆ hora, empezó a inquietarme el teléfono. ◆ Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y quizás coléricas quejas de ese engañado Carlos Argentino Daneri. Felizmente, nada ■ ocurrió —salvo el rencor inevitable que me ■ inspiró aquel hombre que me había impuesto una delicada gestión y luego me olvidaba.

El teléfono perdió sus terrores, pero a fines de octubre, Carlos Argentino me habló. Estaba agitadísimo; ◆ no identifiqué su voz, al principio. Con tristeza y con ira balbuceó que esos ya ◆ ilimitados Zunio y Zungri, so pretexto de ampliar su desaforada confitería, ■ iban a demoler su casa.

■ —¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay! — ◆ repitió, quizá olvidando su pesar en la melodía.

No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo ◆ detestable del pasaje del tiempo; además, se trataba de ■ una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz. Quise aclarar ese delicadísimo rasgo; mi interlocutor no me oyó.

modo considerable / infinito las...”; “abría nuevas zonas de acción a la cacofonía y al caos; no hablar con Álvaro”.

◆En el ms. está tachado: “con razón,”.

■En la 1ª ed. hay una errata: “obtaría”, que se corrige en las ediciones sucesivas. ■ En todas las ediciones se ha perpetuado la errata “b.”; restituimos la lectura original.

◆En el ms. está tachado: “hora, viví bajo el terror del teléfono”. ◆Me dolía pensar que ese / el artefacto (tan curiosamente vinculado a nuestro destino) que había producido alguna vez la irrevocable / la incomparable voz de Beatriz, pudiera denigrarse / degradarse / denigrarse en cualquier momento a ser el receptáculo / sórdido de los / de las vacías quejas de ese burlado Carlos Argentino”.

■En el ms.: “ocurrió; a mi alivio”.

■En el ms. un punto remite al margen superior donde concluye la frase.

◆En el ms. está tachado: “Balbucía; no identifiqué su voz, al principio”.

◆En el ms., tachado: “incontenibles” e “ilimitados”.

■En el ms. está tachado: “le iban a demoler la casa ¡la vieja casa de la calle Garay! so...” / “tería, le iban a demoler la casa”.

■El diálogo está marcado en esta ocasión por medio de comillas en el ms.

◆Se lee, tachado: “repitió con indignación”.

◆En el ms., tachado: “irreparable”.

■Hasta el punto y aparte, en el ms. las siguientes tachaduras: “la casa / una casa / que de algún modo había privilegiado Beatriz. Pero Carlos Argentino insistió. / Dijo que su abogado el doctor Zuppo / Zugasti / Zunni los demandaría / los demandaría ipso facto por daños y perjuicios y los obligaría a abonar / a pagar / ochocientos mil / cuatrocientos mil nacionales / cuatrocientos mil nacionales”.

Dijo que ■ si Zunino y Zungri persistían en ese propósito absurdo, el doctor Zunni, su abogado, los demandaría *ipso facto* por daños y perjuicios y los obligaría a abonar cien mil nacionales.

El nombre de Zunni me impresionó; su bufete, en Caseros y Tacuarí, es de una seriedad proverbial. ♦ Interrogué si éste se había encargado ya del asunto. Daneri ♦ dijo que le hablaría esa misma tarde. Vacilé y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, ■ dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph<sup>24</sup> ■. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio ♦ que contiene todos los puntos.

—Está en el sótano del comedor —explicó, ♦ aligerada su dicción por la angustia—. Es mío, es mío; 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. Se ■ refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. ♦ Al abrir los ojos, vi el Aleph.

—¿El Aleph? —repetí.

—Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del ♦ orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé ■ mi descubrimiento, pero volví. ¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burilara

■ En el ms., el fragmento "Quise aclarar...Dijo que" está escrito al revés en el margen superior, adonde se llama por medio de un punto. Tachado está "puntuar".

♦ En el ms. está tachado "Pregunté si".

♦ En el ms., tachado, "respondió que le hablaría".

■ En el ms. aparece tachado: "agregó que le era indispensable la casa para terminar el poema, pues".

■ En el ms. aparece tachado: "mihrab 1"; "que es un mihrab".

♦ En el ms. está tachado: "en el cual están contenidos todos los puntos". Así mismo, en el ms. se lee "contiene", lectura que reestablecemos. La primera edición instituye la incorrección, que se repite después. Otras ediciones prefieren "contienen".

♦ En el ms. aparece tachado: "simplificada su".

■ En el ms., "padres", sin tachar.

■ En el ms. está tachado: "referían a tamaño baúl, pero yo entendí que había un mundo".

♦ En el ms. está tachado "Cuando abrí".

♦ En el ms. está tachado "orbe; el punto que contiene todos los puntos".

■ En el ms. aparece tachado "una palabra, pero volví."

■ el poema! No me despojarán Zunino y Zungri, no y mil veces no. Código en mano, ◆ el doctor Zunni probará que es *inajenable* mi Aleph.

◆ Traté de razonar.

■ —Pero, ¿no es muy oscuro el sótano?

—La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán ■ todas las luminarias, todas las lámparas, todos los ◆ veneros de luz.

—Iré a verlo inmediatamente.

Corté, antes de que pudiera ◆ emitir una prohibición. Basta el conocimiento de ■ un hecho para percibir en el acto una serie de rasgos confirmatorios, antes insospechados; me asombró no haber comprendido ■ hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco. Todos esos Viterbo, por lo demás... ◆ Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña, de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, ◆ que tal vez reclamaban una explicación patológica. La locura de Carlos Argentino me colmó de ■ maligna felicidad; íntimamente, siempre nos habíamos detestado.

■ En la calle Garay, la sirvienta me dijo ◆ que tuviera la bondad de esperar. El niño ◆ estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías. Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, ■ sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía ■

■ Tachado, “el poema de luz!”.

◆ En el ms. “el doctor Zunni les hará comprender que es inajenable / inalienable mi Aleph”.

◆ En el ms. aparece tachado “Procuré”.

■ En el ms. no hay coma después de “Pero”.

■ En el ms., “también” está tachado.

◆ En el ms. está tachado: “manantiales de luz.”.

◆ En el ms., tachado: “articular”.

■ En el ms.: “una cosa para recordar enseguida” está tachado.

■ En el ms. “antes de esa tarde” y “años antes” aparecen tachados.

◆ En el ms. está tachado: “Beatriz era una mente clarísima, un espíritu de lucidez implacable, yo mismo solía repetirlo,” y “era una mujer de”.

◆ En el ms., tachado: “que tal vez exigían / reclamaran”.

■ Tachado: “asombrosa”.

■ En el ms. no aparece “En la calle Garay”.

◆ Tachado, “que esperara en el comedor”.

◆ Tachado: “estaba revelando fotografías en el sótano”.

■ En el ms., tachado: “sonreía fuera del tiempo un”.

■ En el ms. se lee “verme” sin tachar, sobre la palabra “vernos”; la 1ª ed. prefiere “vernos”.

vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije:

◆ —Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

◆ Carlos entró poco después. Habló con sequedad; comprendí que no era capaz de otro pensamiento que de la perdición del Aleph.

—Una copita ■ de pseudo coñac —ordenó— y te ■ zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito ◆ dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de ◆ baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil ■ empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo ■ de alquimistas y cabalistas, nuestro ◆ concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*

◆ Ya en el comedor, agregó:

—Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio... ■ Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz.

Bajé con rapidez, harto de sus palabras insustanciales. El sótano, apenas ■ más ancho que la escalera, tenía mucho de pozo. ◆ Con la mirada, busqué en vano el baúl de que Carlos Argentino me habló. Unos cajones ◆ con botellas y unas bolsas de lona entorpecían un ángulo. Carlos tomó

◆ En el ms. está tachado: “2 dije: Beatriz,”; también: “1” antes de “dije: -Beatriz”.

◆ En el ms., antes de esta frase, aparece otra, tachada: “Cuando Carlos Argentino llegó / Carlos apareció / adiviné / intuí / creí que la amenaza que gravitaba sobre el Aleph había borrado...”.

■ En el ms., tachado: “del”.

■ En el ms., tachado: “zampuzas”.

◆ En el ms., tachado: “supino”.

◆ En el ms. “baldosa”, sin tachar.

■ En el ms. está tachado “proeza!”.

■ En el ms., tachado: “que entrevistaron los cabalistas”.

◆ En el ms., tachado: “dilecto”.

◆ Este párrafo empieza en el de la siguiente manera: “Con una voz distinta, agregó”, frase que está tachada.

■ En el ms., tachado: “lo que te he dicho. Baja;”.

■ En el ms., tachado: “menos ancho que alto / estrechísimo, me pareció una especie de pozo.”.

◆ Esta frase en el ms. figura en la parte superior de la página, escrita al revés; se añade la indicación “[punto y seguido]”.

◆ En el ms. está tachado: “1 con botellas obstruían un ángulo; en otro había unas bolsas / 2de cerveza y unas bolsas vacías obstruían”. Un “3” indica la frase elegida.



una bolsa, la ■ dobló y la acomodó en un sitio preciso.

—La almohada es humildosa ■ —explicó— pero si la levanto un ◆ sólo centímetro, no verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repantiga ◆ en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones.

Cumplí sus ■ ridículos requisitos; al fin se fué. Cerró ■ cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendija que después distinguí, pudo parecerme total. ◆ Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado ◆ soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos ■ transparentaban el íntimo ■ terror de que yo no viera el prodigio; 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. Cerré los ojos, ■ los abrí. Entonces vi el Aleph.

Arribo, ahora, al ◆ inefable centro de mi relato;<sup>25</sup> ◆ empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un ■ alfabeto de símbolos cuyo ■ ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten ◆; ¿cómo ◆ transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos<sup>26</sup>, en ■ análogo trance, prodigan ■ los emblemas: para significar la divinidad, un persa<sup>27</sup> habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; ◆ Alanus de

■ Tachado en el ms.: “dobló, la situó / acomodó en un lugar”.

■ En el ms., tachado: “observó”.

◆ En el ms., tachado: “1 poco más, ya no / 2 no verás / verás nada y te quedas papando moscas.”.

◆ En el ms. está tachado: “1 2 por tierra”.

■ En el ms., tachado: “muchas / absurdas indicaciones”.

■ En el ms. está tachado: “<tram>pa; la oscuridad pudo parecerme total”.

◆ En el ms., tachado: “bruscamente”.

◆ Tachado en el ms.: “encarcelar”.

■ Tachado en el ms. “ocultaban un íntimo (temor / terror); Carlos”.

■ Tachado en el ms.: “temor”.

◆ Esta palabra aparece subrayada en el ms., sin tachadura alguna, por lo que restituiamos la lectura. Tachado en el ms.: “para defender su delirio / alucinación, / para no reconocer / saber / que él estaba loco *tenía que matarme*”.

◆ Tachado en el ms.: “procuré”.

■ En el ms. está tachado “hipnótico”.

■ En el ms. y en *Sur*, además, “aguardé”.

◆ Tachado en el ms.: “más difícil punto”.

◆ En el ms. está tachado: “empieza, ahora”.

■ En el ms., tachado: “repertorio”.

■ Tachado en el ms.: “manejo”.

◆ Este punto y coma no aparece en el ms.

◆ En el ms. hay seis líneas tachadas: “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?”. ■ Tachado en el ms.: “trance parecido”.

■ En resto de la frase aparece en la parte superior del cuaderno, escrita al revés.

◆ En el ms. y en *Sur*, “Hermes Trismegisto”. Está tachado: “Trimegisto, de 1 un círculo”<sup>28</sup>.

Insulis,<sup>29</sup> de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel,<sup>30</sup> de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige ♦ al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano ■ rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el ■ Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe ♦ quedaría contaminado de ♦ literatura, de falsedad. ■ Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. ■ En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que ♦ todos ♦ ocuparan el mismo ■ punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fué simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. ■ Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, ■ pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque ♦ yo claramente la veía desde todos los ♦ puntos del universo. Vi el populoso mar,<sup>31</sup> vi el alba y la

♦ En el ms., sin tachar, se lee: "al Norte y al *Sur*, al Oriente y al Occidente.". En el ms. aparecen tachadas las siguientes frases: "<prodigan>la metáfora y el emblema: Ezequiel, para significar la divinidad, habla de ángeles / un ángel / querubines / que tienen cuatro rostros / caras bestiales y que..."; "de cuatro alas y cuatro rostros / que simultáneamente camina / se encamina a un tiempo / dirige hacia los cuatro rumbos / puntos del horizonte y que sostienen con las alas un terrible cristal y sobre el cristal un trono / y un hombre; Farid ud-din Attar,... / cristal; Farid al-Din Attar imagina un pájaro q. de algún modo es todos los pájaros. / un persa habla de un pájaro que / un persa habla de un... / de algún modo es todos los pájaros; Ezequiel, de". Sin tachar está la siguiente frase: "alas y cuatro caras".

■ Sin tachar aparece la opción "he recordado".

■ Sin tachar en el ms., se añade el adjetivo "paradójico".

♦ Tachado en el ms.: "esta información".

♦ En el ms., tachado: "retórica".

■ "Caso irresoluble, por lo demás, el problema fundamental: la descomposición de un hecho / acto instantáneo en términos sucesivos, la enumeración de una serie infinita".

■ Esta frase está escrita en el margen superior de la página, al revés. Además, en el ms. hay estas dos alternativas, sin tachar: "Vi, literalmente, millones de escenas deleitables o atroces"; "Vi, en un instante gigantesco, millones de actos deleitables".

♦ Tachado, "todas".

♦ En el ms. se lee sin tachar: "ocupaban".

■ Tachado "sitio".

■ En el ms. aparecen tachadas las siguientes frases: "1 giratoria; luego comprendí que esa apariencia de movimiento era obra de los bruscos espectáculos que en ella se agitaban"; "2 giratoria, en todos los sentidos; luego comprendí que". También en lugar de "vertiginosos", en el ms. aparece "millones de" tachado.

■ En el ms. está tachado: "<pero> 1 ahí estaba el desafortunado espacio estelar, sin disminución de tamaño.". Así mismo, en el ms., después de "pero" se lee, sin tachar, un número "2".

♦ Tachado en el ms.: "yo a un tiempo".

♦ Tachado se lee en el ms.: "ángulos del espacio"; "puntos del universo".

El recuento aparece en una serie diferente en el ms., cuyo

tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness<sup>32</sup> a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi en una quinta de Adrogué<sup>34</sup> un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland,<sup>35</sup> vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro<sup>36</sup> que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar<sup>37</sup> un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur<sup>38</sup> una

orden se marca con números en tinta roja, como sigue:  
 "Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, / en un zaguán del Paseo del Molino, en Montevideo, / vi convexos desiertos interminables y cada uno de sus granos de arena, +Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi naciones amando, organizando, cantando, / silbando / esperando un tren, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi nieve, / racimos, nieve, tabaco, vetas de... / fango, sol, vetas de metal, mármol, vapor rojo, / de agua / vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi su altivo cuerpo, su piel, vi un lento cáncer en el vientre / la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi en una biblioteca de Córdoba un ejemplar de la primera edición del *Cherubinischer Wandersmann* de Silesius<sup>33</sup>, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneos, vi mi dormitorio vacío, / sin nadie, vi en un gabinete de Upsala / Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que sin fin lo multiplicaban, vi los monstruos geométricos de mi sangre, / la circulación de mi sangre, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, + 1 Vi el populoso mar, 2 vi el alba y la tarde, \* 3 vi las muchedumbres de América, 4 vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, 6 vi interminables ojos... / vi 1 inacabables / 2 interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, 7 vi todos los espejos del continente / planeta / y ninguno me reflejaba, vi / me reflejó, vi / una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, 8 vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, 9 vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, 10 vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, 11 vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, 12 vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, 13 vi en una biblioteca de Lomas / quinta de Adrogué / un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), 14 vi la noche y el día contemporáneos, 15, vi una rosa en Bengala cuyo color parecía reflejar el de un ocaso en Méjico, / un poniente en Wind River / Querétaro / que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, / 16 vi mi dormitorio sin nadie, 17 vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que sin fin lo multiplicaban, / lo multiplicaban sin

baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernaculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita,<sup>39</sup> vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, ■ vi el Aleph, desde todos los puntos, vi el Aleph en la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y el Aleph en la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara,<sup>40</sup> y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: ■ el inconcebible universo.

Sentí infinita ◆ veneración, infinita lástima.

—Tarumba<sup>41</sup> habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman —dijo una voz ◆ aborrecida y jovial ■—. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en ■ un siglo esta revelación. ◆ ¡Qué observatorio formidable, che Borges!

Los pies de Carlos Argentino ◆ ocupaban el escalón más alto. En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear: —Formidable. Sí, formidable.

fin, 19 vi la delicada osatura de una mano, 23 vi tigres, émbolos, cariátides, / bisontes, / imanes, / tempestades / marejadas / y ejércitos, 24 vi todas las hormigas que hay en la tierra, 30 vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, 20 vi a los sobrevivientes de una batalla, escribiendo / enviando tarjetas postales, 21 vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, 22 vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernaculo, 5 vi un laberinto roto (era Londres), 25 vi un astrolabio persa, 18 vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio, en el alba, 26 vi un cajón del comedor / escritorio (y la letra me hizo temblar) / cartas obscenas, increíbles, precisas, / enviadas por Beatriz a Viterbo, + que B. había dirigido a C. A., / 27 vi un adorado monumento en la Chacarita, 28 vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, 29 vi la circulación de mi oscura sangre, 31 vi mi cara y mis vísceras, 32 vi tu cara, y sentí vértigo \* / y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado { : el querido universo. / ; :hablo del universo } / :el inconcebible universo.

■Esta frase referente al Aleph no está en el ms.

■Tachado se lee en el ms.: "(el querido universo. 1; hablo del universo)".

◆En el ms. está tachado: "admiración".

◆En el ms. se lee, tachado: "odiada". ■En el ms., sin tachar: "—".

■En el ms. está tachado "cien años el espectáculo que acabo de brindarte".

◆Tachado, en el ms.: "formidable observatorio"; "<che> 1 Jorge!". Además, delante de "Borges" se lee el número "2" sin tachar.

◆En el ms., tachado: "colmaban el primer escalón".

■ La indiferencia de mi voz me extrañó.  
Ansioso, Carlos Argentino insistía:

■ —¿Lo viste todo bien, en colores?

◆ En ese instante concebí mi ◆ ven-  
ganza.<sup>42</sup> ■ Benévolo, manifiestamente  
apiadado, nervioso, evasivo, ■ agradecí a  
Carlos Argentino Daneri la hospitalidad  
de su sótano y ◆ lo insté a aprovechar la  
demolición de ◆ la casa para alejarse de  
la perniciosa metrópoli, que a nadie ■  
¡créame, que a nadie!<sup>43</sup> perdona. ■ Me  
negué, con suave energía, a discutir el  
Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repe-  
tí que el campo y la serenidad son dos  
grandes médicos.

En la calle, en las escaleras de Constitu-  
ción, en el subterráneo, me parecieron fa-  
miliares todas las caras. Temí que no que-  
dara una sola cosa capaz de sorprenderme,  
temí que no me abandonara jamás la im-  
presión de volver. Felizmente, al cabo de  
unas noches de insomnio, me trabajó otra  
vez el olvido.

*Posdata del primero de marzo de 1943.*<sup>44</sup>

—A los seis meses de la demolición del in-  
mueble de la calle Garay, la Editorial Pro-  
custo<sup>45</sup> no se dejó arredrar por la longitud  
del considerable poema y lanzó al mercado  
una selección de “trozos argentinos”. Huel-  
ga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino  
Daneri recibió el Segundo Premio Nacio-

■ En el ms., tachado: “El sonido de mi propia voz me  
asombró.”.

■ En la edición de Losada, que seguimos, “¿La viste  
todo bien...?”; evidente errata, que corregimos. En el  
ms está tachado: “¿Has visto?”.

◆ Aparece tachado: “1 Entonces,”. ◆ En el ms. viene  
tachado: “1 venganza perfecta”.

■ En el ms. aparecen tachadas las siguientes alternati-  
vas: “1 cortés, presuroso, / 2 Perplejo, resignado, cor-  
tés, / 3 resignado, nervioso.”.

■ En el ms., tachado: “le dije a”.

◆ Tachado: “le recomendé que aprovechara”.

◆ Tachado: “su”.

■ En el ms. no hay coma después de “¡créame”.

■ Están tachadas las siguientes líneas: “<para> tomarse  
una temporadita de campo. Eludí toda conversación  
sobre el Aleph. / Rechacé con suave / toda energía, el  
tema del Aleph; al despedirme, le di una palmada en  
el hombro, y le recordé que / 1 no hay terapeutas como  
el campo y la soledad / repetí que 2 el campo y la  
soledad / serenidad / son dos grandes médicos / no  
hay terapeutas como el campo y la soledad. / sole-  
dad.”.

Aquí termina el ms. que se encuentra en la Biblioteca  
Nacional de Madrid.

nal de Literatura<sup>1</sup>.<sup>46</sup> El primero fué otorgado al doctor Aita;<sup>47</sup> el tercero, al doctor Mario Bonfanti;<sup>48</sup> increíblemente, mi obra *Los naipes del tabúr*<sup>49</sup> no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incomprensión y la envidia! Hace ya mucho tiempo que no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen. Su afortunada pluma (no entorpecida ya por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítomes<sup>50</sup> del doctor Acevedo Díaz.<sup>51</sup>

Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al ◆ círculo de mi historia no me parece casual. 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 el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es 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.<sup>52</sup> Yo querría saber: ¿Elegió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, *aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos*, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le re-

◆En la edición de *Sur*, “disco”.

<sup>1</sup> ◆ “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”.

◆Esta nota no aparece ni en el ms. ni en la edición de *Sur*.

veló? Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph.

Doy mis razones. Hacia 1867 el capitán Burton<sup>53</sup> ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña<sup>54</sup> descubrió en una biblioteca de Santos<sup>55</sup> un manuscrito suyo que versaba sobre un espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia.<sup>56</sup> En su cristal se reflejaba el universo entero. Burton menciona otros artificios congéneres —la séptuple copa de Kai Josrú,<sup>57</sup> el espejo que Tárík Benzeyad<sup>58</sup> encontró en una torre (*1001 Noches*, 272), el espejo que ♦ Luciano de Samosata<sup>59</sup> pudo examinar en la luna (*Historia Verdadera*, I, 26), la lanza especular que el primer libro del *Satyricon* de Capella<sup>60</sup> atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlín, “redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio” (*The Faerie Queene*, III, 2, 19),—<sup>61</sup> y añade estas curiosas palabras: “Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr,<sup>62</sup> en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... La mezquita data del siglo VII; las columnas proceden de otros templos de religiones anteislámicas,

♦ Esta referencia a L. de Samosata no figura en *Sur*.

pues, como ha escrito Abenjaldún:<sup>63</sup> *En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería.*

■ ¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.

■ En la cubierta posterior del cuaderno manuscrito: “¿Existe un A. en el centro de una piedra labrada?”.

JORGE LUIS BORGES

*A Estela Canto*<sup>64</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> En su conferencia “Mi prosa” (1973), Borges evoca: “Puedo recordar otro cuento mío, «El Aleph». Yo había leído en los teólogos que la eternidad no es la suma del ayer, del hoy y del mañana, sino un instante, un instante infinito, en el cual se congregan todos nuestros ayeres como dice Shakespeare en *Macbeth*, todo el presente y todo el incalculable porvenir o los porvenires. Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por qué no hacer lo mismo con esa modesta categoría que es el espacio? Y entonces imaginé que en esa casa había un sótano, y en ese sótano un pequeño objeto luminoso, mínimo, circular... tenía que ser circular para ser todo. El anillo es la forma de la eternidad, que abarca todo el espacio, y al abarcar todo el espacio abarca también el pequeño espacio que ocupa, y así en “El Aleph” hay un Aleph —porque esa palabra hebrea quiere decir círculo—, y en ese Aleph otro Aleph, y así infinitamente pequeño, esa infinitud de lo pequeño que asustaba tanto a Pascal. Bueno, yo simplemente apliqué esa idea de la eternidad al espacio. Inventé la historia del Aleph, le agregué detalles personales, por ejemplo, una mujer que yo quise mucho, y que no me quiso nunca. Le di un hermoso nombre, la llamé Beatriz Viterbo. Cambié un poco las circunstancias...”.

La tradición hebrea cuenta con varias versiones de una historia (*midrash*) en la que todas las letras del alfabeto le plantean a Dios quién será la primera; la letra elegida tendrá la virtud de crear el mundo, por su capacidad de nombrar. La elegida es Bet, letra por la que comienza la Biblia (“Bereshit barah Elohim”); Aleph es la más humilde de las letras, la única que no pide a Dios ser la primera, por ello se le concede que el nombre de Dios (Elohim) comience por Aleph. Los estudios clásicos referen-



tes a esta tradición son los de Ellen Frankel (*The Classic Tales*, Washington, Library of Congress, 1993) y Louis Ginzberg (*The Legends of the Jews*, Filadelfia, The Jewish Publication Society of America, 1912). La historia acerca de la invención de las letras circula también en el mundo cristiano; la menciona, por ejemplo, Pedro Mexía en su *Silva de varia lección* (1543): “La primera, a quien llaman *aleph*, significa «disciplina»” (ed. Antonio de Castro, Madrid, Cátedra, 1989, tomo III, cap I, pág. 15).

<sup>2</sup> Obra del filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679). En ella, el Estado se convierte en un dragón llamado Leviathan, que se traga los derechos del individuo y dicta las leyes y la moral.

<sup>3</sup> Tanto el nombre de Beatriz Viterbo como el de Carlos Argentino Daneri han sido leídos por la crítica como alusiones a la *Comedia* de Dante. En el caso de Beatriz, el paralelismo del nombre se duplica en el hecho de que ambas están muertas, pero también en la amorosa devoción remota. En el caso del primo, la mención es más bien paródica y grotesca, una sátira en primer término literaria que termina siendo una crítica de la modernización sin sentido. Borges en su Nota a *The Aleph and Other Stories* advierte lo siguiente: “Algunos críticos, yendo aún más lejos, han descubierto a Beatriz Portinari en Beatriz Viterbo, a Dante en Daneri y el descenso a los infiernos en el descenso al sótano. Por supuesto estoy sumamente agradecido por esos inesperados regalos”. La ironía no descarta, sin embargo, las alusiones aun si las simplifica. Añade: “Beatriz Viterbo existió en realidad y yo estaba profunda y desesperadamente enamorado de ella. Escribí el relato después de su muerte. Carlos Argentino Daneri es un amigo mío, aún vivo, que hasta el día de hoy jamás ha sospechado que está en el relato. Los versos son una parodia de su poesía”. Ambas pistas son, sin embargo, sospechosas. Estela Canto en sus memorias prefiere creer que ella es Beatriz. Carlos Argentino Daneri representa, no sin sarcasmo, a los literatos de estilo realista y empaque académico que le arrabataron el primer premio de un concurso en 1939. Al respecto y en lo referente a “El Aleph” y su relación con la *Divina Comedia*, véanse los trabajos de Almeida (1997), Ardavin (1996), Bonatti (1977), Carlos (1966), Cro (1968), Devoto (1964), Ghiano (1972), Lind (1978), Paoli (1977), Stefanini (1980) y Thiem (1988).

<sup>4</sup> En varias entrevistas, Borges ha contado que eligió la calle Garay porque el nombre remite al fundador de Buenos Aires, Juan de Garay, de quien se reclama descendiente. A pesar de la profusa referencia a calles y zonas de Buenos Aires, el mapa de la ciudad en el cuento no corresponde siempre a la realidad.

<sup>5</sup> Paoli (1977) cree que Daneri es anagrama de DANte AlighiERI. Sin embargo, como Viterbo, no es un nombre necesariamente literario y resulta incluso verosímil. Tuvo un gran auge en tiempos del relato el pintor argentino Santiago Eugenio Daneri (1881-1970). Su obra está en buena medida vinculada a los escenarios del barrio bonaerense de La Boca. Expuso en el Salón Nacional argentino, donde obtuvo diversas recompensas y, precisamente en 1945, ganó el Gran Premio Nacional. Participó en numerosos salones internacionales, y su obra está representada en casi todos los museos de su país.

<sup>6</sup> Si bien es claro el antagonismo entre Carlos Argentino Daneri y “Borges”, el relato sugiere cierta aproximación y hasta similitud de uno y otro quizá para implicar la indistinción de la vida literaria, que confunde los planos. Como su antagonista, Borges fue empleado de una modesta biblioteca municipal entre 1938 y 1946. Pero la mayor aproximación se da en la competencia: Borges pierde el concurso por el Premio Nacional de Literatura cuyo segundo premio gana Carlos Argentino Daneri.

<sup>7</sup> Alfonsina Storni: poetisa argentina nacida en 1892, terminó con su vida en 1938. En 1916 publica su primer libro de versos, *La inquietud del rosal*; es, además, autora de *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920), o *Mundo de siete pozos* (1934). Amado Nervo (1870-1919): diplomático, novelista y poeta mexicano modernista; entre sus obras destaca *Perlas negras* (1898), *Los jardines interiores* (1905) y *El estanque de los lotos* (1919). Juan Ramón Jiménez (1881-1958): poeta español que, entre

el modernismo y la vanguardia, se afana en reescribir de su propia obra para llegar a lo que él considera “poesía pura”; algunas de sus obras son *Jardines lejanos* (1904), *Piedra y cielo* (1919) o *Canción* (1935). Borges, partidario de una estética más austera, escoge mencionar a estos poetas para burlarse de los excesos modernistas y del abuso de la primera persona, todavía en boga en los años 40.

<sup>8</sup> Escritor francés (1872-1960), nacido en Reims y fallecido en Monthléry. En un principio se identificó con la escuela simbolista para más tarde adoptar una postura totalmente independiente, como declaró en un manifiesto publicado en su revista *Vers et prose* (1905). Compuso baladas a su tierra natal y a París, tituladas *Baladas francesas*; la colección está compuesta por 40 volúmenes de poesía sencilla, con ritmo flexible y armonioso. Fundó el *Théâtre d'art* a principios de siglo. Se le conoce también por algunas obras dramáticas inspiradas en la historia de Francia como *La conquista de Inglaterra* (1933).

<sup>9</sup> Harold Bloom en su obra *The Western Canon* (Harcourt Brace, Nueva York, 1994; trad. *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995) arriesga juicios categóricos a costa de la cronología. En el capítulo “Borges, Neruda y Pessoa: Un Whitman hispano-portugués”, empieza afirmando que la literatura hispanoamericana “tiene tres fundadores”, Borges, Neruda y Carpentier, de cuya “matriz” han salido poetas como César Vallejo (sic). Sigue sosteniendo que Borges publicó “su primer libro ... cuando tenía siete años, una traducción del relato de Oscar Wilde «El príncipe feliz».” Tenía en realidad diez años y salió en un diario de Buenos Aires. Tampoco sufrió un accidente en 1938 al resbalar y caer por una escalera sino que se rozó la frente con el batiente de una ventana, y se le declaró una septicemia. De “El Aleph” afirma que se publicó “por primera vez en 1949, un año antes de la épica enciclopédica de Neruda” (se refiere a *Canto general*). Como sabemos, el cuento de Borges se publicó en *Sur* en 1945. Bloom postula que “es seguro que Borges sabía cómo iba a ser la obra de Neruda. En “El Aleph” Neruda es satirizado como rival de Borges, encarnándose en el personaje del fatuo Carlos Argentino Daneri...”. El crítico basa su disparatada tesis en que los poemas de Neruda se escribieron entre 1938 y 1950, ignorando las varias voces que hay en *Canto general*; y en el hecho de que Neruda era admirador de Whitman, pasando por alto que lo era también Borges. Con ironía involuntaria, Bloom ha leído “El Aleph” como si se tratara de *La Tierra* de Daneri.

<sup>10</sup> Poeta argentino (1797-1824), tío abuelo de Jorge Luis Borges, autor de composiciones románticas y patrióticas. En 1819 obtuvo la cátedra de Filosofía en el recién inaugurado Colegio de la Unión del Sud, donde promovió las doctrinas de los pensadores liberales (Locke, Condillac). En 1820, al fallecer el general Manuel Belgrano, compuso una oda para homenajear a su amigo. Borges le dedica su ensayo “Nueva refutación del tiempo” (1947) y publica en *La moneda de hierro* (1976) un poema en su honor.

<sup>11</sup> *Voyage autour de ma chambre* (1794) es el título de un libro del pensador conservador Francois-Xavier De Maistre, a quien más tarde se referirá Argentino como “el saboyano” por haber nacido en Chambéry, distrito del departamento de Saboya. La mezcla de alusiones discordantes, el oxímoron “bagatela inmortal”, así como la verbosidad disparatada de Carlos Argentino remiten a los autores apócrifos forjados por Borges con la complicidad de Adolfo Bioy Casares. Así lo observa, entre otros, Paoli. Pero por ello mismo, tras la parodia se satiriza a los literatos imperiosos y patéticos que frecuentaban las redacciones y las academias.

<sup>12</sup> Carlo Goldoni (1707-1793), libretista italiano entre cuyas obras se encuentra la ópera *Don Giovanni* con música de Mozart. Renovó la comedia bufa y escribió obras de teatro; su pieza más importante como dramaturgo es *El servidor de dos amos*. Sus intentos de renovación de la *commedia dell'arte* le valieron una fuerte oposición, decidiendo emigrar a Francia en 1762, donde trabajó en la *Comédie Italienne*.

<sup>13</sup> Alfred de Musset (1810-1857): escritor nacido en París. Traductor de de Quincey, poeta, cuen-

tista y dramaturgo, mantuvo durante muchos años una tempestuosa relación con George Sand. Admirador de Byron, perteneció al cenáculo literario de Victor Hugo. Sus personajes se mueven en una vida seductora y efímera. De Byron (1788-1824) Borges parece haber preferido el *Don Juan*, por su vena satírica. Los gustos literarios de Carlos Argentino son peculiares y equívocos; es interesante el hecho de que Borges “salve” a Musset y Byron y “sacrifique” a Goldoni, quizá para mostrar el énfasis bufonesco de Carlos Argentino.

<sup>14</sup> Poeta inglés (1563-1631). Cultivó todos los géneros tradicionales: églogas, baladas, sonetos, epístolas, poemas históricos, etc. Sobresalen el soneto titulado *Idea*, (1594), *The ballad of Agincourt and the Ode to the Virginian voyage*, y *Man in the Moone*, composiciones incluidas en la edición de *Poems* (1619). Cantó a Inglaterra en el poema geográfico-histórico en dodecasílabos, titulado *Poly-Olbion*, 1622. Como autor dramático no se conservan de sus obras más que unos cuantos fragmentos. El título completo de la obra mencionada es: *Poly-Olbion. A Chorographical Description of all the tracts, rivers, mountains, forests, and other Parts of this Renowned Isle of Great Britain; with intermixture of the most Remarkable Stories, Antiquities, Wonders, Rarities, Pleasures, and Commodities of the same. Divided into two Bookes; the latter containing twelve Songs, never before Imprinted, Digested into a Poem by Michael Drayton, Esquiere*. Londres, John Marriott, John Grisward, and Thomas Dene, 1622.

<sup>15</sup> Estado de Australia, a orillas del Océano Pacífico.

<sup>16</sup> Río situado en la zona oeste de Siberia.

<sup>17</sup> Dama de la aristocracia argentina, fue madre de Elvira de Alvear, quien está evocada en un poema de *El hacedor* (“Todas las cosas tuvo y lentamente / todas la abandonaron”). La casa familiar parece implicar en el cuento la vulnerabilidad del destino social: la familia de Elvira perdió su fortuna y ella se redujo a la pobreza y la soledad. Según recuerda Estela Canto en sus memorias, Borges visitaba a Elvira cada víspera de año nuevo. Abandonada del mundo, vivió en una suerte de Aleph inverso.

<sup>18</sup> Ciudad británica situada al sureste de Inglaterra (East Sussex), a orillas del Canal de la Mancha, uno de cuyos atractivos es un acuario fundado hace más de cien años.

<sup>19</sup> “Blanquiceleste” es término poco feliz, que parece aludir a las peculiaridades de la adjetivación poética de Leopoldo Lugones, probablemente uno de los varios modelos que Borges tuvo en cuenta para idear la figura de Carlos Argentino.

<sup>20</sup> Se refiere a *Don Segundo Sombra*, novela del escritor argentino Ricardo Güiraldes escrita en 1926, donde se evocan las costumbres de la pampa argentina y cuyo protagonista es prototipo del gaucho. Representa una vuelta a las raíces, en un momento en el que la figura del gaucho está a punto de desaparecer.

<sup>21</sup> Evidentemente cómicos, estos nombres, más el de Zunni, abogado de Carlos Argentino, evocan la comedia bufa. Su filiación, por lo demás, forma parte del tópico del inmigrante italiano, sátira de costumbres por un lado y del arribismo social, por otro, hecha a través de Carlos Argentino Daneri. Esta larga tradición de la literatura argentina, que consiente tanto estereotipos populares como burgueses (rastacueros, *parvenus*, nuevos ricos) quizá sugiere aquí también cierta zozobra social en la familia Daneri / Viterbo.

<sup>22</sup> Estas derivaciones cómicas parecen aludir al regusto de Leopoldo Lugones por términos novedosos. Galicismos modernistas y neologismos del gusto de la vanguardia caben así mismo en la burla, que Borges había iniciado en *Historia de la eternidad*: “El epíteto *milyunaochesco* (*milyunaochero* adolece de criollismo, *milyunanocturno* de divergencia) nada tiene que ver con las eruditas obscenidades de Burton o de Mardrus...” (“Los traductores de las *1001 Noches*”). J-P. Bernès indica el origen de estos adjetivos en el *Diccionario etimológico del castellano actual*, que Lugones edita en 1944.

<sup>23</sup> Álvaro Melián Lafinur, primo del padre de Borges, fue un escritor menor que, sin embargo, parece haber tenido alguna influencia en sus inicios literarios. E. Rodríguez Monegal narra que Lafinur,

nacido en 1889, era unos quince años menor que el padre y diez años mayor que Borges. Fue maestro y periodista, y en 1936 fue elegido miembro de la Academia Argentina de Letras. Según Alicia Jurado, en sus visitas regulares a la casa de los Borges Lafinur tocaba la guitarra y hacía llorar a Borges cantando "La canción del pirata". En su entrevista con Rita Guibert, Borges confirma la reputación de bohemio y cantor de tangos del primo de su padre, que era también donjuanesco y prostibulario. Reaparece en "El otro" (*El libro de arena*), donde el joven Borges trata de imitar al Álvaro mundano y criollo. "La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror". Esto es, el Borges maduro reconoce al Borges joven a través de la música y la voz del pariente muerto.

<sup>24</sup> *Mihrab*: Voz árabe con que se designa el nicho u hornacina que marca en las mezquitas el sitio adonde han de mirar los que oran. El *mihrab* está en un muro de la mezquita, que forma ángulo recto con una línea imaginaria trazada desde la Meca.

<sup>25</sup> Borges utiliza varias veces esta fórmula. La recurrencia interesa porque revela que la experiencia de lo excepcional pasa, en este instante central, por la estrategia retórica. En "Funes el memorioso" (*Ficciones*) y en "El soborno" (*El libro de arena*) se repite esta fórmula, que el autor emplea así mismo en varios ensayos. Comentan el mecanismo Lafon (1990, 277-279) y Borello.

<sup>26</sup> La alusión a los místicos y a su lengua emblemática es central a la poética del relato: dada la insuficiencia del lenguaje para comunicar la experiencia mística, otra lengua es requerida: la de los emblemas. Borges dice explícitamente que transcribe en el lenguaje sucesivo; pero sitúa su dilema expresivo en esa tensión excepcional, entre la lógica expositiva, la simultaneidad de la visión mística y/o poética, y el habla emblemática. Se trata de un dilema retórico: su solución es el informe parcial, sinécdoico, pero capaz de comunicar el arrebato epifánico.

<sup>27</sup> Farid ud-din Attar, también llamado Farid od-Din 'Attar o Mohammad ebn Ebrahim (1142?-1220 a. C.). Poeta persa, uno de los mayores místicos y pensadores de esta cultura. Escribió unos 45.000 dísticos, así como varias obras en prosa. Su libro más conocido es *El coloquio de los pájaros*, poema alegórico donde describe el viaje que los Sufís hacen en pos del Simorg o Fénix (el ave fabulosa que habita en las montañas del Caf, y habla y razona), a quien quieren hacer su Dios. En la última escena, los pájaros supervivientes se acercan al trono del Simorg, viéndose reflejados en un espejo y dándose cuenta de que ellos mismos son el Simorg. Borges hace referencia a esta ave en *Manual de zoología fantástica* (México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pág. 134).

<sup>28</sup> Hermes Trismegisto (tres veces grande): es el nombre que dieron los griegos al dios egipcio Thot, cuya existencia se remonta a unos 2000 años a. C. en Egipto. Este dios mítico era considerado por los egipcios como el autor de los escritos herméticos que contienen revelaciones sobre teología y las ciencias ocultas; era el escriba de los dioses, inventor de la escritura y protector de las bibliotecas y de todas las artes relacionadas con la escritura, incluyendo la astronomía, la medicina y la magia.

<sup>29</sup> Alanus de Insulis, también conocido como Alain de Lille (1125-1203): autor de *De planctu naturae*, concibe la naturaleza según la doctrina de la escuela de Chartres, de inspiración platónica, y la presenta alegóricamente como la portadora de la armonía y del orden establecido por el creador, lamentándose de que el hombre lo corrompa con sus vicios.

<sup>30</sup> Ezequiel es el tercero de los cuatro profetas mayores del pueblo hebreo, cuyo nombre significa "el que Dios fortifica". Fue autor del *Libro de Ezequiel*, que contiene predicciones que destacan por su viveza de imágenes, como puede percibirse en la cita de Borges.

<sup>31</sup> El paralelismo sintáctico que reitera el verbo de la visión se remonta a la tradición visionaria, partiendo del *Apocalipsis* de San Juan Evangelista. Además de recuperar lo excepcional como un testimonio del sujeto, Borges se vale del carácter sumario de la referencia para inferir un discurso mayor. Figuración metonímica, se sostiene tanto en el asombro contemplativo como en el descubrimiento episódico y la simultaneidad de los espacios y tiempos. No deja de sugerir que la visión de lo sobre-

natural, mística o fantástica, es la base del milagro, incluso etimológicamente. 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. El mecanismo es usado por varios autores, desde Rabelais hasta Walt Whitman; E. Rodríguez Monegal cree que la anáfora whitmaniana gravita en el cuento; Borges lo emplea con menos relieve en otros relatos.

<sup>32</sup> Ciudad de Escocia, situada a la orilla de la desembocadura del río Ness.

<sup>33</sup> Ángel Silesius: místico alemán cuyo verdadero nombre era Johannes Scheffler (1624-1677). En su obra *Der Cherubinische Wandersmann (El peregrino angelical)*, escrita en alejandrinos, bosqueja la figura del sabio cristiano. La primera edición, a la que se refiere Borges, se publicó en Viena en 1657.

<sup>34</sup> Localidad ubicada al sur de Buenos Aires en la que Borges y su familia solían pasar sus vacaciones de verano, primero en una casa de alquiler y luego en el demolido Hotel Las Delicias, al que Borges se refiere en diversos textos (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La muerte y la brújula”, etc.). En *El hacedor* (1960), dedica un poema a esta ciudad vinculada a su infancia y en 1977 publica un libro con este nombre, ilustrado por su hermana Norah.

<sup>35</sup> Se trata de la *Historia natural*, cuya primera traducción al inglés, en dos volúmenes, se publica en Londres en 1634, en la imprenta de Adam Islip.

<sup>36</sup> Ciudad de México y capital del estado homónimo. Situada en una fértil región, ha sido testigo de hechos históricos como la conspiración contra el dominio español en 1810, y el fusilamiento del Emperador Maximiliano de Habsburgo. Entre sus monumentos destaca la iglesia de Santa Rosa de Viterbo, construida en 1752. Es probable alusión al fusilamiento de Maximiliano.

En su Prólogo a la obra de Franz Werfel *Juárez y Maximiliano, historia dramática* (Buenos Aires, Emecé Editores, serie Teatro del Mundo, 1946), Borges observa lo siguiente “[el] punto de partida es la intuición total de un carácter. (Que la historia confirme esa intuición importa poco; lo indispensable es que creamos que cree en ella el autor). «Su carácter fué su destino», dijo famosamente Gottfried Keller de un personaje de sus cuentos; lo mismo es lícito decir del Maximiliano de Werfel, como de todo irremediable héroe trágico. Maximiliano es un hombre complejo y escrupuloso, a quien han extraviado las circunstancias en un mundo implacable. Antes de combatir está derrotado, porque lo desarmarían la piedad y la lucidez. Incurre, gradualmente, en la culpa máxima: la de admitir que su enemigo puede tener razón. Dicta decretos filantrópicos; ampara al peón y al indio. Obra de esa manera porque ya entrevé que su causa, intrínsecamente, no es justa. A través de la derrota y de las tradiciones (toleradas por él, íntimamente fomentadas por él), Maximiliano se convierte en su propio juez y en su propio verdugo. Siente un afecto inexplicable por Juárez. A éste (que acabará por fusilarlo en Querétaro) nunca lo vemos. En su ocultación hay un algo más que un hábil artificio dramático; Juárez es de algún modo la conciencia del triste emperador”.

<sup>37</sup> Ciudad situada en Holanda septentrional, cuyo nombre significa “todo mar”, por levantarse sobre antiguos lagos desecados y estar atravesada por canales que forman avenidas.

<sup>38</sup> Ciudad de la India, en el estado de Uttar Pradesh.

<sup>39</sup> Puede referirse a la lápida de Beatriz en el Cementerio Nacional de la Chacarita, donde en la época fueron enterrados muchos judíos. Borges menciona el lugar en “La Chacarita” poema incluido en “Muertes de Buenos Aires”.

<sup>40</sup> La irrupción de esa segunda persona en la enumeración puede referirse a Beatriz, sólo que la ruptura de la nominación sugiere también el tú del lector, o el del propio universo. Pero no es preciso decidir entre una u otra interpretación. No es un dilema de la verdad sino un mecanismo de apelación lo que aquí abre el espacio subjetivo, sea quien sea la persona convocada.

<sup>41</sup> Volver tarumba: atolondrar, confundir a alguien.

<sup>42</sup> Estela Canto cree que la "venganza" de Borges era no reconocer la existencia del Aleph. Pero, en verdad, lo que hace es rehusar hablar del Aleph con Carlos Argentino. Y tratar de persuadirlo de la necesidad de mudarse al campo para olvidar así la casa que será destruida por sus propietarios en la inexorable marcha del progreso que Daneri tanto exaltaba. Pero la venganza de Borges también podría ser escribir el cuento para satirizar a su antagonista. Incluso, poner en duda la validez de ese Aleph.

<sup>43</sup> La íntima rivalidad de Borges y Carlos Argentino Daneri es bastante explícita aunque no del todo explicada, salvo por la revelación de las cartas de Beatriz. Se expresa mejor en el hecho de que Carlos Argentino maltrata verbalmente a Borges una y otra vez, como si deliberadamente buscara reducirlo y humillarlo; pero también en el hecho de que Borges nunca le devuelve el trato de "tú"; en verdad, nunca personaliza el diálogo directo con él, como si evitara reconocerlo en el tuteo. Esta disparidad del reconocimiento mutuo apuntala el verdadero antagonismo.

<sup>44</sup> Como en otros relatos, Borges sigue el mecanismo de la transferencia: para librarse del peso de una historia, de su demanda radical, el narrador o el personaje debe pasar la historia a otro, en último término al lector. Esto es, el cuento de lo visto, entrevisto o vivido, es aliviado por el "olvido", por esa economía de renuncia, que libera al sujeto de la responsabilidad excesiva de una historia de excepciones. Una de las estrategias de esta transferencia es debida al olvido mismo, otra a la relativización de la visión. La experiencia mística, en efecto, sólo puede ser narrada en el instante mismo en que es puesta en duda, convertida en discurso, serialización, relato. Así, si hay más de un Aleph, ninguno es verdadero y todos son equivalentes. En términos de lo sagrado, al final, el Aleph no tiene en sí mismo significado sino que, en tanto mediación, adquiere el que se le quiera atribuir.

<sup>45</sup> Procusto es el nombre del monstruo Polipemon o Damastes, hijo de Poseidón. Célebre bandido del Ática, tras robar a los viajeros les hacía tender sobre un lecho de hierro para cortarles las extremidades de las piernas, si éstas eran más largas que aquél, o bien para estirarlas con cuerdas hasta alcanzar la misma longitud del camastro. Capturado por Teseo, fue sometido al mismo tormento antes de morir. Metafóricamente, la Editorial Procusto tiene que cortar el poema para poder publicarlo en su modalidad de "trozos".

<sup>46</sup> Aunque no se refiere a "El Aleph", María Luisa Bastos ha recontado la historia literaria del concurso que perdió Borges. Nos recuerda ella que Borges presentó su libro de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) al Premio Nacional de Literatura por el trienio 1939-41. Pero resultó que sólo su tío Álvaro Melián Lafinur (miembro del jurado) y Eduardo Mallea (de la Comisión Nacional de Cultura), votaron por Borges. Ganó el primer lugar Eduardo Acevedo Díaz por su novela *Cancha larga*; el segundo, César Carrizo por su crónica novelada *Un lancero de Facundo*; el tercero, Pablo Rojas Paz por sus cuentos *El patio de la noche*. El jurado lo integraban escritores vinculados a la revista *Nosotros* y a la Academia Argentina de las Letras, y favorecían un cierto criollismo. El número 94 de la revista *Sur* (julio 1942) dedica un "Desagravio a Borges", donde colaboran Eduardo Mallea, Francisco Romero, Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso, Eduardo González Lanuza, Adolfo Bioy Casares, Ángel Rosenblat, José Bianco, Ernesto Sábato, y varios más. Bastos añade que el desagravio fue complementado con la creación del Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, que Borges recibió en 1944. Uno de los miembros del jurado, Roberto F. Giusti, el mismo julio de 1942 había tratado de explicar los premios, confirmando los prejuicios sobre Borges: "literatura deshumanizada, de alambique... oscuro y arbitrario juego cerebral... obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a iniciados en la nueva magia)...". En esa prosa se insinúa ya el truculento Carlos Argentino Daneri. Rafael Olea Franco analiza esta historia a la luz de la polémica relación entre el nacionalismo literario y las nuevas ideas estéticas. Giusti había

calificado a la novela de Acevedo Díaz de “obra indiscutiblemente argentina”, señalando el antagonismo al interior del concurso. Borges responderá en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, que fue primero una charla en esos años y se publicó luego en 1951 en *Sur*. Olea Franco cree que la conferencia debió darse hacia 1942 y que Borges la incluyó en *Discusión* como un deliberado anacronismo, una suerte de refutación anticipada de sus críticos. En ese libro una llamada advierte, parentéticamente, que se trata de la transcripción de una “clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores”. Por otra parte, es revelador el hecho de que Borges abreviase esta sátira literaria cuando hizo la traducción de “El Aleph” con Norman Thomas De Giovanni (1970), con el argumento de que era demasiado local; esas supresiones han sido restituidas en la nueva traducción de Andrew Hurley (1998).

<sup>47</sup> Alusión burlesca a Antonio Aita, que por entonces era secretario del Pen Club argentino.

<sup>48</sup> Bonfanti es uno de los personajes de la parodia de novela policial *Un modelo para la muerte* (Buenos Aires, 1946), donde se le atribuye un “*chamuyo argentino*”; el libro fue publicado por Borges y Adolfo Bioy Casares con el seudónimo B. Suárez Lynch, e incluye un prefacio de Bustos Domecq, otro autor creado por ambos escritores. Bonfanti aparece como gramático y purista. Según J-P. Bernès, el personaje podría estar basado en Guillermo de Torre, cuñado de Borges.

<sup>49</sup> *Los naipes del tabúr* es el título de un libro de ensayos que Borges escribió entre 1919 y 1921, coincidiendo en parte con su estancia en Mallorca; en su “An Autobiographical Essay” incluido en *The Aleph and Other Stories*, dice no recordar por qué se tituló así, y añade: “eran ensayos literarios y políticos (yo era aún anarquista y librepensador y estaba a favor del pacifismo), escritos bajo la influencia de Pío Baroja. Su intención era ser ácidos e implacables, pero en verdad eran bastante mansos. Me había dado por usar palabras como “tontos”, “ruines”, “mentirosos”. No encontrando editor, destruí el manuscrito al volver a Buenos Aires” (253). También dice haber destruido otro libro de ese período, de poemas, “en la víspera de mi partida” (a Buenos Aires, en 1921). Un buen número de esos ensayos y poemas, sin embargo, aparecieron en revistas de la época, y documentan su “ultraísmo” (el interés por las metáforas y ritmos nuevos) como su curiosidad por las vanguardias (especialmente el expresionismo alemán) y la revolución rusa, como resume E. Rodríguez Monegal en su biografía. La ironía por lo tanto reside en que, “increíblemente”, la obra que hubo de destruir por desinterés no ganó un premio en un certamen de novelas malas, donde todas eran igualmente insulsas. Curiosamente, *El Aleph* ganaría el Premio Nacional de Cultura en 1957.

<sup>50</sup> Figura que consiste, después de dichas muchas palabras en un discurso, en repetir las primeras para mayor claridad.

<sup>51</sup> Evidentemente, Borges llama “doctores” a estos autores menores con sarcasmo. Acevedo Díaz es Eduardo Acevedo Díaz, hijo del reputado novelista uruguayo del mismo nombre, y notorio ganador del Premio Nacional de Literatura en el trienio 1939-1941, que perdió Borges. Roberto F. Giusti, prominente miembro del jurado, respondió en *Nosotros* (julio de 1942) a las críticas de los amigos de Borges explicando que *Cancha larga*, la novela premiada, “es una amplia evocación de la evolución de la campaña argentina en tres cuartos de siglo, obra de construcción sólida, virtud tan rara en nuestra literatura novelesca, no carente de defectos, entre ellos cierta propensión del autor al didactismo, pero rica en pinceladas diestras y coloridas que “hacen ver” a tipos, escenas y ambientes (Bastos, 145).

<sup>52</sup> En alemán, teoría de conjuntos. Georg Cantor llamó “Aleph” a los números transfinitos, aquellos que no cambian si se les suma otro.

<sup>53</sup> Sir Richard Francis Burton (1821-1890), figura entre los grandes exploradores del siglo XIX; fue cónsul en Brasil, Damasco y Trieste. Llegó a hablar veinticinco lenguas y publicó más de cuarenta libros de viajes. Borges lo cita frecuentemente por su traducción de las *Mil y una noches* al inglés.

<sup>54</sup> Escritor y filólogo dominicano (1884-1946), amigo de Borges y colaborador en la revista *Sur*.

Es uno de los principales críticos latinoamericanos, autor, entre otras obras, de *La utopía de América* (1925), *Historia de la cultura en la América Hispánica* (1947) y *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1949).

<sup>55</sup> Ciudad del departamento de São Paulo, en Brasil.

<sup>56</sup> Alejandro Bicornes es un lugar común cuando Borges quiere referirse a lo esférico: “Otro, la tesis de que Dios tiene un nombre secreto, en el cual está compendiado (como en la esfera de cristal que los persas atribuyen a Alejandro de Macedonia) su noveno atributo, la eternidad —es decir, el conocimiento inmediato de todas las cosas que serán, que son y que han sido en el universo” (“Tema del traidor y del héroe”, *Artificios; Ficciones*).

<sup>57</sup> Edward FitzGerald (1809-1883): poeta y traductor inglés, conocido por su versión de las *Rubáiyát* de Omar Khayyám, que el padre de Borges tradujo al castellano. En un breve ensayo de *Inquisiciones* (1925), Borges analiza la criticada versión inglesa y minimiza las licencias del traductor, puesto que “la total hermosura de su obra las esconde con levedad”. En “El enigma de Edward FitzGerald” (*Otras inquisiciones*, 1952) traza un paralelo entre el poeta persa y su traductor europeo.

<sup>58</sup> Capitán árabe del siglo VIII. Después de someter el Magreb sirviendo en los ejércitos de Muza, desembarcó en España en el 711, venció al año siguiente a Rodrigo en la batalla de Guadalete, y continuó sus conquistas hasta el centro de la Península. Gobernó España ganándose la simpatía del pueblo conquistado. Muza, celoso de su poder, intrigó hasta conseguir indisponerle con el califa Walid I, y aunque éste en un principio despreció las calumnias y le siguió dispensando su confianza, terminó por retirar el mando a los dos rivales. Tarik dio su nombre a las ciudades españolas de Tarifa y Gibraltar.

<sup>59</sup> Los dos libros de la *Historia Verdadera* de Luciano de Samosata (ca. 120-180) representan una crítica a la manera en que sus contemporáneos hacían historia.

<sup>60</sup> Escritor del siglo V, dividió el *Satyricon*, enciclopedia en prosa y verso, en nueve libros.

<sup>61</sup> Considerado el mayor poema de Edmund Spenser (1552-1599), se publicaron los tres primeros libros en 1590 y los otros tres en 1596. El adjetivo sugiere la gloria pero también a Isabel I. Parte del poema se perdió en un saqueo por la sublevación de Irlanda. La estrofa en que está compuesto el poema lleva el nombre de su autor.

<sup>62</sup> La mezquita de Amr Ibn Alas (641) es de las más antiguas del Egipto. En su fachada llevó un *mihrab* y en su plaza de torres, cuyas columnas fueron el origen de los minarettes construidos en Egipto, se instaló un *mihrab* cóncavo; los anteriores eran planos. Se puede consultar fotos y mapas en *The Mosques of Egypt (641-1946)* (Giza, Orman, Egyptian Kingdom, Ministry of Waqfs, 1949, vol. I).

<sup>63</sup> Ibn-Khaldun, Valy-Ed-Din Abu-Zeyd Abd-Al-Rahman (1332-1406): escritor árabe famoso por su *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*. La primera parte de la obra ha sido publicada muchas veces por separado, y contiene consideraciones sobre la utilidad de la historia y el modo de escribirla, así como una descripción del mundo, y del destino del hombre en la sociedad.

<sup>64</sup> Novelista y periodista argentina (1919-1994), colaboradora de la revista *Sur*, autora de *El muro de mármol* (1945), su primera novela, ganadora del Premio Municipal, *El retrato y la imagen*, *Los espejos de la sombra*, *El estanque*, *La noche y el barro*, etc. Conoció a Borges en casa de Adolfo Bioy Casares en agosto de 1944, y mantuvo con él una estrecha amistad por la época de la escritura de “El Aleph”, cuyo manuscrito recibió en obsequio. Es, además, autora de *Borges a contraluz*, testimonio biográfico sobre el autor.



# LECTURAS



## “EL ALEPH”

JORGE LUIS BORGES

Lo que la eternidad es al tiempo, el Aleph es al espacio. En la eternidad, todo tiempo — pasado, presente y futuro— coexiste simultáneamente. En el Aleph, la suma total del universo espacial se encuentra en una diminuta esfera resplandeciente de poco más de tres centímetros. Al escribir el relato recordé la afirmación de Wells de que en un cuento fantástico, para que el relato sea aceptado por el lector, sólo debe permitirse un elemento fantástico a la vez. Por ejemplo, aunque Wells escribió un libro sobre la invasión de la Tierra por los marcianos, y otro libro sobre un solo hombre invisible en Inglaterra, era lo suficientemente sensato como para no intentar escribir una novela sobre la invasión de nuestro planeta por un ejército de hombres invisibles. Pensando en el Aleph como en algo maravilloso, lo situé en el ambiente más gris que pude imaginar —un pequeño sótano en una casa indefinida de un barrio cualquiera de Buenos Aires. En el mundo de *Las mil y una noches*, objetos tales como lámparas y anillos mágicos están abandonados y a nadie le interesan; en nuestro escéptico mundo uno debe clasificar cualquier elemento perturbador o fuera de lugar. Por lo tanto, al final de «El Aleph», la casa y la resplandeciente esfera han de ser destruidas.

Una vez, en Madrid, un periodista me preguntó si era verdad que Buenos Aires tenía un Aleph. Casi caí en la tentación de decirle que sí, pero un amigo intervino indicando que si existiese tal objeto, no sólo sería la cosa más famosa del mundo sino que cambiaría toda nuestra idea del tiempo, de la astronomía, de la matemática y del espacio. «¡Ah!», dijo el periodista, «entonces todo es invento suyo. Pensé que era verdad porque usted había dado el nombre de la calle». No me atreví a decirle que nombrar calles no es una cosa del otro mundo.

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.

«El Aleph» ha sido elogiado por algunos lectores a causa de la variedad de sus componentes: lo fantástico, lo satírico, lo autobiográfico y lo patético. Me pregunto, sin embargo, si nuestro moderno culto a la complejidad no estará equivocado. Me pregunto si un relato debe ser tan ambicioso. Algunos críticos, yendo aún más lejos, han descubierto a Beatriz Portinari en Beatriz Viterbo, a Dante en Daneri y el descenso a los infiernos en el descenso al sótano. Por supuesto, estoy sumamente agradecido por esos inesperados regalos.

Beatriz Viterbo existió en realidad y yo estaba desesperadamente enamorado de ella. Escribí el relato después de su muerte. Carlos Argentino Daneri es un amigo mío, aún vivo, que hasta el día de hoy jamás ha sospechado que está en el relato. Los versos son una parodia de su poesía. Por otra parte, el habla de Daneri no es una exageración, sino una transcripción fiel. La Academia Argentina de Letras es el hábitat de tales especímenes.

[Comentario de Jorge Luis Borges para  
la traducción al inglés de 1970]

## BELLE DAME SANS MERCI

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

“The Aleph” is really a parodic reduction of the *Divine Comedy*. From that point of view, “Borges” is Dante, Beatriz Viterbo is Beatrice Portinari (as disdainful of the Florentine poet as the Argentine Beatriz is of the author), and Carlos Argentino Daneri is both Dante and Virgil. His name, Daneri, telescopes the Florentine's complete name (Dante Alighieri); like Virgil, he is a didactic poet and a guide to the vision of the other world. And the Aleph Borges so beautifully describes in the crucial episode of the story can be seen as a reduction of Dante's vision of the world. There is one major difference: Borges attempts in the short space of two pages to convey what Dante (very wisely) refused to do in the conclusion to his *Comedy*: to describe the ineffable. Using the Whitmanesque device of the anaphora, Borges, in order to describe a point in space which simultaneously contains all points in space and in time, resorts to a dazzling and chaotic enumeration.

The parody is so subtly achieved that many readers of Borges who also are devoted readers of Dante fail to recognize it. But it is plainly there, especially in the comical and ironic allusions to each character's foibles and obsessions. As with all parodical reductions, “The Aleph” is both irreverent and admiring. Even the person to whom Borges dedicates the story, a young Argentine writer named Estela Canto, has the right Dantesque name: Estela (Stella) was the word Dante chose to end each of the three *Cantiche* of the *Divine Comedy*: Canto was the name of each division in each *Cantica*. But the name “Estela Canto” also means, in Spanish, “I sing to Estela.” At the time Borges wrote the story, he was more than ready to sing to that particular Estela. As homage, he gave her the manuscript, in his own minuscule handwriting, of “The Aleph”.

Some critics have attempted to identify Beatriz Viterbo; it is a pointless task. She belongs, with Clementina Villar, to the category of the temptress, the *femme fatale*, la *Belle Dame Sans Merci*. She is less a woman than a prototype, and the fact that Borges used the same prototype in two stories that are so basically different proves the pointlessness of any

identification. What really mattered to him was that Beatriz Viterbo, or Clementina Villar, belonged to the same category as Dante's Beatrice. Thus the best way to try to find out more about them is to read what Borges has to say about Dante, and Beatrice, in his introduction to a Spanish translation of the *Divine Comedy*, included in a collection of classics (Buenos Aires, Clásicos, Jackson, vol. 31) the same year *The Aleph* was published.

[*Jorge Luis Borges. A Literary y Biography*, Nueva York, E. P. Dutton, 1978, págs. 414-415]

## AMBIGUA BEATRIZ

ROBERTO PAOLI

—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Intanto dice all'amata: «soy Borges». Ciò vuol dire che lei lo chiamava freddamente col cognome: non premiava cioè l'assiduità del fedele, degnandolo di un trattamento confidenziale, amichevole, e chiamandolo col nome di battesimo. Inoltre, in un climax o crescendo di appassionate invocazioni, modifica la connotazione usuale del nome Beatriz con una serie ternaria di appositivi o attributivi che hanno significato equivoco. Se si pensa a quello che simboleggiava Elena negli *exempla* medievali e nella *Divina Commedia* [Curtius 1948, II, 528], vediamo che essa, in quanto è l'adultera, in quanto è un «dechado de la lujuria», è esattamente l'antitesi della Beatrice dantesca e connota il rovescio del nome Beatriz. Segue l'invocazione «Beatriz querida», ove il termine *querida* vuol dire «cara» se letto come aggettivo, cioè nella funzione che esplica in questa frase, ma non per questo smarrisce del tutto una connotazione connessa al significato che la parola ha quando è usata come sostantivo, cioè quello di «amante» e non in senso platonico. Infine, a riprova della coerenza della serie l'attributo *perdida*, ove sia staccato dal suo attualizzatore temporale «para siempre» e acquisti nell'intonazione un certo grado di assolutezza sostantivale, richiama o addirittura assume il senso di «traviata», «peccatrice», «mala femmina», che è quello delle espressioni *una perdida*, *una mujer perdida*. Si vede dunque che questa serie d'invocazioni in forma d'anafora il cui termine iniziale è sempre Beatriz, veicola anche un messaggio inconscio (ma collegato con un rancore conscio) e, nell'insieme quindi, disemico e a doppio taglio, la cui «riduzione» o transcodifica meno trasgressiva a livello referenziale o al grado zero può essere la seguente: «Beatriz, ángel y puta al mismo tiempo».

[Borges: *Percorsi di Significado*, Università di Firenze, 1977, pág. 21]





## ALEPH ET ALEXIS

DANIEL DEVOTO

La leçon de *L'Aleph* serait-elle, tout comme celle de la vie de saint Alexis, qu'on n'arrive à une possession entière de la réalité et de soi-même (e'est-à-dire, à une véritable libération) que par la voie difficile d'accepter humiliation et souffrances? Une telle leçon s'est-elle présentée à l'esprit de l'auteur? Je crois qu'on peut répondre affirmativement sans crainte de se tromper. Dans un poème où il se montre bien injuste envers lui-même (le titre, « Mateo XXV, 30 », fait allusion à la parabole du mauvais serviteur), Borges s'accuse de ne pas avoir réalisé sa tâche malgré tout ce dont il a été enrichi; et après une énumération qui n'est pas sans rapports avec celle de *L'Aleph*, il ajoute:

*Todo eso te fue dado, y también  
El antiguo alimento de los héroes:  
La falsía, la derrota, la humillación*

Oui, la fausseté, la défaite, l'humiliation ont toujours été l'aliment des héros; et de cette nourriture ils tirent un suc qui transforme ces lâchetés mêmes en richesse. Le texte de *L'Aleph* montre que, malgré la somme hideuse « toutes les images de Beatriz », l'image de la femme aimée a pour le narrateur plus de prix que tout le reste : il ne craint pas de perdre la vision totale du monde ; au contraire, il respire de s'en sentir débarrassé par l'oubli, après quelques nuits d'insomnie, tandis que l'action du temps qui lui enlève les traits de Beatriz est qualifiée de « tragique érosion ». Peu importe que Beatriz soit une Béatrice d'enfer, la prostituée flanquée d'un faux géant ; elle reste, pour toujours, telle que l'amour l'a créée. A travers un réseau de symboles de déchéance conduisant à une infinie vénération, à une peine infinie, tout le récit de *L'Aleph* aboutit à l'acceptation d'une vérité que le plus profond de nos sentiments ne peut pas transformer. Et par cela même, paradoxalement, c'est nous qui nous transformons. L'histoire d'un amour malheureux se double —

comme se double tout ce que Borges écrit— d'une sévère aventure spirituelle. Ne serait-ce qu'en cela, Aleph et Alexis se rejoignent dans leur dure leçon, dans le spectacle d'un courage soutenu à travers une épreuve si longue qu'elle dure autant que la vie. Et c'est sans doute cette austérité, même si elle se cache sous de subtils symboles, qui confère à *L'Aleph* toute son émouvante beauté.

[*L'Herne*, Paris, No. 4, 1964]

## EL INFINITO LITERARIO: EL ALEPH

MAURICE BLANCHOT

Hablando sobre el infinito, Borges dice que esta idea corrompe a las otras. Michaux evoca al infinito, enemigo del hombre, y dice que la mescalina “rechaza el movimiento de lo finito”: “*Infinivertida, ella destranquiliza*”.

Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura. No para hacer creer que sólo tiene del infinito un conocimiento apacible, extraído de las obras literarias, sino para afirmar que la experiencia de la literatura tal vez sea fundamentalmente parecida a la paradoja y a los sofismas de lo que Hegel, para apartarlo, llamaba el mal infinito.

La verdad de la literatura estaría en el error del infinito. Felizmente, el mundo en que vivimos, y tal como lo vivimos, es limitado. Bastan algunos pasos para salir de nuestro cuarto, algunos años para salir de nuestra vida. Pero supongamos que en aquel espacio reducido, de repente oscuro, nosotros, de repente ciegos, nos extraviemos. Supongamos que el desierto geográfico se convierta en desierto bíblico: ya no son cuatro pasos, ya no son once días los que se necesitan para cruzarlo, sino el tiempo de dos generaciones, sino toda la historia de toda la humanidad y tal vez más. Para el hombre medido y de medida, el cuarto, el desierto y el mundo son lugares estrictamente determinados. Para el hombre desértico y laberíntico, expuesto al error de una tentativa necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verdaderamente infinito, aun cuando sepa que no lo es y tanto más cuanto que lo sabrá.

### *El sentido del devenir*

El error, el hecho de estar en camino sin poder detenerse nunca, convierten a lo finito en infinito. A lo que se añaden estos rasgos singulares: de lo finito, aunque esté cerrado, siempre puede esperarse salir, mientras que la infinita vastedad, por no tener salida, es la cárcel; así como todo lugar sin salida se hace infinito. El lugar del extravío ignora la lí-

nea recta; allí nunca se va de un punto a otro; no se sale de aquí para ir allá; ningún punto de partida y ningún comienzo en el andar. Antes de haber comenzado, ya se vuelve a comenzar; antes de haber llevado a cabo, se repite, y esta suerte de absurdo que consiste en regresar sin haber salido nunca o en empezar por volver a comenzar, es el secreto de la “mala” eternidad, que corresponde a la “mala” infinitud, quizás abriguen tanto la una como la otra el sentido del devenir.

Borges, hombre esencialmente literario (lo cual significa que está siempre dispuesto a comprender según el modo de comprensión que autoriza la literatura), se enfrenta a la mala eternidad y a la mala infinitud, tal vez las únicas que podamos experimentar, hasta ese glorioso voltearse que es el éxtasis. Para él, en principio, el libro es el mundo y el mundo es un libro. He aquí lo que debería tranquilizarlo sobre el sentido del universo, porque pueden tenerse dudas respecto a la razón del universo, pero el libro que hacemos, y en especial esos libros de ficción diestramente organizados, como problemas perfectamente oscuros a los cuales convienen soluciones perfectamente claras, tales las novelas policíacas, sabemos que están compenetrados de inteligencia y animados por ese poder de disposición que es el espíritu. Pero si el mundo es un libro, todo libro es el mundo, y son temibles las consecuencias que resultan de esta inocente tautología.

En primer lugar, desaparecen las márgenes de referencia. El mundo y el libro se devuelven eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas. Este poder indefinido de reflexión, esta multiplicación centelleante e ilimitada —o sea el laberinto de la luz, lo cual, por lo demás, no es nada—, será entonces lo que encontraremos, vertiginosamente, en el fondo de nuestro deseo de comprender.

En segundo lugar, si el libro es la posibilidad del mundo, debemos también sacar la conclusión de que en el mundo está actuando no sólo el poder de hacer sino ese gran poder de fingir, de falsificar y de engañar, cuyo producto es el libro de ficción, producto tanto más evidente cuanto más disimulado sea ese poder en él. *Ficciones, Artificios*, tal vez sean éstos los nombres más honestos que pueda recibir la literatura; y reprochar a Borges el escribir relatos que correspondan en demasía a esos títulos, significa reprocharle ese exceso de franqueza sin el cual la mistificación se toma torpemente en serio. (Como se ve, Schopenhauer y Valéry son los astros que brillan en ese cielo carente de cielo).

Borges nos propone imaginar a un escritor francés contemporáneo escribiendo, a partir de sus propios pensamientos, algunas páginas que reproducirán textualmente dos capítulos del *Quijote*, pero este absurdo memorable es simplemente el que ocurre en cualquier traducción. En una traducción tenemos la misma obra en un lenguaje doble; en la ficción de Borges tenemos dos obras en la identidad del mismo lenguaje y, en esa identidad, que no es tal, el fascinante espejismo de la duplicidad de los posibles. Ahora bien, allí donde hay un doble perfecto se borra el original e incluso el origen. Así, si el mundo pudiera ser exactamente traducido y repetido en un libro, perdería todo comienzo y todo fin,

y se convertiría en ese volumen esférico, finito y sin límites que todos los hombres escriben y en donde están escritos; ya no sería el mundo sino el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibles. (Dicha perversión tal vez sea el prodigioso y abominable Aleph).

[*El Libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969, trad. Pierre de Place]



## LA CÁBALA

SAÚL SOSNOWSKI

La primera letra del alfabeto hebreo no puede ser articulada pero es la raíz, el comienzo, de toda articulación: incluye a las otras letras del alfabeto: incluye toda posible comunicación humana: incluye toda expresión sobre el universo: es toda expresión: encierra en su forma inarticulable toda relación con el universo y, en último término, al universo en sí. La Cábala tiene plena conciencia del poder de esta letra. De hecho, es tan poderosa su fuerza que cuando Dios comenzó a dar los diez mandamientos, la *aleph* de “Anokhi”, “Yo”, era demasiado abrumadora para el pueblo y fue Moisés el que tuvo que dictar los preceptos en una estructuración humana del lenguaje divino. De esta aproximación puede deducirse que las letras no sólo sirven como medio de comunicación sino que también son una fuente de energía cuyo valor intrínseco no puede ser traducido a una terminología humana. No es ilógico suponer que la mayor concentración de energía se da, por lo tanto, en la *aleph*. El *Zôhar Hadas* no sólo adoptó la noción axiomática para los cabalistas de las tres *imôth*, sino que le atribuyó a esta letra una fuerza aún mayor: su forma gráfica responde a dos letras, *yod* (I) y *vaw* (V); cada una de estas letras se refiere a los tres elementos fuego, agua y aire respectivamente.

Los cabalistas proyectaron su conocimiento de la importancia de las letras en sí. En la Introducción al *Zôhar* hay una larga exposición sobre la lucha entre las veintidós letras para obtener el honor de ser la primera. Esta personificación un tanto cómica también aparece en el ‘*Ôtiôth de Rabí Akiba*, Bb: la *aleph* se quejaba porque todas las letras contienen el plural y sólo ella es singular —numéricamente su valor es “uno”—. Dios la consoló diciéndole: “No temas porque tú las encabezas como un rey (estás por sobre ellas); tú eres una y Yo Soy Uno y la *Torah* es una y contigo la daré [la *Torah*] a mi pueblo que fue llamado uno y contigo empezaré [los diez mandamientos] en el Monte Sinaí como está escrito: ‘Anokhi [yo]’”.

La siguiente cita del *Zôhar Hadas*, sobre *sir hasirim*, 65b, quizá sea la más contundente en cuanto al poderío de la *aleph* y la que mejor se aproxima al espíritu del aleph de

Borges: “La aleph es el secreto de arriba y de abajo y todos los secretos de la fe dependen de ella. Por eso es su valor uno. Y todo es aleph. Mientras esta letra flotaba por los aires, mil cien mundos se dividieron para ser contenidos en ella. Y las otras letras fueron diseñadas y modeladas según ella y ella se coronó con una corona formada por todos los mundos.” No debe sorprender, por lo tanto, que a esta configuración le haya sido atribuida la dimensión del infinito divino, *En Sôf*; ni que su diseño apunte a la noción del arquetipo. El motivo de la *aleph* es popular en la literatura cabalística. Sin necesidad de enumerar más obras, podemos concluir que se acepta unánimemente el poder supremo de esta configuración mágica. El poder de este signo surge aun fuera del contexto teológico en el que se debe colocar la obra de Borges. A través del *aleph* se intenta hallar no una fórmula divina sino un sentido humano para el universo. El problema del narrador no consiste en penetrar la clave para llegar a lo divino sino en hallar el verbo que conjugue lo inhumano en términos que el hombre pueda comprender. Llegar al *aleph* es haber cumplido la mitad del trayecto. El retorno a la visión humana quizá sea más difícil.

[*Borges y la Cábala*, Buenos Aires, Hispamérica, 1976, págs. 79-81]



## MI PROSA

JORGE LUIS BORGES

El estilista admirable y novelista ilegible Walter Pater dijo o escribió que todas las artes aspiran a la condición de la música. No dio sus razones, o mi memoria las ha olvidado en este momento. Yo creo que una razón de esta afirmación podría ser que en la música el fondo y la forma se confunden. Buscaré un ejemplo muy sencillo, la más pobre de las melodías: la milonga (soy argentino). Si yo recuerdo una milonga y me preguntan cómo es, sólo puedo silbarla, ni siquiera estoy seguro de que pueda silbarla bien, digamos tararearla; el fondo y la forma son lo mismo. En cambio nos creemos que en prosa, por ejemplo, hay un fondo y hay una forma y pensamos que en la filosofía ocurre lo mismo. Yo he llegado a sospechar que esto puede ser un error. Desde luego podemos contar el argumento del *Quijote*, podemos creer que podemos contarlo, pero el argumento del *Quijote*, contado, es quizás el argumento más pobre, y el libro es quizás el libro más rico de la literatura, es decir, nos equivocamos al pensar que un argumento puede referirse. Stevenson dijo que “un personaje de ficción es una hilera de palabras” pero algo en nosotros se rebela contra esa afirmación. Es verdad que (sigamos con el mismo ejemplo) Alonso Quijano soñó ser Don Quijote y llegó, a veces, a serlo. Es verdad que Alonso Quijano parece ser la “hilera de palabras” que para siempre escribió Cervantes, pero todos sabemos, o mejor dicho, lo sentimos, que es la mejor forma de saber, que Don Quijote no consta únicamente de las palabras escritas por Cervantes. Una prueba de esto la tendríamos en la *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno. Cervantes no nos dice qué soñó Don Quijote entre una y otra aventura, quizá lo dijo una vez cuando habló de la cueva de Montesinos, pero, en general, no lo dice, y sin embargo sabemos que Don Quijote entre una y otra aventura durmió, y sin duda soñó. Quizá soñó con Don Quijote, quizá soñó con la época en que era Alonso Quijano, quizá soñó con Dulcinea que empezó siendo un sueño, y no Aldonza Lorenzo, pero, en fin, nosotros sabemos que no sólo en el *Quijote* sino en toda novela digna de ese nombre los personajes existen no sólo cuando están en escena, si-

no que viven durante su ausencia, por ejemplo en la tragedia de Macbeth (busco un ejemplo ilustre): si aceptamos que la obra está dividida en cinco actos, y esas divisiones son posteriores, debemos suponer que, entre esos actos, los personajes siguen viviendo. Si no suponemos eso, el libro no existe, los personajes son "hileras de palabras".

Desde luego, hay personajes que viven unas pocas líneas, pero viven para siempre. Y aquí otra vez vuelvo a ser argentino, aunque lo soy siempre, y recuerdo aquella estrofa de Hernández: "Había un gringuito cautivo / que siempre hablaba de un barco / y lo ahogaron en un charco / por causante de la peste. / Tenía los ojos celestes / como potrillito zarco." Pues bien, ese personaje, ese niño que ha atravesado el mar para morir en la pampa ahogado en un charco, tiene una vida de exactamente seis versos de ocho sílabas cada uno, pero quizá esa vida sea una vida más plena que la vida (seamos irreverentes, ¿por qué no?, ya que estamos entre amigos) de los dos personajes de Joyce: la de Bloom y la de Dédalus. Sobre Bloom y sobre Dédalus sabemos un número casi infinito, o suficientemente infinito o, bueno, fatigadoramente infinito de circunstancias, pero no sé si realmente los conocemos. Joyce contesta a una serie de preguntas, pero no sé si nos da un personaje; y aquí vuelvo a uno de mis hábitos, que es la literatura escandinava medieval. Recuerdo un personaje de la saga de Grettir. Ese personaje tenía una chacra en lo alto de un cerro, en Islandia. Yo puedo imaginármelo bien, he estado en Islandia, conozco esa luz de atardecer que dura desde el alba hasta la noche con el sol siempre bajo, siempre nublado, y que produce una grata melancolía. Ese hombre vive en su granja en lo alto de un cerro y sabe que tiene un enemigo. El enemigo (todo esto ocurre en el siglo xii) va a caballo hasta la casa, descabalga y llama, y entoces el héroe de este capítulo, que se llama "De la muerte de Gúnar", creo, no estoy seguro del nombre (bueno, puede llamarse Gúnar por algunos pocos minutos, los que tardará la referencia), dice: "No, ese golpe es muy débil: no voy a abrir"; luego el otro golpea con más fuerza en la puerta, y entonces Gúnar dice: "Este golpe es fuerte: voy a abrir." Sale y está lloviendo; una lluvia fina, como la que está cayendo en este momento, cae en la página de aquel capítulo de aquella saga, y entonces abre la puerta y mira, pero al mismo tiempo no se asoma mucho, quiere resguardarse de la lluvia. Como nosotros sabemos que va a morir, el hecho de que él quiera guarecerse de la lluvia hace que ese acto común, de medio asomarse a la puerta, sea un acto patético. El otro, que se ha escondido a la vuelta de la casa (es una casa estrecha, una pequeña granja, como las que yo he visto en la Islandia), sale corriendo y lo mata de una puñalada. El héroe cae muerto y al morir dice estas palabras que me parecen admirables, que me estremecieron cuando las leí: "Ahora se usan estas hojas tan anchas." Es decir, el hombre está muriendo y ni siquiera dice algo referente a su muerte. En estas palabras, "ahora se usan hojas tan anchas", supongamos que sean siete en islandés, aunque no estoy seguro que sean siete como en español, en esas palabras está dado el hombre entero, porque vemos su valentía, vemos el interés que le inspiraban las armas, tiene que haber sido un guerrero por el hecho de que le

interesa más ese pormenor del arma que su propia muerte. Es decir, el personaje está creado para siempre en esa línea.

Y lo mismo diríamos de Yorick. Yorick es un poco más longevo porque tiene unas siete u ocho líneas de vida, o mejor dicho, su calavera tiene siete u ocho líneas de vida, pero nos está dado para siempre. En cambio, cuando Hamlet muere (vuelvo a ser irreverente), Shakespeare, que fue muchos hombres y entre ellos un empresario de teatro, un hombre de Hollywood que buscaba buenos efectos, le hace decir: “Lo demás es silencio.” Es una de las frases más huecas de la literatura, me parece, por que no está dicha por Hamlet, está dicha por un actor que quiere impresionar al público. Y ahora tomemos otra muerte, volvamos a nuestro amigo Alonso Quijano. Alonso Quijano, que soñó ser Don Quijote y luego al morir comprendió (no como moraleja: esto hace más patética la fábula) que no era don Quijote, sino Alonso Quijano el Bueno. Entre plegarias y quejumbres de quienes le rodeaban, “dio su espíritu, quiero decir que murió”. (Cito de memoria, es decir, cito mal. Conozco tan bien el libro que no he buscado referencias en él.) Esta frase, “quiero decir que se murió”, puede haber sido escrita deliberadamente, no lo creo, y además no importa. Puede haber sido escrita para recordar otra alta agonía, la de aquel judío crucificado, la de Jesucristo, que “dio su espíritu” también. Pero no creo que Cervantes haya pensado en Jesús, en aquel momento. Creo que esa frase, que al principio podría parecer una torpeza, que para un académico (y soy académico también) puede parecer una torpeza: “¿Cómo? ¿Fulano dio su espíritu, quiero decir que se murió? ¿Qué es esa explicación en el momento más alto de la obra?”, yo creo, es verdad, en esa explicación, si es que los hechos estéticos tienen explicación, ya que de suyo son milagrosos. Pensemos en Cervantes. Cervantes había soñado a Don Quijote, mejor dicho: Alonso Quijano soñó por ser Don Quijote; Cervantes fue, de algún modo, Alonso Quijano y Don Quijote. Fueron amigos, ya que un personaje escrito se nutre de su autor, porque si no, es nada, es la mera “serie de palabras” de Stevenson (que no sé por qué escribió eso). Entonces, Cervantes tiene que despedirse de él, de ese amigo suyo, y no menos amigo nuestro: Alonso Quijano, que reconoce su fracaso, que reconoce no ser el Don Quijote del siglo de Lanzarote que él hubiera querido ser. En ese momento Cervantes está conmovido y por eso da con esa frase de una tan eficaz torpeza: “el cual dio su espíritu, quiero decir que se murió”.

Todo esto nos llevaría a una conclusión acaso aventurada, pero no hay razón alguna para que no seamos aventurados: lo importante es la entonación. En esa frase, “dio su espíritu, quiero decir que se murió”, en la torpeza de esa frase, en esa traducción, en esa variación que puede parecer inútil, está la emoción de Cervantes y nuestra emoción ante la muerte del héroe. Es natural que el autor esté turbado, es natural que no dé con una frase brillante, porque las frases brillantes corresponden a la retórica y no a la emoción.

Creo que este pasaje es uno de los más admirables de la literatura, y quizá sea uno

de los más admirables porque no fue hecho deliberadamente. No creo que Cervantes pensara en la ventaja de una frase ligeramente torpe para corresponder a la emoción que lo trataba. Dio con esa frase porque estaba emocionado. Con esto vuelvo a lo que dije antes: lo importante en verso y en prosa es dar con la entonación justa, es decir, no hay que alzar demasiado la voz ni bajarla demasiado. Por ejemplo: "¿Cuándo te veo?, dicen el Mosel, el Rhin, el Tajo y el Danubio llorando su desventura" en aquel espléndido soneto al Duque de Osuna. Sentimos que hay algo falso, ya que a los ríos poco puede importarles su muerte, es un efecto, nada más que literario, aunque no sólo en el mejor sino en el peor sentido de la palabra.

Y ahora, al fin, dirán ustedes, llego al tema de mi conferencia. Creo haberles preparado con estas cavilaciones previas. El tema es *Mi prosa*. Esa palabra, la "prosa", puede entenderse de dos modos. Podemos pensar en la técnica de la prosa y entonces vendrían aquellas diferencias entre el fondo y la forma, aunque si creemos que un libro puede ser referido nos equivocamos. Tomemos un ejemplo literario en el cual el argumento es importante. "La carta robada", de Poe. Alguien tiene que esconder una carta y la esconde dejándola al desgaire en un escritorio, en un lugar muy evidente, y es ahí donde la policía, con sus microscopios, lupas y medidas de las pulgadas cúbicas, no la encuentra. Luego Dupont entra allí, ve una carta desgarrada encima de la mesa y sabe que ésa es la carta que ha buscado la policía, engañada por la superstición de que si uno quiere esconder una cosa, donde debe ocultarla es en una rendija, en un escondrijo, en un resquicio. Pues bien, tenemos una idea bastante evidente, la idea de esconder algo mostrándolo de modo demasiado visible. Es la idea que usó Wells también en *El hombre invisible*. Yo he contado a la ligera el argumento de Poe que me leyó mi madre, hará unos diez días, y estoy seguro de que ese relato mío no equivale al texto, porque en el texto hay otras cosas, por ejemplo, hay una discusión sobre el ajedrez, sobre la virtud del juego de las damas frente al juego del ajedrez, sobre la amistad de Dupont y el narrador, hay un personaje cómico, el prefecto de policía. Hay la sorpresa de que Dupont encontrará la carta cuando creíamos que ni siquiera había emprendido la empresa de buscarla. No sé hasta dónde un libro, un cuento, puede referirse, siempre pierde algo, salvo en el caso de textos muy breves; es decir, el libro aspira a la condición de la música, porque en la música la forma es el fondo y el fondo es la forma. Desde luego, yo puedo contar el argumento de un libro, y no puedo contar el argumento de una melodía muy sencilla, es decir, puedo simplemente repetirla, pero hay algo más en el libro de lo que puede ser referido, hay algo más en un libro que su índice, que su resumen: hay el libro mismo. Esto nos lleva al misterio central de la literatura: ¿qué es la literatura? Ante todo, ¿qué extraña es esa idea del hombre de querer crear otro mundo! Ya Platón se asombraba de esto, un mundo de palabras, además del mundo de percepciones y meditaciones, de perplejidades, de angustias, de dudas. Eso ya es raro, pero además, las palabras no sólo son su sentido. Los diccionarios nos engañan, los diccio-

narios nos hacen creer que un símbolo es traducible en otro, y no es exactamente traducible. Por ejemplo, si yo digo en español: “estaba sentadita”, en la palabra “sentadita” hay no sólo la idea de una criatura sentada sino una simpatía por ella, un compenetrarse con ella, un sentir la soledad. O “estaba solita”: esto no puede decirse en otros idiomas, quizás en inglés podríamos decir: “*she was all by herself*”, eso puede acercarse al diminutivo “solita”, pero no del todo. Tenemos además otras cosas: podemos decir “Thor era para los escandinavos el Dios del Trueno”, ya que la palabra Thor significa trueno y significa Dios, o para los sajones Thunor, que tiene ambos sentidos. Pero esta idea del Dios del Trueno es demasiado compleja para los germanos. Sin duda, para ellos Thor o Thunor eran ambas cosas, era el estruendo y era la divinidad, no eran el Dios del estruendo, eran las dos cosas, es decir, las palabras tenían un sentido mágico. Después fuimos haciéndonos más razonables, pero uno de los deberes del poeta, una de las ambiciones del poeta, es restituir la palabra a la magia primordial hacer que la palabra sea un mito.

Y ahora que creo haber abundado con exceso en reflexiones generales, hablaré con toda humildad de mi comercio con la prosa. Empezaré por una confesión personal. En cada época hay un género literario que se supone superior a los otros. Por ejemplo, en el siglo XVIII todo escritor tenía que escribir una tragedia en cinco actos, eso era obligatorio. Cuando Anatole France empezó a escribir, publicó un libro, creo titulado algo así como *Poeme Doré*; se entendía que había que empezar por un libro de versos. Luego, felizmente para él y para nosotros, se dio cuenta de su error y nos dejó libros de otro tipo. Ahora parece que la novela es el género. Yo soy un escritor que ha logrado algún renombre, demasiado renombre, un inmerecido renombre por sus libros y, sin embargo, no he escrito ninguna novela y no pienso escribirla. La gente siempre me pregunta: “¿Cuándo va a escribir usted una novela?”. Yo les digo que nunca, y les explico la razón, que es muy sencilla, y es que la novela, fuera de algunos ilustres ejemplos (no voy a enumerarlos) no me interesa profundamente, y en cambio el cuento y la poesía me han interesado siempre, desde que yo era niño.

Me dirán ustedes que yo he citado dos veces el *Quijote*, pero no sé hasta dónde el *Quijote* es una novela en el sentido actual de la palabra; es una sucesión de aventuras, más o menos parejas, que sirven para definir el carácter de los héroes; el orden puede invertirse. Podemos abrirla por cualquier página, sobre todo en la segunda parte, que me parece muy superior a la primera, y seguir leyendo. Ya conocemos a Don Quijote, ya conocemos a Sancho, ya conocemos a sus enemigos, lo demás no importa. Lo importante es el diálogo, que no siempre es un diálogo de palabras sino de silencios o de hechos y hasta de pequeñas hostilidades también, el diálogo de esos dos amigos, Don Quijote y Sancho; es decir, no sé hasta donde esta novela es una novela. Pero al hablar de la novela querría recordar a Joseph Conrad, para mí uno de los mayores novelistas, ahora injustamente olvidado. Se debe a que la fama de todo autor es un periodo, es una sucesión de claridades y de eclip-

ses, de suerte que no importa que en este momento Conrad esté olvidado, y si es que está olvidado ya le llegará su turno. Pues bien, yo siempre fui lector de cuentos. Uno de los primeros libros que leí fue *Las mil y una noches* en la versión inglesa de Lang. Después he leído otras traducciones, que son más exactas, me dicen, digamos la de Burton, la de Rafael Cansinos Asséns, que quizá sea, literariamente, superior a las otras, pero he tenido siempre la impresión de que todas las versiones que he leído son traducciones de la de Lang, porque la de Lang, simplemente, fue la primera que leí, de modo que para mí la versión árabe (no conozco el árabe) tiene que ser una traducción más o menos buena de la traducción inglesa de Lang. Luego leí también los cuentos de Poe. Es curioso que ese escritor, que quiso ser escritor para pocos, que fue un hombre de genio extraordinario, sea ahora, sobre todo cuando uno empieza a leer, un autor para niños. Los niños leen los cuentos de Poe y sienten su horror. En cambio, un lector más maduro puede sentir que hay un exceso de pompa, de pompa fallida en su prosa, que las decoraciones, las bambalinas están un poco envejecidas. Ya "el negro cuervo sobre el blanco mármol" no nos emociona, ya lo conocemos demasiado, ya sabemos que va a decirnos "never more": nunca más, y preferimos buscar nuevos poetas.

Pues bien, a lo largo de mi vida yo leía cuentos, recuerdo en mi infancia el agradable horror de los primeros hombres en la luna. Cuando los hombres llegaron a la luna me sentí emocionado, lloré, pero me emocionaron más los dos personajes de Wells que habían llegado a la luna unos setenta y tantos años antes. Es verdad que no habían llegado, o mejor dicho: había llegado del único modo verdadero, que es el de la imaginación, tan superior a los meros hechos, que son de suyo, como diría Lugones, efímeros. Pues bien, yo leía a Poe, leía *The Jungle Book* de Kipling. Eso no me gustaba tanto porque a mí me gustaban mucho los tigres, y el tigre de *The Jungle Book* no es precisamente el héroe de esa serie, sino la pantera Baghera; eso me molestaba un poco. Pero Kipling no tenía por qué adivinar mis preferencias, de suerte que yo leí las *Mil y una noches*, las nuevas *Mil y una noches* de Stevenson, que de algún modo se acerca al *Hombre fantasma* de Chesterton. También leí libros de un valor literario muy inferior, las novelas gauchescas de Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*, *Los hermanos Barrientos*, *Hormiga negra*; una biografía de mi abuelo que él escribió, *Siluetas militares*, que he releído muchas veces y que he plagiado muchas veces también en verso; *El tigre de Malasia*, de Emilio Salgari. Eso de que el plagio es la forma más sincera de la admiración, creo que es cierto. Bueno, toda mi vida leía cuentos y leía también, como es natural, novelas, pero fui derrotado, estoy resuelto a deshonrarme literariamente ante ustedes. Fui derrotado por *Madame Bovary*. Nunca me interesó. Fui derrotado por la aburrida familia Karamazov. No me interesaron nunca. Pero seguía leyendo cuentos y creo que quizá los primeros que leí pudieron haber sido, después de los cuentos de Grimm, que sigo admirando, los cuentos de Kipling, que pueden haber sido los últimos que leo y releo sin penetrarlos del todo; hay en ellos siempre un trasfondo de miste-

rio. Pues bien, yo era por aquellos años de 1920, tan lejos ahora, un joven poeta ultraísta, quería renovar la literatura, quería ser el Adán de la literatura, quería abolir toda la literatura anterior, sin comprender que el lenguaje mismo en que escribía ya es una tradición, porque un idioma es una tradición y los autores que influyen más en un escritor son los autores que no he leído nunca, los autores que han creado el lenguaje, los desconocidos autores de la Biblia, pero también autores mediocres, autores humildes, todos esos van impresionándonos, y además la vida, la vida que nos da continuamente belleza. Ayer recordé aquella frase de Cansinos Asséns: “Dios mío, ¡que no haya tanta belleza!” Él sentía la belleza de todo y de todos los momentos. Yo escribía malos versos, escribía artículos, crítica, en una insufrible prosa arcaica. Y luego sucedió algo, ese algo ocurrió en 1929, puedo dar la fecha precisa. En 1929 murió un amigo mío, que yo no osé nunca llevar a mi casa, mi madre no lo hubiera admitido, don Nicolás Paredes, que fue caudillo del barrio de Palermo. Debía dos muertes. Esto lo supe por el comisario o por dos comisarios que me lo contaron, él no se jactaba nunca de ello. Además, él solía decir: “¿Quién no debía una muerte en mi tiempo?, hasta el más infeliz.” Yo le vi desafiar a hombres más vigorosos que él, más jóvenes, vi los dos cuchillos sobre la mesa, vi el desafío y luego, cuando esperaba ver el duelo, el otro, el joven, el fuerte, se achicaba, perdía perdón. Entonces, Paredes simulaba tener miedo de él y me decía: “Caramba, este mozo por poco me mata”; me decía eso después de haberle provocado en duelo a muerte.

Bueno, podría contar muchos recuerdos de ese excelente amigo mío, de ese benévolo asesino que conocí, porque no era otra cosa; pero él murió, de muerte natural, cosa que no le hubiera gustado mucho, murió de una comilona, desgraciadamente, el año 1929. A él le gustaban las comilonas. Cuando alguno le preguntaba cómo le había ido en una comilona, decía: “Bueno, di cuenta de dos bifés, un pato asado y de nueve empanadas.” Era un gastrónomo, además a su modo. Cuando Paredes murió yo sentía la nostalgia de que Paredes había muerto, de que con él, como diría en una milonga mucho tiempo después, había desaparecido “Aquel Palermo perdido del baldío y del cuchillo”. Y entonces pensé que un modo de hacer que muriera menos sería escribir un cuento tejendo, entretejiendo las diversas anécdotas que él me había contado, y otras que me había contado un tío mío, que conoció ese tipo de vida, que había muerto también, entonces, en el Hotel Doré (ustedes ven que vuelvo siempre a ciertos lugares y a ciertos temas). Me senté a escribir un cuento que obtuvo una fama inmerecida y que se tituló al principio “Hombre de las orillas”. Orillas quiere decir los arrabales, no necesariamente del mar sino también las orillas de la llanura, las orillas de la pampa, como dicen los literatos, ya que en el campo nadie conoce la palabra “pampa”. Yo no he oído a ningún gaucho usar la palabra “pampa”, eso pertenece a la mitología urbana, tejida por hombres de letras de la ciudad.

Pues bien, yo inventé el argumento; me inspiraron los cuentos de Chesterton, los

filmes de Joseph von Sternberg, el recuerdo de Stevenson y, sobre todo, la voz de Paredes, porque quizá la voz de un hombre sea más importante que lo que dice esa voz. Admiraba el uso que de ella hacía Paredes, esa mezcla de sorna y de cortesía, esa humildad exagerada, sobre todo cuando estaba a punto de provocar a alguien a un duelo. Yo quise escribir todo eso, y escribí un cuento que se llamaría después “Hombre de la esquina rosada”. Me refería a las esquinas rosadas de los almacenes, a las esquinas rosadas o celestes de las tabernas, de los arrabales de entonces. Desgraciadamente, la gente suele citar mal el título “El hombre de la Casa Rosada”, como si se tratara de una sátira al presidente de la República. Pero la verdad es que yo no pensaba entonces en sátiras, yo quería decir el “Hombre de la esquina rosada”; bueno, hombre de la esquina, de la esquina de las orillas, más concretamente yo pensaba en Paredes. Escribí ese cuento y traté de que no fuera real, quise hacer un cuento que fuera como los filmes de Joseph von Sternberg, como los cuentos de Chesterton, como algunos cuentos de Stevenson, quise hacer un cuento en el cual todo fuera escénico y todo fuera visual, en el cual todo sucediera de un modo vivo, es decir, una suerte de ballet más que de cuento. Cuando había escrito una frase, la releía y la releía con la voz de Paredes, y si notaba que alguna frase se parecía demasiado a mí, la borraba y la reemplazaba por otra, pero aun así el cuento quedó lleno de resaca literaria. Ese fue mi primer cuento: “Hombre de la esquina rosada”, y lo firmé con el nombre de Bustos, un tatarabuelo mío, porque pensé que tenía derecho a ese nombre que estaba en la familia, y además Bustos y Borges comienzan con B y constan de seis letras. Lo publiqué con ese seudónimo porque pensé que yo era un poeta —yo me creía un poeta entonces— que se había aventurado en el relato, que era un intruso que no tenía derecho a presentarme como autor de cuentos. Mis amigos me reconocieron inmediatamente a través del disfraz. Luego pensé otra vez en escribir cuentos, pero todavía titubeaba; entonces, escribí un libro que se titula, un poco pomposamente, un poco en broma, *Historia universal de la infamia*. Ese libro es una serie de biografías de criminales. Yo empiezo siempre por un personaje real, por un tema real, cada dos o tres páginas dejo de transcribir y empiezo a inventar. Sin saberlo, estaba abriéndome camino hasta ser un autor de cuentos, que es lo que soy esencialmente ahora, tanto que mis amigos me aconsejan que abandone la poesía y que vuelva a mi verdadero oficio, a mi verdadero destino, que es el de escribir cuentos. Y así he escrito, digamos, tres libros de cuentos, contando el que está por salir y al que le falta ya muy poco.

Ahora bien, estos libros son libros, en general, de cuentos fantásticos, pero esa fantasía no es una fantasía arbitraria sino necesaria. Voy a referirme a uno que quizás ustedes conozcan, que se titula “Funes el memorioso”. Funes el memorioso es un compadrito oriental [uruguayo], un hombre de muy pocas luces que, por una caída de caballo, sufre un accidente terrible: se ve dotado de una memoria infinita. Recuerda no sólo la cara de cada persona que ha visto a lo largo de su vida, sino que recuerda, por ejemplo, que la vio



de perfil, luego de medio perfil, luego de frente. Recuerda cómo caían las sombras, recuerda cada árbol que ha visto, la caída de cada hoja, tanto es así que la palabra árbol es demasiado abstracta para él, y quiere inventar un lenguaje infinito. Yo padecía de insomnio entonces, trataba de dormir. ¿Y qué es dormir? Dormir es olvidarse, por eso en Buenos Aires, y quizás aquí también, digamos “recordarse” por “despertarse”: “que me recuerden mañana temprano”. La frase me parece admirable, “que me recuerden”, porque cuando uno duerme, y esto lo he dicho en el último poema que he escrito, “El sueño”, uno es nadie y luego cuando se despierta ya recuerda que uno es Fulano de Tal, y recuerda las circunstancias de esa vida, las obligaciones que el día impondrá, uno vuelve a dejar de ser “una suerte de Dios infinito”, puede ser nada, viene a ser casi lo mismo, puede ser alguien, algo muy concreto, atado a un destino, atado a cierto pasado, atado a ciertas esperanzas, en general fallidas.

Bueno, yo trataba de olvidarme de mí mismo para dormir, pero seguía pensando en mí mismo, acostado, pensaba minuciosamente en mi cuerpo, en los libros, en los muebles, en la habitación, en el patio, en la quinta, en las estatuas de la quinta, en la verja, en las casas vecinas, yo estaba como abrumado por el universo y pensaba también en los astros. Iba más lejos, luego en la ciudad de Buenos Aires, pensaba en las ilustraciones de los libros, no podía olvidarme, y entonces imaginé ese personaje dotado de una memoria infinita, ese personaje que es una metáfora del insomnio, “Fuentes el memorioso”. Yo lo escribí, no sé si bien o mal, pero con un buen resultado curativo, terapéutico, con el resultado de que después de escribir ese cuento dejé de sufrir el insomnio. El insomnio fue desapareciendo paulatinamente. Ahora vuelvo a sufrir el insomnio, pero no ese insomnio incurable que sufrí entonces. Me figuraba que había un reloj que medía las horas de mi insomnio, un reloj infernal que sigo odiando todavía, aunque ya no existe, que daba la hora, el cuarto de hora, la media hora, el menos cuarto y, después, la otra hora, de modo que yo no podía engañarme diciendo que había dormido, porque ahí estaba el reloj que mostraba inexorablemente lo contrario.

Ese cuento, “Funes el memorioso”, puede parecer un cuento fantástico, pero es una metáfora, es mi verdadero insomnio, el que sentí. Luego, el otro tema que vuelve en mi obra es el tema del laberinto. Vuelve demasiado, según han insinuado todos mis críticos, con razón. Con éste pude liberarme de un recuerdo de infancia, un libro sobre la antigüedad helénica con un grabado de acero. Estoy viéndolo ahora. Representa las Siete Maravillas del Mundo, y una de ellas es el laberinto de Creta, que tiene una forma circular y unas rendijas; y yo pensaba, con ayuda de un vidrio de aumento, que yo podía ver el Minotauro que está dentro. Felizmente no logré verlo nunca, aunque pensé mucho en él.

El laberinto es el símbolo viviente de la perplejidad y por eso lo he elegido, porque de las muchas emociones que el hombre siente, la más frecuente en mí es la perplejidad, la maravilla, el asombro, no siempre el maravilloso asombro de Chesterton. Dice Chester-

ton que “si el sol sale cada mañana es porque Dios es como un niño: el sol sale, Dios se encanta, palmorea y dice: ¡otra vez!”. El sol sale cada día por última vez, es algo que seguirá saliendo así infinitamente, y seguirá saliendo infinitamente porque —dice Chesterton— no somos tan jóvenes como nuestro Padre. Nosotros nos cansamos de la puesta de sol, de la salida del sol, de las cuatro estaciones y de las épocas de la vida del hombre, pero Él no, Él es joven y está eternamente asombrado y quiere que todo se repita.

Y aquí hay una anécdota que refiere Mark Twain: los chicos persiguen a la madre y le piden que les cuente el cuento de Los Tres Osos. La madre dice que está muy ocupada y que no puede contarles el cuento. Los chicos vuelven a la carga: “Mamá, cuéntanos el cuento de Los Tres Osos.” La madre se niega, la escena se repite un número indefinido de veces, y al final uno de los chicos le dice: “Mamá, vamos a contarte el cuento de Los Tres Osos...”. Es decir, hay un placer, así, en la expectativa, podrá ser el placer de la rima también ¿no?, el placer de la simetría, el placer de que en este caos haya formas regulares.

He hablado de las génesis de ese cuento, y luego hay otra idea, otra superstición que me ha acompañado también a lo largo de los libros que he escrito: la idea de que el coraje de un hombre, la destreza de un hombre, se pasa de algún modo al arma que usa, es decir, que el arma queda llena del coraje de ese hombre. Esta mañana tuve el placer, tuve la emoción que llegó hasta el llanto, de oír, en ese generoso homenaje de la Televisión Española, que se recitó un verso mío en el que me acordé de Muraña, que fue guardaespaldas de Paredes, y digo: “Algo de Muraña / ese cuchillo de Palermo...” Tengo un cuento titulado “Juan Muraña”, en que lo identifico a él en el cuchillo. Muraña (yo le conocía de vista) ha muerto en el cuento. Queda su viuda, queda su mujer, van a rematarles la casita, la modesta casita en que viven, y ella dice: “No, Juan va a ayudarme, Juan no va a dejar que el gringo nos haga esto.” El gringo es el dueño de la casa, un italiano que vive en el otro extremo de la ciudad, en Barracas, o sea que el cuento es en Palermo; y luego lo apuñalan al gringo y al final se descubre, ya lo habrán adivinado ustedes, que la vieja, medio loca, lo ha hecho. Ha salido una noche, Muraña una vez más atravesó toda la ciudad para apuñalar a un enemigo, y ella ha repetido ese trayecto y lo ha matado. ¿Cómo lo ha matado? No con la flaqueza, no con la fuerza de sus flacas manos viejas, sino con la fuerza que estaba en el cuchillo, y ella al hablar de Juan quería decir “cuchillo”, porque lo había identificado con el cuchillo, con ese cuchillo que guardaba tantas muertes, y que después de la muerte de la mano que lo usó fue capaz de una muerte más. Esa idea de las armas que pelean solas está en otro cuento, que se titula, creo, “El encuentro”. Ahí la historia es un poco distinta. Se trata de dos cuchilleros, uno del Norte de Buenos Aires, otro del Oeste o del Sur. Esos dos hombres tienen nombres parecidos y los confunden, y eso les molesta. Uno se llama Almara y otro Almeira, o más parecidos quizá, no recuerdo los detalles. Esos dos hombres se han buscado a lo largo de los caminos, de los caminos polvo-

rientos, de las monótonas llanuras que los literatos llaman la pampa, para pelearse. Y han muerto. Uno de muerte natural, al otro le mató un balazo, un balazo disparado por alguien que no era el hombre que él buscaba. Luego, en el cuento hay alguien que colecciona armas, y dos jóvenes, dos jóvenes grandes, dos “niños bien”, dos “niños góticos”, creo que decían aquí antes, de Buenos Aires. Se desafían a duelo y las únicas armas que hay en la casa son esos viejos cuchillos rústicos, cada uno de los cuales debe muertes, y a uno le toca el cuchillo de uno de los gauchos muertos y al otro el otro, y cuando empiezan a pelear no saben hacerlo, ni siquiera saben que el cuchillo debe apuntarse hacia arriba, pero poco a poco ocurre algo que no se dice del todo, que se sugiere al fin, y es que los cuchillos son los que pelean, y el más valiente muere a manos del más cobarde, porque el más cobarde tenía el cuchillo que era del más valiente. Es la misma idea, una variante de la misma idea.

Puedo recordar otro cuento mío “El Aleph”. Yo había leído en los teólogos que la eternidad no es la suma del ayer, del hoy y del mañana, sino un instante, un instante infinito, en el cual se congregan todos nuestros ayeres como dice Shakespeare en *Macbeth*, todo el presente y todo el incalculable porvenir o los porvenires. Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por qué no hacer lo mismo con esa modesta categoría que es el espacio? Y entonces imaginé que en esa casa había un sótano, y en ese sótano un pequeño objeto luminoso, mínimo, circular... tenía que ser circular para ser todo. El anillo es la forma de la eternidad, que abarca todo el espacio, y al abarcar todo el espacio abarca también el pequeño espacio que ocupa, y así en “El Aleph” hay un “Aleph” —porque esa palabra hebrea quiere decir círculo—, y en ese Aleph otro Aleph, y así infinitamente pequeño, esa infinitud de lo pequeño que asustaba tanto a Pascal. Bueno, yo simplemente apliqué esa idea de la eternidad al espacio. Inventé la historia del Aleph, le agregué detalles personales, por ejemplo, una mujer que yo quise mucho, y que no me quiso nunca y que murió. Le di un hermoso nombre, la llamé Beatriz Viterbo. Cambié un poco las circunstancias, y aquí hay un pequeño hecho sobre el que yo querría llamar la atención de ustedes, y es que si uno no cambia ligeramente las cosas uno se siente insatisfecho. Por ejemplo, si algo ocurre en algún barrio y uno lo escribe, es mejor cambiarlo a otro barrio que no sea demasiado distinto, los nombres de los personajes ya se saben, las circunstancias también. Uno está obligado a esas pequeñas invenciones para no ser un mero historiador, un mero registrador de hechos ocurridos, salvo que los grandes historiadores son grandes novelistas. Dijo Stevenson que los problemas, las dificultades de Tácito o de Tito Livio al escribir su historia, fueron del mismo género que las dificultades de un novelista o cuentista. Contar hechos reales ofrece las mismas dificultades que contar hechos imaginarios, a la larga no podemos distinguir entre ellos.

He hablado un poco al azar de mis cuentos. Hay otros cuentos cuyas circunstan-

cias no recuerdo, y les propongo algo, no sé si habrá tiempo o no sé si ustedes tienen ánimo para hacerlo, les propondría a ustedes que dejáramos este tedioso rito de una conferencia, de un orador, y conversáramos, es decir, si alguno de ustedes quiere preguntarme algo, yo me sentiría muy contento en pasar de la conferencia, que es un género artificial, al diálogo, que es un género natural. Estoy esperando alguna pregunta de ustedes y pido que no sean tímidos, porque a tímido nadie me gana. Empiece el Juicio final, empiece el Catecismo, la Inquisición. [1973]

[*La Jornada Semanal*, México, 16 de junio, 1996]

## BIBLIOGRAFÍA

### PRINCIPALES EDICIONES Y TRADUCCIONES DE “EL ALEPH”

- “El Aleph”, Biblioteca Nacional de Madrid, mss. 22.323 1º.
- “El Aleph”, Sur 131, año XIV, Buenos Aires, septiembre de 1945, 52-66.
- El Aleph*. Buenos Aires, Losada, 1949.
- El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 1957.
- L'Aleph*. Milán, Feltrinelli, 1959.
- The Aleph and Other Stories, 1933-1969, Together with Commentaries and an Autobiographical Essay*. Nueva York, E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.
- Samtliche Erzählungen: Das Aleph, Fiktionen, Universalgeschichte der Niedertracht*. Múnich, C. Hanser, 1970.
- O Aleph*. Lisboa, Ed. Estampa, 1976.
- El Aleph*. Barcelona, Editorial Braille Once, 1981.
- L'Aleph*. Barcelona, Gedisa, 1983.
- El Aleph*. Edición facsimilar (reproducción del manuscrito original y de la primera edición en Sur), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 1989.
- “L'Aleph”, *Oeuvres complètes*, I. Ed. Jean-Pierre Bernès; pref. J. L. Borges. París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- Historie prawdziwe i wymyslane*. Varsovia, Muza, Biblioteka Bestsellerow, 1993.
- El Aleph. Ilustraciones de José Hernández, y un homenaje narrativo de Carlos Fuentes*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- El Aleph, Obras completas*. Barcelona, Emecé, 1997.
- Alleph*. Seúl, Minumsa, 1996.
- El Aleph*. Madrid, Alianza, Biblioteca Treinta Aniversario, 1998.
- “The Aleph”, *Collected Fictions*. Ed. Andrew Hurley. Nueva York, Viking, 1998.

## ESTUDIOS

- AIZENBERG, Edna: *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos: del hebraísmo al poscolonialismo*. Teoría y crítica de la cultura y literatura, 9. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1997.
- , *El tejedor del aleph: Biblia, Kabala y judaísmo en Borges*. Madrid, Altalena, 1986.
- ALAZRAKI, Jaime: "Conversación con Borges sobre la Cábala: Entrevista inédita de 1971". *Variaciones Borges*, 1997, 3, 163-176.
- ALMEIDA, Iván: "Borges, Dante et la modification du passé". *Variaciones Borges*, 1997, 4, 74-99.
- AA. VV.: *Jorge Luis Borges: Una teoría de la invención poética del lenguaje*. *Anthropos*, Barcelona, marzo-abril 1993, núms. 142-143.
- ARDAVIN, Carlos X.: "Hacia una definición borgeana de la literatura: Dante y La Divina Commedia". *Chasqui*, 1996 noviembre, 25:2, 81-88.
- AYALA, Francisco: "Comentarios textuales a «El Aleph de Borges»". *Explicación de Textos Literarios*, 1973, 2, 3-7.
- BALDERSTON, Daniel (comp.): *The Literary Universe of Jorge Luis Borges: An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. Bibliographies and Indexes in World Literature, 9. Nueva York, Greenwood, 1986.
- , "«Beatriz Viterbo c'est moi»: Angular Vision in Estela Canto's Borges a contraluz". *Variaciones Borges*, 1996, 1, 133-139.
- BARRENECHEA, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México, El Colegio de México, 1957.
- BARRIENTOS, Juan José: "Borges y Lovecraft". *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. A. Vilanova, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1992, 443-447.
- BASTOS, María Luisa: *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Buenos Aires, Hispamérica, 1974.
- BECCO, Horacio Jorge: *Jorge Luis Borges: Bibliografía total, 1923-1973*. Buenos Aires, Casa Pardo, 1973.
- BERGERO, Adriana J.: *Haciendo camino: pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges*. México, UNAM, 1999.
- BLANCHOT, Maurice: "El infinito literario «El Aleph»". *El libro que vendrá*, trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila, 1969.
- BORELLO, Rodolfo A.: "Situación, prehistoria y fuentes medievales: «El Aleph» de Borges". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 1992 enero-junio, 57:223-224, 31-48.
- BORGES, Jorge Luis: "Mi prosa" [1973]. *La Jornada Semanal*, México, 16 de junio de 1996.
- BONATTI, María: "Dante en la lectura de Borges". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1977, 43, 737-744.
- CANTO, Estela: *Borges a contraluz*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- CAPPELLO, Jean F.: "«El Aleph» Read as New Physics Realism". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, primavera 1995, 19:3, 463-477.

- CARLOS, Alberto J.: "Dante y El Aleph de Borges". *Duquesne Hispanic Review*, 1966, 5, 35-50.
- CARTER, E. D., Jr.: "Women in the Short Stories of Borges". *Pacific Coast Philology*, 1979, 14, 13-19.
- CARVALHO, Joaquim de Montezuma de: "O «Aleph» de Borges, e o canto X de *Os lusíadas*". *O Estado de Sao Paulo*, Suplemento literario 1973, 2 de diciembre, 1.
- CONCHA, Jaime: "El Aleph: Borges y la historia". *Revista Iberoamericana*, abril-septiembre 1983, 49:123-124, 471-485.
- CRO, Stelio: "Borges e Dante". *Lettere Italiane*, 1968, 20, 403-410.
- DARINKA: *Borges, el Aleph y le male frances*. 1985. Buenos Aires, Gráfica Pedreti Editorial, 1985.
- DEVOTO, Daniel: "Aleph et Alexis". Jorge Luis Borges, París, *L'Herne*, 1964, 280-292.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia: "Borges et l'effroyable sphere". *Europe: Revue Litteraire Mensuelle*, París, mayo 1982, 637, 77-83.
- ECHAVARRÍA, Arturo: *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona, Ariel, 1983.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: "El Aleph de El Aleph". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992 julio-septiembre, 505-507, 481-493.
- FOSTER, David William: "Borges' El Aleph: Some Thematic Considerations". *Hispania*, 1964, 47, 56-59.
- GHIANO, Juan Carlos: "Una interpretación borgiana de Dante". *Cuadernos del Sur*, 1972, 11, 279-296.
- GUIBERT, Rita: *Seven Voices; Seven Latin Americans Talk to Rita Guibert*. Nueva York, Knopf, 1973.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo: "Duelo, oxímoron y objetos mágicos en la narrativa de Borges". *Río de la Plata: Culturas*, 1986, 2, 75-88.
- HAHN, Oscar A.: "Borges y el arte de la dedicatoria". *Revista Iberoamericana*, 1977, 43, 691-696.
- HAYLES N. Katherine: *The Cosmic Web, Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ítaca, Cornell University Press, 1984, pp. 31-167.
- HELFT, Nicolás: *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- HOLLERBACH, Wolf: "Le Point de vue narratif du nouveau roman: «El Aleph» de Borges comme explicitation de la notion de «conscience»". *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 1978, 29:1, 42-46.
- INCLEDON, John Scott: *The Fearful Sphere: Difference and Repetition in the Writing of Jorge Luis Borges, Julio Cortázar and Severo Sarduy*. Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, 1980, 40, 4583A.
- ISBISTER, Rob y Peter Standish: *A Concordance to the Works of Jorge Luis Borges (1899-1986)*. Lewiston, Mellen, 1991.
- JENSEN, Linda Miller: *A Definite Maybe: Scripture and Skepticism in Borges' "El Aleph"*. Virginia, University of Virginia, 1993.
- JURADO, Alicia: *Genio y Figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1964.
- KOENINGER, Frieda: "«El Aleph»: Sátira y parodia". *Textos*, otoño 1996, 4:2, 37-41.
- LAFON, Michel: *Borges ou la réécriture*. París, Seuil, 1990.

- , "De *Ficciones* a «El Aleph»: Narratologie, hypertextualite et autobiographisme". *Variaciones Borges*, 1996, 1, 115-119.
- LEVY, Salomon: "El «Aleph», símbolo cabalístico, y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges". *Hispanic Review*, 1976, 44, 143-161.
- LIND, Georg Rudolf: "Die Dante Parodie in J. L. Borges' Erzählung «El Aleph»". Rheinfelder, Hans, Pierre Christophorov y Eberhard Muller-Bochat (ed.): *Literatur und Spiritualität: Hans Sckommodau zum siebzigsten Geburtstag*. Munich, Fink, 1978, 145-51.
- LÓPEZ MORALES, Berta: "El modelo de la literatura fantástica aplicado en «El Aleph»". *Estudios Filológicos*, 1980, 15, 73-80.
- MAVRIDES, Pavlos L.: "Borges, lenguaje, y la Cábala". *Torre de Papel*, primavera 1992, 2:1, 8-34.
- MCBRIDE, Mary: "Jorge Luis Borges, Existentialist: «The Aleph» and the Relativity of Human Perception". *Studies in Short Fiction*, 1977, 14, 401-403.
- MCGUIRK, Bernard: *Latin American Literature. Symptoms, Risks & Strategies of Post-structuralist Criticism*. Londres, Routledge, 1997.
- MCMURRAY, George R.: "«The Aleph» and One Hundred Years of Solitude: Two Microscopic Worlds". *Latin American Literary Review*, enero-junio 1985, 13:25, 55-64.
- MILANI, Enrique José: *En torno de "El Aleph", un cuento de Jorge Luis Borges*. Santa Fe, Escuela de Artes Gráficas del Colegio Salesiano "San José", 1979.
- MOLLOY, Sylvia: *Las letras de Borges*. Buenos Aires. Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- MONTERROSO, Augusto: "El Aleph de Ercilla". *Nuevo texto crítico*, 1988, 1:2, 229-232.
- MOREIRAS, Alberto: "Borges y Estela Canto: La sombra de una dedicatoria". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 1993, 5:1, 131-146.
- , *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago, LOM y Universidad ARCIS, 1999.
- NOUHAUD, Dorita: *Examen de la bibliothèque de Jorge Luis Borges: Ficciones, El Aleph*. Limoges, Presse Universitaire de Limoges, 1995.
- NÚÑEZ FARACO, Humberto: "In Search of the Aleph: Memory, Truth, and Falsehood in Borge's Poetics". *Modern Language Review*, julio 1997, 92:3, 613-629.
- OLEA FRANCO, Rafael: *El otro Borges. El primer Borges*. México, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ORTEGA, Julio: "La primera letra". *Revista Iberoamericana*, enero-junio 1982, 48:118-119, 415-423.
- , *Poetics of Change: The New Spanish-American Narrative*. Austin, University of Texas Press, 1984.
- , "El Aleph revisitado". *Arte de Innovar*. México, UNAM y Ediciones del Equilibrista, 1994, 181-186.
- PAOLI, Roberto: *Borges. Percorsi di significato*. Florencia, Casa editrice d'Anna, 1977.
- PÉREZ, Alberto Julián: *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, 1986.
- PÉREZ GALLEGOS, Cándido: "El descubrimiento de la realidad en «El Aleph», de Jorge Luis Borges". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1967, 72, 186-193.



- PHILMUS, Robert M.: "Wells and Borges and the Labyrinths of Time". *Science Fiction Studies*, Montreal, 1974, 1, 237-248.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Jorge Luis Borges, A Literary Biography*. Nueva York, Dutton, 1978.
- , *Borges por él mismo*. Caracas, Monte Ávila, 1980.
- ROGER TAILLADE, Nicole: "L'Oeuvre littéraire et le labyrinthe (Le Chateau de F. Kafka, L'Aleph de J. L. Borges, L'Emploi du temps de M. Butor)". *Litteratures*, otoño 1994, 31, 129-156.
- ROJAS, Santiago: "El desdoblamiento creador-personaje en Borges: Usos y efectos de creación". *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, otoño 1995, 11:1, 75-88.
- ROSA, Nicolás: "Texto-palimpsesto: Memoria y olvido textual". Blucher, Karl Alfred y Alfonso de Toro (ed.), Pfeiffer Carsten, G. (bibliog.). *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, 2. Frankfurt, Vervuert, 1992, 185-209.
- SATZ, Mario: *Borges, el aleph y la kabala*. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1985.
- SOSNOWSKI, Saúl: *Borges y la Cábala*. Buenos Aires, Hispamérica, 1976.
- STANDISH, Peter: "Borges and the Limits of Language". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, otoño 1991, 16:1, 136-42.
- STEFANINI, Ruggiero: "Dante in Borges: L'Aleph, Beatriz e il sud". *Itálica*, 1980, 57, 53-65.
- SZKLO, Gilda Salem: "Um Roteiro de Leitura dos Contos «O Aleph» e «O Livro de Areia» de Borges". *Minas Gerais*, Suplemento Literario, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1979, 5 Mayo, 3.
- THIEM, Jon: "Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision". *Comparative Literature*, primavera 1988, 40:2, 97-121.
- THOREL-CAILLETE, Sylvie: *La fiction du sens: lecture croisee du Chateau, de L'Aleph et de l'Emploi du temps*. Mont de Marsan, Editions InterUniversitaires, 1994.
- WEIS, James Lawrence: "The Palimpsest of Memory and the Literature of Forgetfulness". *Dissertation Abstracts International*, Ann Arbor, MI 1980, 40, 5043A-44A.
- WHEELLOCK, Carter: *The Mythmaker*. Austin, University of Texas Press, 1969.
- WOODALL, James: *Borges, A Life*. Nueva York, Basic Books, 1997.
- WOSCOBIONIK, Julio: *El alma de "El Aleph": nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1996.

*“El Aleph” de Jorge Luis Borges*

se terminó de imprimir en abril de 2001  
en Impresores Aldina, S.A. Obrero Mundial 2001,  
Col. del Valle, 03100 México, D.F.

Tipografía y formación: Literal, S. de R.L.Mi.  
Se tiraron xxxx ejemplares más sobrantes para reposición.  
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de  
El Colegio de México.

De los muy pocos manuscritos que se conservan de Jorge Luis Borges, el de "El Aleph" es el más revelador de su proceso de escritura. Muestra tanto la peculiar definición de los personajes como la variedad de opciones que el autor consideró al redactar, en el verano argentino de 1945, lo que sería uno de sus cuentos más memorables y característicos. Ese proceso de escritura convierte a este manuscrito en un novedoso acceso al universo, todavía inexplorado, de la escritura borgeana. Esta es la primera edición crítica de uno de los relatos de Borges. Establece el texto anotando las variantes de su escritura y las referencias literarias que convoca. Al contribuir con una lectura más solvente, esta edición avanza también el esfuerzo de constituir el canon de la obra de Jorge Luis Borges.

Elena del Río Parra es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Obtuvo el doctorado en Brown University, y actualmente trabaja como profesora en Georgia State University. Es especialista en el Siglo de Oro español. Ha publicado artículos sobre Lope de Vega, Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz. Su libro *Una era de monstruos: hacia una poética de lo deforme en el Siglo de Oro* se encuentra en preparación.

Julio Ortega es profesor de literatura latinoamericana en Brown University desde 1989. Detentó la cátedra Simón Bolívar de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge, y ha impartido clases en las universidades de Texas, Yale, Harvard, Puerto Rico y Central de Venezuela, entre otras. Entre sus libros se cuentan *Una poética del cambio* (Biblioteca Ayacucho) y *El principio radical de lo nuevo* (FCE); y entre sus ediciones críticas las de *Trilce* de César Vallejo (Cátedra) y *Rayuela* de Julio Cortázar (Archivos, en colaboración con Saúl Yurkievich).

