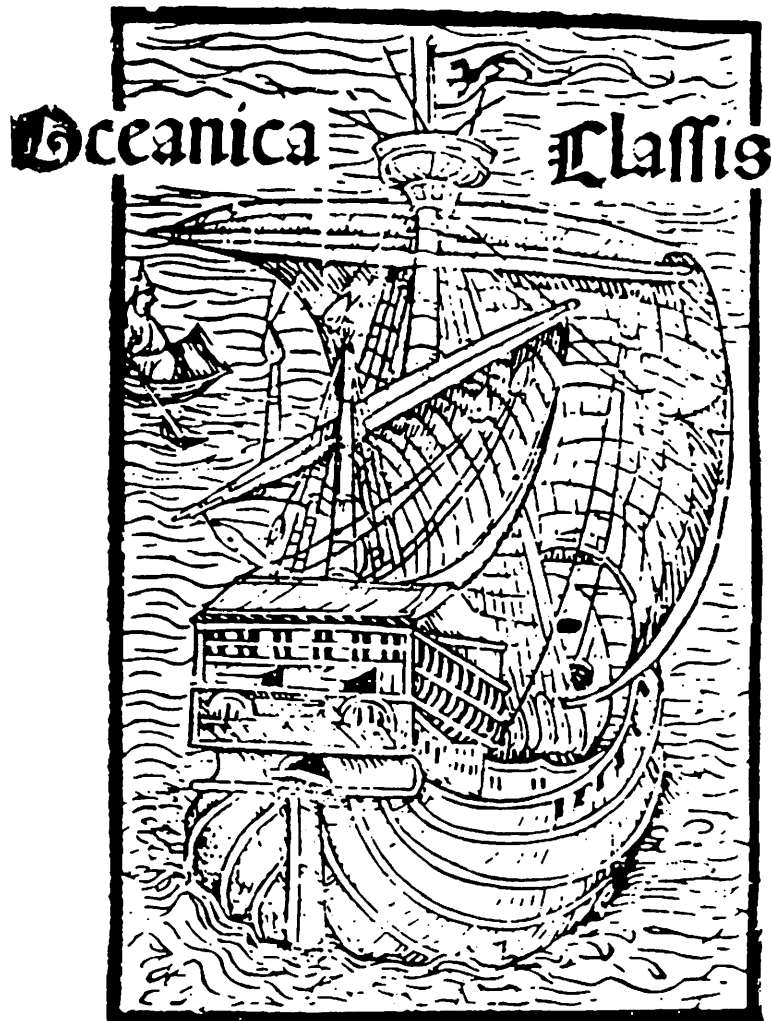


R. BORELLO

ACTAS XXIX Congreso del Instituto Internacional de LITERATURA IBEROAMERICANA



Universitat de Barcelona

15 - 19 de junio, 1992

PPU

SITUACIÓN, PREHISTORIA Y FUENTES MEDIEVALES:
EL ALEPH DE BORGES

POR

RODOLFO A. BORELLO
University of Ottawa

La bibliografía sobre este breve relato es de tal magnitud que, superando todos los límites se extiende ya por varios continentes.¹ En las líneas que siguen

¹ Para no alargar demasiado estas páginas, nos limitaremos a los trabajos que juzgamos esenciales; los citaremos cronológicamente. Francisco Ayala, "Comentarios textuales a *El Aleph* de Borges", en *Realidad y ensueño*, Madrid: Gredos, 1963, pp. 144-153. Daniel Devoto, "Aleph et Alexis", en *L'Herne*, 5, 1964, pp. 280-292. Alberto J. Carlos, "Dante y *El Aleph* de Borges", en *Duquesne Hispanic Review*, V, 1966, pp. 35-50. C. Pérez Gallegos, "El descubrimiento de la realidad en *El Aleph* de Jorge Luis Borges", en *CHA*, 62, 1967, pp. 186-193. Stelio Cro, "Borges e Dante", en *Lettere Italiane*, XX, Roma, 1968, pp. 403-410. Juan C. Ghiano, "Una interpretación borgiana de Dante", en *Cuadernos del Sur*, 11, Instituto de Humanidades: Universidad Nacional del Sur, 1972, pp. 279-296. (Bahía Blanca, Argentina). Trabajo ignorado por todos los que estudiaron el asunto, constituye probablemente el más documentado, hondo y lúcido examen no sólo de los influjos dantescos en el relato, sino también un estudio valiosísimo del cuento. Hay allí, entre tantas observaciones utilizables, una que juzgamos esencial: «...las referencias a Beatriz confirman, por un parte, la condición lujuriosa adelantada por el segundo nombre, Elena, y por otra, un destino de descomposición mortal, que se olvida de la idealizada imagen que Dante sitúa en la culminación del 'Purgatorio'...», p. 291, n. 19. Y: «A partir de la interpretación borgiana de la *Vita nuova* y la *Divina Commedia*, *El Aleph* se estructura como la versión intelectualizada de un asunto que psicológicamente podría plantearse como la oposición de dos hombres a partir de la memoria de una mujer muerta, que fue evasiva para uno, y sucintamente complaciente con el otro. Este esquema permanece latente en algunos de los pasajes menos explícitos del relato, como si el narrador necesitara ocultar las motivaciones sentimentales de su ficción. Las ironías de la sátira social y de la farsa literaria desdibujan todavía más esa trama de realismo psicológico. A pesar de la voluntad encubridora, los hechos del conflicto entre los dos hombres alcanzan a marcarse con una intención que no es habitual en los cuentos del volumen titulado *El Aleph*», p. 292.

quisiéramos detener nuestra atención en tres aspectos de esta complejísima pieza significativa y estilística.² Primero, situar el relato dentro de toda la obra borgiana; segundo, buscar en la obra juvenil de nuestro escritor, la primera manifestación del tema central que el cuento plantea; tercero, señalar algunas de las fuentes hispánicas que debieron influir en el relato, tratando de echar luz en la repetida creencia de que el texto ha sido básicamente inspirado por Dante.

Como señalamos hace más de una década, la obra prosística de Borges admite (y obliga, diríamos) a una partición en dos grupos no siempre muy claramente diferenciados.³ En primer lugar, los grandes textos borgianos, aquéllos que siempre han sido publicados con el nombre de su autor y que están en volú-

Roberto Paoli, "El Aleph: biforcaciones di lettura", en *Borges. Percorsi di significato*, Messina-Firenze: Università degli Studi di Firenze (Facoltà di Magisterio. Istituto Ispanico), 1977, pp. 7-49. Emil Rodríguez Monegal, *J.L. Borges. A Literary Biography*. New York: E. P. Dutton, 1978, pp. 413-417. Georg Rudolf Lind, "Die Danto-Parodie in J. L. Borges Erzählung, *El Aleph*", en Hahs Rheifeldedr, Christophorov y E. Muller-Bochat, eds., *Lite-ratur und Sipiritualität: Hans Sckommodau zum siebzigsten Geburtstaq*. Munich: Fink, 1978, pp. 145-151. Ruggero Steganini, "Dante in Borges: *L'Aleph*, Beatriz e il sud", en *Italica*, 57, 1980, pp. 53-65. Gene H. Bell-Villada, *Borges and His Fiction. A Guide to His Mind and Art*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981, pp. 219-228. (Excelente análisis estructural formal del cuento.)

Situemos el texto en sus coordenadas cronológicas y contextuales: "El Aleph" apareció por primera vez en *Sur*, 131, septiembre, 1945, pp. 52-66. (Buenos Aires.) En el volumen de igual título, *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949, pp. 125-144. El cuento lleva dos epígrafes, uno de Shakespeare (*Hamlet*, II, 2) y otro de Hobbes (*Leviathan*, IV, 46). En boca del príncipe de Dinamarca, se alude con ironía al tema central del cuento: «¡Oh, Dios! Podrían encerrarme en una máscara de nuez y me sentiría rey del espacio infinito.» La cita de Hobbes alude a una interpretación de la Eternidad, como «detención del tiempo presente» y relación con el espacio.

² A los trabajos antes citados deben agregarse los siguientes, que no tocan los aspectos que analizaremos en esta nota: L. A. Murillo, "The Labyrinths of Jorge Luis Borges. An introduction to the Stories of The Aleph", en *MLQ*, 20, 1959, pp. 259-266. A. M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967. (2ª edición.) Salomón Lévy, "El Aleph, símbolo cabalístico y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges", en *HR*, 44, 1976, pp. 143-161. Jaime Alazraki, "El Aleph", en *Versiones. Inversiones. Reversiones*. Madrid: Gredos, 1977, pp. 74-76. Mary McBride, "Jorge Luis Borges, Existencialist. *The Aleph* and the Relativity of Human Perception", en *Studies in Short Fiction*, 14, 4, 1977, pp. 401-403.

³ "La narrativa fantástica: Borges", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina, vol. III*. Buenos Aires: Centro Editor de América latina, 1970, pp. 1129-1152, esp. 1129-1132.

menes titulados *Ficciones*, *El Aleph*, *El Hacedor*, *El informe de Brodie*, *El libro de arena*, etc. Y en, segundo lugar, los textos paródicos, satíricos, irónicos y lúdicos que Borges ha firmado con distintos seudónimos y que escribió en colaboración con Adolfo Bioy Casares. En unos, los más numerosos, ambos usaron el seudónimo H. (Honorio) Bustos Domecq.⁴ Nos referimos a *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Buenos Aires: Sr, 1942), *Dos fantasías memorables* (Buenos Aires: Oportet and Haereses, 1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires: Losada, 1967), *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (Buenos Aires: Ediciones Librería de la Ciudad, 1977).⁵ Con el disfraz de B. Suárez Lynch editaron *Un modelo para la muerte* (Buenos Aires: Oportet and Haereses, 1946).⁶

⁴ Obsérvese que Borges ha denominado «Ejercicios» a estos textos y los ha firmado con un seudónimo. Su compañero de tareas, Bioy Casares, ha publicado por su cuenta un volumen muy parecido: *Diccionario del Argentino Exquisito*. (Buenos Aires: Contemporánea, 1968.) Borges tuvo, como siempre, clara idea de lo que eran los cuentos firmados por Honorio Bustos Domecq. El seudónimo estaba inspirado en los apellidos de ascendientes de ambos escritores: Domecq era un bisabuelo de Bioy; Bustos fue un bisabuelo de Borges, que era cordobés.

⁵ Los cuentos sobre el detective ciego llamado en la ficción don Isidro Parodi, además de relatos policiales fueron otra cosa: «The book was at the same time a satire on the Argentine» (p. 246). Y después de aclarar que el seudónimo B. Suárez Lynch era por Borges y Bioy, Suárez por un bisabuelo de Borges y Lynch por uno de Bioy. Comentando la *Crónicas de Bustos Domecq* señaló: «These are articles written on imaginary, extravagantly modern artist-architects, sculptors, painters, chefs, poets, novelists, couturiers — by a fools, and it is hard to tell who is taking in whom. The book is inscribed, 'To those three forgotten greats— Picasso, Joyce, Le Corbusier'. The Style is itself a parody. Bustos writes a literary journalese, abounding in neologisms, a Latinate vocabulary, clichés, mixed metaphors, non sequiturs, and bombast» (J. L. Borges, *The Aleph and other stories, 1933-1969. Together with Commentaries and an Autobiographical Essay*. New York: E. P. Dutton, 1970, p. 247). En sus comentarios, al final de esta edición, escribe B. sobre *El Aleph*: «*The Aleph* has been praised by readers for its variety of elements; the fantastic, the satiric, the autobiographical, and the pathetic. I wonder whether our modern worship story should be so ambitious» (p. 264). Véase además lo que Borges dijo en *L'Herne*, 5, 1964, p. 377, en su "Autobiographical Notes", *The New Yorker*, septiembre, 19, 1970, p. 87, y en Sorrentino, *Siete conversaciones con J. L. Borges*. Buenos Aires: Pardo, 1973, p. 62. Y Bioy Casares en *L'Herne*, op. cit., pp. 13-14, sobre su intención satírica.

⁶ Después deben contarse los textos que ambos firmaron con el seudónimo B. Lynch Davis, que aparecieron en la Sección "Museo" de la revista *Los Anales de Buenos Aires* (marzo-diciembre de 1946), donde invierten el orden de los nombres del seudónimo. Y dos guiones cinematográficos, en los que ambos autores aparecen con sus nombres públi-

Estos textos poseen un común denominador: son la sátira irónica y paródica de ciertas bastas actitudes sociales, culturales y políticas argentinas. Ya en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) están presentes la feroz ironía antiitaliana, antinacionalista y la tomada de pelo contra los hispanizantes, la sátira social que se ríe de la ordinadiez, la bajeza y la grosería de las actitudes, comportamientos y gustos tanto gastronómicos como sociales de todo un sector de la clase media baja y del proletariado de la época, enfocado desde el mirador de la clase social a la que los autores pertenecían. Pero también la ironía corrosiva que se ejerce contra ciertos valores y especímenes típicos de la vida literaria porteña.

En dos palabras: los relatos lúdicos y satíricos, y los "serios". ¿A cuál de estos grupos pertenece *El Aleph*? Si leemos detenidamente veremos que este cuento posee muchas de las características que adjudicamos a los firmados por H. Bustos Domecq: la sátira antiitaliana, la ironía contra ciertas bastedades de una seudocultura presente entre tantos "escritores" argentinos, la sátira social, el antinacionalismo, etc.⁷ Y junto a ello, aspectos de los textos que podríamos llamar 'serios', manifiestos en los dos epígrafos que encabezan el relato (de Shakespeare y de Hobbes), y en el pasaje que realmente nos interesa en este artículo: el de la descripción de la visión que el narrador logra contemplado el Aleph. El relato en cuestión posee características temáticas, estilísticas y tonales que combinan elementos de ambas modalidades creadoras. Todas las referencias a la persona del escritor Carlos Argentino Daneri, a sus ideas, a su obra en verso (cuyos textos son típicas parodias de ciertos intentos poéticos de comienzos de siglo, como las *Odas* de Lugones), a la vida literaria porteña, a sus vanidades y miserias, a los italianos, se inscriben sin problemas en el género de los textos lúdicos. Es en el momento en que el narrador del relato va a describirnos qué vio en el Aleph, cuando un muy distinto nivel estilístico y temático se instala

cos: *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. (Buenos Aires: Losada, 1955.) Todos estos textos están recogidos en J. L. Borges, *Obras completas en colaboración*. (Buenos Aires: Emece, 1979, pp. 11-451); pero no aparecen los de la revista *Los Anales de Buenos Aires*.

⁷ Paoli cree que el nombre argentino, adjudicado a Bonfanti, es o debe ser falso, cuando fue una costumbre casi constante en muchos inmigrantes de los años 10, 20 y 30 de este siglo (podría citar casos que conozco personalmente: "Italia", "Roma", "Argentina", aplicados a mujeres; y "Dante", "Argention", etc., aplicados a varones). No entiendo además por qué Paoli escribe que los nombres italianos Zungrí, Zunino, son infrecuentes en italiano...(¿?), cuando aparecen repetidamente en las guías telefónicas no sólo de Buenos Aires, sino también en las de las ciudades de San Juan y Mendoza, en el interior de la Argentina...

en este marco satírico y casi costumbrista. Se trata en fin de un relato en el que los desniveles de significación, de intenciones, de estilo y de tono provocan una fractura interna que lo hacen estallar, que lo escinden irremisiblemente. Todas las observaciones que haremos en estas páginas están referidas siempre a lo que el texto en prosa comienza con estas palabras:

Entonces vi el Aleph.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio...

Todo lo que sigue, hasta «Sentí infinita veneración, infinita lástima», es el pasaje que nos interesa.⁸ Ese pasaje se inscribe en el primer grupo de la obra borgiana, la "seria". El relato combina —conscientemente— dos modalidades distintas dentro de la obra de Borges. Otra vez estudiaremos qué significado tiene ello.

Ya en fecha tan temprana como 1923, Borges se había planteado en un texto poético el problema filosófico y literario que constituye el meollo del cuento que estudiamos. En un poema de *Fervor de Buenos Aires* (que siempre citaremos por la primera edición) titulado "La Guitarra", leemos:

1	He mirado la Pampa de un patiecito de la calle Sarandí en Buenos Aires. Cuando entré no la ví. Estaba acurrucada
5	En lo profundo de una brusca guitarra. Solo se desmelenó al entreverar la diestra las cuerdas. No sé lo que azuzaban; a lo mejor fue un triste del Norte
10	pero yo ví la Pampa. Ví muchas brazadas de cielo sobre un manojito de pasto. Ví una loma que arrinconan quietas distancias
15	mientras leguas y leguas caen desde lo alto. Ví el campo donde cabe Dios sin haber de inclinarse, ví el único lugar de la tierra

⁸ Todas las referencias al relato están tomadas de *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957. (La parte a que nos referimos ocupa las pp. 163-166; el cuento las pp. 151-169.)

20 donde puede caminar Dios a sus anchas.
 Ví la Pampa cansada
 que antes horrorizaron los malones
 y hoy apaciguan en quietud maciza las parvas.
 De un tirón ví todo eso

25 mientras se desesperaban las cuerdas
 en un compás tan zarandeado como éste.
 (La ví también a ella
 cuyo recuerdo aguarda en toda música.)
 Hasta que en brusco cataclismo

30 se allanó la guitarra encabritada
 y estrujóme el silencio
 y hurañamente tornó el vivir a estancarse

Se trata de un poema que posee la organización de un relato (como ocurre con otros del mismo libro). El texto se abre con el adelanto de una experiencia extraordinaria, que crea una expectativa. El resto del poema la describirá y analizará. Leamos: «He vivido una experiencia extraordinaria, desde (así hay que leer el *de* del verso 2) un pequeño patio de una calle urbana, casi en el centro de la enorme ciudad, he visto la inmensidad de la pampa.» Obsérvese la mayúscula, engrandecedora y enfática, del verso 1. Esa mayúscula quiere acentuar la oposición entre dos realidades que el poema establece desde el comienzo: lo pequeño, urbano y limitado, ha sido el entorno desde el que yo he contemplado lo sin límites, lo infinito, el poder en extensión de la naturaleza.

¿Qué narra el poema? Si se examina bien, en "La Guitarra" se cuenta una típica *visión*, una visión provocada en el alma del poeta por la música de una guitarra. La música es el instrumento mágico, el medio que dota al poeta (o despierta en él), la capacidad de "ver" con el alma lo que no puede verse, lo que no puede describirse. ¿Qué *ha visto* el poeta? Lo indecible e indescriptible: un infinito horizontal y vertical «en el que Dios mismo puede estar de pie».

El motivo de este poema adelanta, dos décadas y media antes, el mismo problema que se plantea en *El Aleph*: la posibilidad dada a un hombre de poseer la visión simultánea y totalitaria que sólo Dios puede poseer. Este motivo tiene un origen y una historia antiquísima, tan remota y extraña que parece inventada por el mismo Borges. El poema combina un asunto (que fue común entre los escritores de su tiempo y su país: el elogio de lo criollo), con un tema secular y antiguo. Por una parte, se trata de una visión, clásica y medieval. Por otra, el tema de la visión suma dos motivos a veces separados, otros combinados. Uno es el llamado *visión del mundo*. Otro es el de la capacidad dada a un hombre de poseer la visión que Dios tiene del mundo; los ojos de Dios, que puede contemplar simultáneamente la totalidad de lo que existe.

El poeta, en el texto, puede contemplar lo infinito, desde lo pequeño y finito. Lo indecible e inefable es aquí la infinitud de la Pampa, que es "vista" por el poeta gracias a la música de una guitarra. Y esa experiencia única y asombrosa dura lo que la música que la provoca, al cesar ésta, «volví a mi existencia cotidiana y limitada» nos dice la voz lírica. Lo maravilloso se desvanece, como en una teológica medieval, cuando desaparece la causa que lo provoca. Lo mágicamente posible se esfuma en el momento en que el instrumento que lo hacía nacer deja de ejercer su maravillosa influencia. Por eso se insiste en señalar que lo infinito está escondido en lo pequeño; es lo que se indica en el poema con el verso: «Estaba acurrucada en lo profundo de una brusca guitarra.» Es lo que irónicamente será aludido en el cuento diciendo: «Multum in parvo.»⁹ Y como ocurrirá más tarde en el cuento, el joven poeta de 23 años no intentará describir la Pampa: nos relatará (mediatamente) *lo que él vio o creyó ver*. Y la técnica de ambas visiones, de la descripción de ambas visiones será (en el poema y después en el cuento) acumulativa, consistirá en una serie sumada de notas precedidas o acompañadas de la anáfora, el reiterada *ví*:

...pero yo ví la Pampa,
 Ví muchas brazadas de cielo...
 Ví una loma que arrinconan...
 Ví el campo donde cabe...
 ví el único lugar de la tierra...

¿Cómo se extiende esa visión en el tiempo? Después de los reiterados *ví* (que ocupan los versos 11 a 28 del poema), al final leemos: «De un tirón ví todo eso», esto es, la experiencia fue instantánea, duró una pequeña fracción en el tiempo, una partícula de segundo. Obsérvese la fórmula oral, de un tirón, que corresponde al Borges de esa década, interesado en introducir fórmulas orales en la poesía, la prosa y hasta en el ensayo...¹⁰ Esa fórmula coloquial quiere indicarnos que de modo instantáneo el poeta vino del infinito; se trata de una visión puntual, aorística. La totalidad de lo existente en una pequeña fracción del tiempo. La experiencia estuvo poblada de inimaginables espacios y cosas, pero no ha sido sucesiva, no se extiende en el tiempo. Ya está aquí, poéticamente expresado, aquello que se explicará más tarde en *El Aleph*: que las palabras deben expresar en una sucesión temporal aquello asombroso que ha sido percibido en

⁹ Op. cit., p. 162.

¹⁰ Véase nuestro libro, *Habla y literatura en la Argentina*. Tucumán: Universidad de Tucumán, 1975, que estudia este proceso. Sobre el cuento, pp. 37-47, apartado "Borges y la utilización de lo dicho".

un instante brevísimo. Y que esas palabras persiguen comunicar lo que es incommunicable: lo inefable. A través de una sucesión de pobres y bastas palabras, que se extienden en la temporalidad, debo describir un punto pequeñísimo de esa temporalidad, que lo encerraba todo: la infinitud del espacio sin límites, todo lo creado, Dios. Y lo que se quiere comunicarnos es la unicidad de esa visión, su instantaneidad, y su enormidad profunda. Ya están aquí adelantadas la visión de Funes el memorioso, o la de aquel sacerdote al que es concedida la visión de Dios...¹¹

¿Describen algo concreto los versos últimos que hemos citado? Ya Bellemin Noël indicó que lo fantástico no puede describirse; que sus descripciones son seudodescripciones, figuras retóricas que, en el fondo, no poseen calidad referencial. Son una suma de notas adjetivas que dirigen la imaginación del lector situándola dentro de una vaga red de referencias que ese mismo lector llenará con su imaginación. Aquí ocurre exactamente eso mismo: lo que el poema dice carece de percepción visual, carece de la calidad de poder ser aprehendido visual o intelectivamente. Nadie puede "ver" el infinito; nadie puede convertirlo en palabras, o evocarlo en palabras. Nadie podrá describir el espacio por el cual Dios puede caminar sin tropiezos. Sólo podemos imaginarlo. Y Borges nos entrega una suma de referencias indirectas que empujan la imaginación del lector en un sentido dado, para que éste llene ese vacío con sus propios ecos. Todo dependerá de lo que el lector "ponga", cree como referencial de una suma de significantes: «muchas brazadas de cielo [...] leguas y leguas caen desde lo alto [...] etc.» el texto no describe; el texto evoca, alude, con un conjunto de significantes que no poseen significado, este último es la tarea del lector.¹²

Este motivo que tenemos de "la visión del mundo o del universo", concedida a un mortal por medio de la magia o el sueño, es antiquísimo. El primer

¹¹ Además de *El Alpeh*, hay otro cuento que repite la misma historia: "La escritura del Dios". En ese relato, a un sacerdote preso en su celda se le concede la mirada de Dios sobre el mundo; y lo que ve está descrito con los mismos recursos del poema que comentamos: «Ví el universo y ví los íntimos designios del universo. Ví los orígenes que narra el libro de Común. Ví las montañas que surgieron del agua, ví los primeros hombres de palo, ví las tinajas que se volvieron contra los hombres...» (p. 120). Obsérvese incluso la descripción a la técnica del anafórico *ví*. Ya en *El Sur* aparece esta forma de enumeración precedida del verbo *ver*: «Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol...» ("Ficciones", Madrid: Alianza, 1982, p. 200).

¹² Jean Bellemin-Noël, "Des formes fantastiques aux themes fanstasmagoriques", en *Littérature*, 2, 1971, pp. 103-118.

texto en el que aparece es el famoso *Somniun Scipionis* de Cicerón, que influyó sin duda en Dante (*Paradiso*, XXII, 127 y ss.). Para la mayor parte de los que estudiaron *El Aleph*, Dante es la fuente indiscutida. Unos, como Rodríguez Monegal y mucho antes Juan Carlos Ghiano, señalaron que se trata de una parodia del pasaje de la *Commedia*. Otros (Parodi, Cro, Carlos, Lind, etc.), hablan de influjo directo. Creemos que se ha exagerado demasiado la atención prestada a las fuentes no hispánicas y dantescas. En primer lugar, Borges conocía y ha manejado el texto de Cicerón. Por otra parte, le bastaba recurrir a las fuentes españolas para encontrar varios ejemplos anteriores. Todos los que conocemos apelas a la misma anáfora que usará el autor argentino. Ya en un autor finimediaval, Juan de Mena, en las estrofas 34 a 52 de *El Laberinto de Fortuna*, aparece el motivo:

Estr.	
34	De allí se veía el espérico centro [...] e vi contra mi venir al encuentro
35	e tierra de Partia vi entre rios
36	Cerca de Eufrates vi los moabitas
37	Ví, de Eufrates al Mediterráneo, A Palestina e Fenicia la bella, [...] e vi Comagena con toda Siria e los nabateos que agora no esplano.
40	Vi luego los montes iperbóreos ¹³

El mismo motivo aparece nuevamente en el famoso poema épico de Ercilla, *La Araucana*, en cuyo canto 27 el protagonista y narrador hace una vista a la cueva del viejo Fitón, mago y hechicero:

Estr.	
5,4	verás del universo la gran traza
6,1	Mira al principio de Asia a Calcedonia,
7,1	Mira el tendido mar Mediterraneo
7,5	vees las sacras reliquias y ruina

¹³ Edición de José Manuel Blecua ("Clásicos Castellanos"), 1960. Sobre la "descripción del mundo" en Mena, véase además de los datos de Blecua y Post, las extensas y detalladas notas de M. R. Lida en *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México, 1950, pp. 30 y ss., y pp. 214-220. C. R. Post, "The sources of Juan de Mena", en *The Romanic Review*, III, 1912, pp. 223-279.

Estr.	
8,1	Mira el tendido mar Mediterraneo
8,5	mira el golfo de Ormuz y mar Persiano,
11,1	Vees la Hircania, Tartaria y los albanos hacia la trapisonda dilatados,
12,1	Vees el revuelto Cirro caudaloso, que la Iberia y Albania así rodea y el alto monte Cáucaso fragoso, que su cumbre gran tierra señorea. Mira el reino de Colcos, tan famoso por la isla nombrada de Medea, adonde el trabajado Iasón vino en busca del dorado vellocino

No solamente la descripción del mundo, sino también el reiterado y anafórico *Mira* o *Vees*, que tantos críticos atribuyen en exclusividad a Dante. Y con respecto a este motivo de la "descripción del mundo" no es extremado pensar que Borges, el juvenil y lector poeta de la década del 20, leyó esta fuente no citada antes: el Lugones de *Las montañas del oro* (1987). En el "Himno de las torres" lugoniano, en su Tercer Ciclo, aparece —creo— el primer Aleph de la literatura hispanoamericana. Allí el poeta, instalado en una altísima torre, contempla la totalidad del mundo, y la totalidad de la historia natural y humana:

...digo, mirando por el cuádruple ojo de las torres [...] y mi alma —golondrina ideal— desde su torre sigue mirando: ...Y mi alma golondrina ideal desde su torre sigue mirando; y mira en su antiguo mapamundi las aguas y las tierras; y en las brumas australes la ignorada Antichtonia; y la cinta de fuego del Ecuador apretando el ombligo de la tierra; el mar más extraño que una selva virgen; y Jerusalém en el centro del mundo; y al norte las tierras de Gog y de Magog; y el Paraíso de donde manan cuatro ríos, arrastrando palos olorosos de canela, de ruibarbo, de áloe y de jengibre; y las murallas de jaspe que encierran el jardín; y la espada, que parece una llama en el aire porque no se ve el ángel que la tiene; y alrededor del mundo los doce vientres: Erus, Scolanns, Nochus, Anster, Africus, Euroanster, Zphirus, Stannus, Ireius, Bóreas...

Y mi alma —golondrina ideal— desde su torre sigue mirando; y mira las torres más viejas levantarse entre poblaciones de esfinges, de pterodáctilos, de tortugas, de leones: sueños del hombre cuaternario, sueños bajo palmeras, tan grandes que cada una parece una noche¹⁴

¹⁴ L. Lugones, *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1959, pp. 94-98.

Algunos de los elementos de esta "enumeración caótica" aparecerán en diversos relatos borgianos de las décadas siguientes a 1930...

De este apretado examen pueden extraerse algunas conclusiones. Primero: el Borges de los años 1940-1950 está ya anticipado en los poemas de la década del 20. Segundo: no hay necesidad alguna de recurrir a Dante para encontrar una fuente al motivo central (y a algunos recursos expresivos) de *El Aleph*. Tercero: *El Aleph* es un relato barroco, que combina dos vertientes fundamentales del estilo, el tono y el universo temático de nuestro escritor. Texto escindido e irónico, marca un momento de transición en la obra en prosa de Borges.