

*Quartets*, de T. S. Eliot, como en las *Quineser Elegien*, de Rilke. *El Aleph* se puede entender como un relato que abre y manifiesta una concepción del mundo y hasta, en su aplicación práctica, un método estilístico. De aquí que todo en este relato gire en torno a una dualidad: Los dos protagonistas, Beatriz Viterbo y Carlos Argentino Daneri, que indican una relación ambigua y compleja, aunque después parcialmente desvelada. De otro el plano fantástico, irreal y «visionario», oponiéndose al anterior nivel sentimental. Es con este doble prisma como podemos detectar en *El Aleph* un instante de convergencia de lo meramente sentimental en un nivel de misterio lo que nos puede llevar a pensar cómo en la estilística de Borges existe siempre una «vigilancia» de lo fantástico hacia lo cotidiano, una estrecha observación que, sin embargo, raras veces se puede considerar religiosa.

El nivel de la «familiaridad» en *El Aleph* está sometido a un estrecho encuadre local. La casa de la calle Garay. En ella ha vivido Beatriz Viterbo y en ella vive Carlos Argentino Daneri, su primo. Este breve espacio no está materializado más que en relación con la mujer muerta en 1929. Todo está «literatizado» alrededor de ella. Es de este modo como entramos en el mundo del pasado de esa casa y las visitas anuales del narrador del cuento a la casa todos los 30 de abril. Carlos Argentino crea un nuevo sendero en el cuento. Su vocación poética conduce a un mundo de visiones alucinantes que llevan al hallazgo de *El Aleph*. De esta forma el cuento entra en el nivel de la irrealidad y se convierte en un relato fantástico, tan próximo a Edgar Allan Poe como a Franz Kafka. Esta irrealidad trae unas informaciones nítidas y claras. Unos «mensajes». Es como una voz que desvela todo lo que hasta entonces estaba oculto. De aquí que gracias a este pretexto se pueda llegar a la verdad, a lo que el mismo cuento estaba ocultando.

¿Puede tener *El Aleph* esta doble intención? El gran estudio de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (3) no vacila en iniciar su análisis con un amplio capítulo dedicado al infinito. En este esquema de Ana María Barrenechea entra *El Aleph* repetidas veces. Pero lo que nos importa ahora no es precisamente esa vinculación de *El Aleph* con

---

(3) ANA MARÍA BARRENECHEA: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México. El Colegio de México, 1957, pp. 19/46. «En este punto habría que enlazar la angustia del infinito que siente Borges con su visión de un universo inabarcable e incomprensible para la mente humana, tema que tratamos en el capítulo tercero. Baste recordar ahora que cuando crea burlonamente cuentos como *El Aleph* o *Funes el memorioso*, donde el hombre alcanza el poder divino de la comprensión total del orbe, destaca su riqueza innumerable y su multiplicidad sin límites que vanamente pretenderá abrazar el ser común.» *Ibidem*, p. 40.

lo infinito—que ya señalábamos desde el principio, acreditada por las menciones a Shakespeare y Hobbes—, sino cómo el plano de lo cotidiano—estamos usando una concepción de Lukacs (4)—se va proyectando hacia confines eternos. En otras palabras, cómo una historia sentimental—y de marcada índole amorosa—puede convertirse en una metáfora de la infinitud. El problema podía resolverse desde *El Aleph* mismo. En la narración que nos ocupa hay un latente síntoma de «irrealidad» desde el mismo planteamiento íntimo de los hechos. Frases como las que susurra el narrador en un conmovido «monólogo interior» pueden considerarse simbólicas: «Cambiaré el universo, pero yo no, 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 sin humillación» (5), palabras que nos dejan patente un principio de latente espiritualidad. Es aquí cuando Borges inicia una auténtica *recherche du temp perdu*, una batalla con los recuerdos y una imposible lucha contra la muerte. Pero todo este proceso viene marcado por la creación de un relato autónomo dentro de *El Aleph*. No vamos ahora a recordar la importancia que en Borges tiene «el relato dentro del relato», en lo que se aproxima a grandes narradores contemporáneos, desde William Faulkner hasta Virginia Woolf. Pero sí creemos importante citar cómo los sucesivos relatos desprendidos de la vértebra principal en una narración de Borges están todos en relación, unos con otros, y pertenecen a unas categorías afines. Es así como Borges inyecta lo real en lo literario. Es con este recurso con el que dobla esa doble realidad de toda su producción: lo cotidiano y lo literario.

Así encuadrado, *El Aleph* vendría a convertirse no en un relato sobre una posesión de lo infinito, sino en una bella fábula centrada en la manera de dar vigencia y constancia al pasado. No es ya el infinito el que «protagonice» el relato, sino la capacidad del hombre de «soñar con el infinito». *El Aleph* más próximo a un «sueño de lo imposible» que a una abstracción metafísica. Y en este sueño sin límites el brusco encontronazo con la realidad, la vuelta al principio. La llegada al punto de partida.

Insistamos más en este otro recurso de Borges. Lo mismo en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* como en *Emma Zunz* o en el *Deutsches réquiem* se proclama de manera evidente un deseo de «llegar a la verdad» tras un planteamiento inicial. De este modo la novela o la narración se están convirtiendo en modos de resolver un pro-

(4) GEORGE LUKACS: *Separación del arte y la vida cotidiana*, en «Estética» (1). Barcelona, Grijalbo, 1966, pp. 217/264.

(5) *El Aleph*, ibídem, pp. 175/176.

blema, en etapas hacia desvelar lo inexpresable. La obra de Borges se vale de unos recursos, tantas veces metafóricos o alegóricos, para poner de relieve una penosa evidencia, como sea la limitación del hombre en su «sueño de infinito». *El Aleph* penetra en este problema por medio de una de las coordenadas más sinceras: la imposibilidad humana por alcanzar su sueño. De aquí que el afán científico inmerso en obras como, por ejemplo, *Las ruinas circulares*, no conduzcan a un final seguro y que, sin embargo, este método de la introspección de *El Aleph*, tan en deuda con las fórmulas de la *stream of consciousness*, lleguen a buen éxito.

Por tanto *El Aleph*, meditado tránsito desde «lo cotidiano», tan reflejado en Carlos Argentino hacia lo «excepcional», está marcando una manera nueva de concebir la obra literaria. Una forma de hacer del arte de la narración una trayectoria hacia una verificación de hechos. Escuchemos las emocionadas palabras del narrador en *El Aleph* en el momento de máximo hallazgo:

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 (6).

Este preámbulo al descubrimiento de la realidad conduce a un maravilloso sueño de fantasía. En un monólogo interior se van a mezclar, en multicolor efervescencia, recuerdos vivos:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi 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... (7).

Esta «confesión» realizada frente a la misteriosa esfera tiene el significado de posesión de lo infinito, de conquista de lo deseado, aunque capturado de modo convencional y fortuito. Por eso Borges dirá sinceramente su deuda con H. G. Wells, y *The Crystal Egg* (8)

(6) *Ibidem*, p. 191.

(7) *Ibidem*, p. 191.

(8) *Ibidem*, p. 198.

con lo que *El Aleph* podría incluirse en una tradición de la novela gótica británica, tan recogida en H. G. Wells, así como recuerdos de *Der Golem*, de Gustav Meyrink o de Edgar Allan Poe. Sin embargo, hasta en su última obra *El hacedor*, esta tendencia a la enumeración de objetos estará patente, como actualizando la fórmula visionaria de *El Aleph*:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (9).

que en esencia no está lejos de la *Polyolbion* de *El Aleph*. Esta misma preocupación por el espacio infinito será otra de las características del arte de Borges que se esfuerza por «llenar» ese espacio por una serie de objetos que se «ensartan» unos en otros, en perfecto orden. Este mundo de objetos, de índole asociativa, aparece en el cuento de la calle Garay como una revelación, siendo que tal vez responda —en esencia— a un simple recurso de asociaciones sensoriales. Borges despliega un horizonte —infinito, por supuesto— de objetos que significan para él su mundo de preferencias, o al menos su paraíso de necesidades. (Es curioso, y lo hemos observado (10) cómo todo lo que sea laberíntico y misterioso va a ocupar un lugar prominente en esta enumeración de circunstancias.) Pues, en realidad, ese caos de objetos —reales o ficticios— está en relación con el narrador que los dibuja, como en el caso de *El hacedor*, como un símbolo de su ansia de eternidad. Nos llevaría esta consideración hasta descubrir en Borges una propensión natural a esta serie de descripciones «en cadena» y que son como un torbellino de connotaciones personales: en *El Aleph* vamos a encontrarlas como si fueran la ansiada recompensa a una búsqueda.

Todo escritor evoluciona. Aceptando este principio, y en el caso de Borges, deberíamos considerar su obra como dirigiéndose hacia *El hacedor*, la más íntima de sus creaciones aparecida en 1960. Resaltemos cómo *El Aleph* vio la luz en la revista *Sur* (núm. 131, septiembre 1945, pp. 52/56) quince años antes, y fue incorporado a otros relatos el año 1949 para convertirse en un libro que mantiene su título. Desde *El Aleph* hasta el año 1960 se inicia un camino de mar-

---

(9) JORGE LUIS BORGES: *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, página 109.

(10) CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO: *Sobre el alcance del símbolo del laberinto en Borges*. Madrid, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, diciembre 1966, pp. 695/702.

cado espiritualismo y de una honda «prospección» de temas y problemas religiosos. El mundo de creencias que reposa en los cuentos de Borges, a veces deteriorado por una especie de neblina, es de una nitidez más palpable en los breves ensayos, por ejemplo, de *Otras inquisiciones*. El mundo de Borges es como un enigma por resolver, y lo religioso forma parte de ese misterio. De aquí que veamos en sus páginas un proceso por mantener esta «espiritualidad» presente, aun en los momentos más ajenos a las creencias. *El Aleph*, próximo a *El Zahir* en su concepción estética, viene a mostrarnos la problemática de la busca de la verdad, y la metodología —entre erudita y policíaca— de la «reconstrucción» de los hechos y la restitución del pasado. Si antes era Teodelina Villar en *El Zahir*, o Benjamín Otálora en *El Muerto*, será ahora Beatriz Viterbo en *El Aleph* la muestra de un método literario de narrar basado en un ceñido análisis biográfico de la persona, así como de una transcendencia de sus actos a un mundo circundante. De aquí que tantos cuentos de Borges, lo mismo en *El Aleph* como en *Ficciones* o *Historia Universal de la Infamia* estén centrados en un héroe que es observado con un paciente rigor, y es *convertido* en un protagonista, y dueño, de un mundo literario. Lo que ahora nos interesa es advertir una vez más cómo Borges precisa de ese soporte literario para llegar a sus propósitos, esto es, para alcanzar la verdad.

Lo literario rodea, limita y condiciona a Borges. Su misma concepción narrativa está siempre rodeada de libros, referencias, bibliotecas y métodos eruditos. Todo este bagaje crea un estilo, necesita una obligada mención. De aquí que Borges, en su sistema estético, haya de salvar estas barreras de la erudición que por su carácter documental podían malograr unas intenciones «fccionales». Borges sobrepasa este problema, y en su obra nos entrega la «ficción» con la misma «verosimilitud» con la que nos hablaría de lo real, de Walt Whitman o de John Milton. De aquí que su método sea, en esencia, una «verificación», una búsqueda de documentos y datos relativos a lo que se trata. No estará olvidado este postulado en los cuentos de *El Aleph*, y en particular en el que tratamos con atención en esta nota.

Esta es la razón por la cual *El Aleph* encierra tantas claves de la obra de Borges. Pero veamos también en este relato, una vez considerados Beatriz Viterbo y Carlos Argentino Daneri, su verdadero fondo, y en esa bola misteriosa capaz de conseguir la eternidad, un símbolo real de una metáfora literaria, la captura de lo infinito. No puede ser otro el misterio escondido en *El Aleph*; pero, sobre todo, la penosa advertencia que parece hacernos Borges de que la eternidad, querámoslo o no, está entre nosotros, la anhelamos y llegamos —a veces— incluso a conquistarla.—CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO.