

Una huella quevediana en la enumeración de *El Aleph*

Fernando Rodríguez-Mansilla
Hobart and William Smith Colleges
Spanish and Hispanic Studies Department
208 Smith Hall
300 Pulteney St. Geneva, NY 14456 USA
Mansilla@hws.edu

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 209-223]

Este trabajo se ocupa de analizar la reelaboración de un recurso estilístico presente en una silva de Quevedo («Roma antigua y moderna»), para luego proponer una reflexión sobre su empleo en *El Aleph*, en aras de una interpretación del relato. Además de ello, me interesa llamar la atención sobre aspectos de «la poética de las ruinas», adoptada por Borges de la silva quevediana, que vinculan el cuento con la literatura del Barroco. He revisado los ya clásicos estudios de Julio Chiappini (*Borges y Quevedo*) y Giuseppe Bellini (*Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*) intentando verificar que alguien antes haya dado con este pequeño hallazgo. Chiappini, quien se propuso reunir «los pareceres de Borges acerca de Quevedo»¹, elaboró una minuciosa bibliografía que sintetiza la visión e influencia que ejerce el autor barroco en Borges. Con mayor profundidad, Bellini indaga en torno a cómo la filosofía neostoica de Quevedo se introduce en los poemas del argentino. En lo que se refiere a *El Aleph*, Bellini solo lo trae a colación para ilustrar la siguiente afirmación:

Los temas del tiempo y de la eternidad, de la vida y de la muerte intensifican este clima de espiritualidad [de Quevedo] afín que en Borges, naturalmente, se manifiesta en construcciones y matices originales².

Pero ninguno de los dos críticos mencionados dedica un apartado a la influencia particularmente formal de Quevedo en un fragmento esencial y bien conocido de *El Aleph*: la extensa enumeración, marcada por los reiterados «vi», de todo lo que el narrador, que se identifica con Borges, dice observar, en simultáneo, en la escalera del sótano de la

1. Chiappini, 1991, p. 29.

2. Bellini, 1976, p. 86.

casa de Carlos Argentino Daneri, que es la misma donde había vivido la amada del relato, Beatriz Viterbo.

Insertar una enumeración no es un recurso del todo original de parte del narrador en el cuento. En el análisis de sus propios versos (que incluyen una breve enumeración), Carlos Argentino ya anotaba que es «un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación»³, dando fe de su raigambre antigua⁴. Nos hallamos frente a una variante de la enumeración caótica que estudiaron Leo Spitzer y, más recientemente, Sabine Mainberger. El ejemplo clásico de este procedimiento es el de las llamadas *visiones*, género textual, a menudo satírico, en el que un poeta ofrece al lector una minuciosa écfrasis del infierno, el mundo de aquí o el del más allá, con los personajes que lo rodean:

En estas visiones es usual, naturalmente, el *había* o el *vi* (verbo que inunda la enumeración que vamos a estudiar en *El Aleph*); el procedimiento se acentúa en Dante, Petrarca, Villon, Rabelais, pero quien lo lleva al máximo de exageración barroca es Quevedo [pensemos en *Los sueños* en especial]⁵.

Este es un primer vestigio de la conexión entre Quevedo y Borges cuando se trata de la enumeración.

Ahora bien, *El Aleph* es, principalmente, un relato sobre la imposibilidad de narrar una experiencia, ya que el lenguaje —como observa el narrador— es lineal y todo lo que él ve en el aleph de la calle Garay ocurre en simultáneo y es infinito. Así señala: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré»⁶. Resulta interesante observar que este problema ya era apuntado, en ciernes, en el duodécimo canto del diálogo anónimo *El Crótalon* (texto de la segunda mitad del siglo xvi), donde el gallo, a propósito de su encarnación en Ícaro Menipo (quien voló sobre el mundo y lo pudo ver todo, otro testimonio del género de

3. Borges, 1962, p. 179.

4. La enumeración que nos ocupa no es la única que aparece en el cuento. Encontramos unas cuantas más, las cuales pueden entenderse como preludios de aquella en que nos hemos enfocado: la salita de la casa de la calle Garay conserva los retratos de Beatriz, que se acumulan (176); Carlos Argentino evoca al hombre moderno rodeado de muchos objetos, que enumera (178); en sus propios versos, el ridículo poeta echa mano de una enumeración, en el tercer verso de su poema (179); el narrador Borges enumera igualmente las muchas formas de referirse a Beatriz, enumerando todos sus nombres, mientras contempla su retrato (188). Borges practicó enumeraciones parecidas a la que vamos a comentar en relatos como *La escritura del dios*, y *El sur*, aunque en ninguno de estos cuentos problematizó la capacidad de representación del lenguaje como en *El Aleph*; tampoco empleó la construcción de verbos *vi* acompañados del verbo *lloré*. Sobre la función de las enumeraciones en general en la obra de Borges, puede consultarse Molloy, 1994, pp. 112-23.

5. Spitzer, 1945, p. 49.

6. Borges, 1962, pp. 190-91.

las *visiones*), comenta la imposibilidad de narrar tantas escenas que van ocurriendo en simultáneo:

Es imposible que tantas cosas te cuente, porque aun en mirar tanta variedad y muchedumbre, causaba confusión. Parecía aquello que cuenta Homero del escudo encantado de Aquiles, en el cual parecía la diversidad de las cosas del mundo. En una parte parecía hacerse bodas, en otra pleitos y juicios, en otra los templos y los que sacrificaban, en otra las batallas, y en otra los placeres y fiestas, y en otra los lloros de los defuntos. Pues piensa agora si de presente viésemos pasar todo lo que aquí digo, qué cosa habría semejante a esta confusión. No parecía otra cosa, sino como si juntases agora aquí, con poderoso mando, todos cuantos músicos de cuantos instrumentos y voces hay en el mundo, juntamente con cuantos saben de bailar y danzar. Y en un punto mandases que, juntos, todos comenzasen su ejercicio; y cada cual trabajase por tañer y cantar aquella canción que más en su juicio estimase, procurando, con su voz y instrumento, sobrepujar al que tiene más cerca de sí⁷.

Nos encontramos con una atmósfera de caos que, más tarde, será plasmada por Quevedo en sus visiones de la humanidad condenada en *Los sueños*. El escudo de Aquiles referido en el pasaje configura otra representación reducida del aleph, aunque limitado al mundo griego. Igualmente, podría decirse que la silva «Roma antigua y moderna» de Quevedo es un aleph en embrión, aunque reducido a representar pasajes de la Ciudad Eterna, en la medida en que condensa, en pocas líneas, imágenes de su pasado y su presente, todo junto. Como señala Moreno Castillo al respecto: «El poema se despliega en múltiples digresiones que le dan su tono poético peculiar, profuso y divagatorio»⁸. El cuento *El Aleph* adopta un estilo igualmente digresivo y divagante que provoca una reflexión sobre las limitaciones del lenguaje humano para reflejar la mezcla de imágenes que percibe el narrador. Borges transforma la enumeración, que en Quevedo apunta a la melancolía de lo perdido, en un aparentemente inútil ejercicio, impregnado de ansiedad, que busca ponerle límites a lo que, en esencia, no lo tiene. Pero si en Quevedo el motor de la melancolía es el contraste entre la Roma antigua, en pretérito, frente a la actual, en presente; en Borges este impulso proviene, fundamentalmente, del recuerdo de la fallecida Beatriz Viterbo, amada del narrador protagonista.

Apuntemos un antecedente del estilo enumerativo que practica Quevedo dentro de su propia época. Lo encontramos, nuevamente, en la descripción de la fabulosa pintura del canto sexto de *El Cróton*, la cual ofrece las victorias en diversos territorios de Carlos V en simultáneo, congregadas todas en un solo lienzo. El extenso párrafo descriptivo está constituido por oraciones que empiezan con «Veis aquí cómo».

7. *El Cróton*, p. 175.

8. Moreno Castillo, 2004, p. 507.

Este ejercicio de éfrasis se enmarca en los procedimientos retóricos que Inmaculada Medina Barco ha estudiado en los retratos satírico-burlescos que compone Quevedo sobre tipos sociales, bajo la fórmula: «Estos que...», de la mano de verbos *vidend*⁹. No debemos dejar pasar, en ese sentido, el hecho de que la silva «Roma antigua y moderna» empiece con dicha fórmula: «Esta que miras grande Roma agora»¹⁰. La silva sería otro rico ejemplo del arte del retrato quevediano, al que el madrileño ha dotado de dinamismo a través de la acumulación de imágenes que hacen confluir el ayer y el hoy. Esto se percibe especialmente en la sección de «Roma antigua y moderna» que, según postulamos, parece evocada en la enumeración famosa de *El Aleph*.

En su estudio y edición de la silva, Rocha de Sigler considera esta sección como dedicada a las «estatuas en el Capitolio» (vv. 93-110): estatua ecuestre de Marco Aurelio (vv. 98-102), estatua de Mario (vv. 103-104), reyes, cónsules y emperadores (vv. 105-110) y finalmente una meditación sobre la fugacidad del poder humano (vv. 111-122)¹¹. He aquí el fragmento de la silva que nos interesa comentar:

Allí del arte *vi* el atrevimiento;
 Pues Marco Aurelio, en un caballo, armado,
 el laurel en las sienas añudado,
 osa pisar el viento,
 y en delgado camino y sendas puras
 hallan donde afirmar sus herraduras.
 De Mario *vi*, y *lloré* desconocida,
 la estatua a su fortuna merecida;
vi en las piedras guardados
 los reyes y los cónsules pasados;
vi los emperadores,
 dueños del poco espacio que ocupaban,
 donde solo por señas acordaban
 que donde sirven hoy fueron señores¹².

Según Rocha de Sigler, «se puede afirmar que la primera redacción es de la década 1613-1623 y suponer que la segunda es una revisión tardía de 1645 cuando Quevedo preparaba la edición de sus poesías»¹³. Rufino José Cuervo interpretaba, aún con espíritu romántico, estos «vi» como provenientes directamente de un Quevedo turista en Roma, recordando su visita a la ciudad en 1617¹⁴. No obstante, ya Moreno Castillo apuntó la extensa tradición en torno a las ruinas romanas¹⁵, a lo

9. Medina Barco, 2004, pp. 283-84.

10. Quevedo, «Roma antigua y moderna», v. 1.

11. Rocha de Sigler, 1994, p. 195.

12. Quevedo, «Roma antigua y moderna», vv. 97-110. Las cursivas son nuestras.

13. Rocha de Sigler, 1994, p. 213. Hilaire Kallendorf (2011, p. 59) estrecha el periodo de composición a 1613-1616, siguiendo a Jauralde, 1991.

14. Cuervo, 1908, p. 432.

15. Moreno Castillo, 2004, pp. 502-507.

que se suma el juicio crítico de Ignacio Arellano, para quien Quevedo «no elabora en sus obras visiones concretas ni nos ofrece descripciones que pudiéramos llamar realistas o centradas en la emoción personal que el viaje italiano o sus estancias en Sicilia y Nápoles pudieran haberle producido»¹⁶. Por su parte, en su estudio sobre la intertextualidad de la silva, Rodrigo Cacho Casal revela la recreación de versos del francés Joachim Du Bellay, quien en la segunda versión de su poema a las ruinas romanas ya introducía la primera persona y una serie de verbos conjugados en «vi»¹⁷; esto confirma el aserto de Arellano sobre la impertinencia de encontrar algo así como un testimonio vital en los versos de Quevedo. Como queda evidente, el fragmento de la silva condensa, en su brevedad, cuatro verbos «vi», rematados por el enfático «y lloré», que a un lector curioso le pueden traer a la mente líneas parecidas en la enumeración climática de *El Aleph*.

Dentro del siglo XVII, podríamos hallar un paralelismo de este procedimiento quevediano en la canción «A las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro, poeta contemporáneo del señor de la Torre de Juan Abad. En este último poema, se lamenta el estado de Itálica, como un lugar de gloria ya perdida, donde resuena el pasado a través de los vestigios destrozados, con imágenes que se van acumulando sin aparente orden (plaza, templo, anfiteatro, jardín, casa, etc.). Y en este poema se alude al llanto como producto de la contemplación a la que invita el poema, impregnado del tópico de *ubi sunt*:

Fabio, si tú no lloras, pon atenta
la vista en luengas calles destruida,
mira mármoles y arcos destrozados,
mira estatuas soberbias, que violenta
Némesis derribó, yacer tendidas
y ya en alto silencio sepultados
sus dueños celebrados¹⁸.

Quizás esta estrofa es la más parecida a lo que llevará a cabo Quevedo, aunque este escribirá con mayor complejidad y artificio¹⁹. Obsérvese la referencia al posible llanto (del receptor ideal y sensible, Fabio), a lo que sigue una invocación a observar. El locutor no se involucra en la escena y solo opera como un filtro para llevar de la mano al lector con el imperativo «mira». En ambos poemas, el de Quevedo y Caro, se llora ante la contemplación de las ruinas; podríamos decir que se trata de un

16. Arellano, 2009, p. 29.

17. Cacho Casal, 2009, p. 1194.

18. Caro, 1957, p. 220.

19. Como menciona Rocha de Sigler, en la silva quevediana la perspectiva del locutor no es estable, sino que va del pasado al presente y se confunde entre un antiguo romano que le habla a un visitante y, conforme se avanza la lectura, un hablante del siglo XVII que habla de la totalidad de la historia romana y un pasado reciente expresado en su empleo del pretérito *vi* en los versos que estudiamos aquí (1994, pp. 194-95).

tópico más. Este elemento (el llanto) será clave para nuestra lectura de *El Aleph* y lo retomaremos más adelante.

Ahora bien, ¿cómo se explicaría la reminiscencia quevediana en el relato de Borges? El escritor argentino fue un atento lector de Quevedo y hasta publicó una antología de sus versos. Como indica Blas Matamoro, de todos los autores admirados por Borges, «solo Quevedo es una referencia fuerte y constante a lo largo de su vida»²⁰. En dicha antología, publicada en 1982, sospechosamente, no aparece la silva «Roma antigua y moderna»; pero sí otras diez silvas («A una mina», «Exhortación a una nave nueva al entrar al agua», «El reloj de arena», «Reloj de campanilla», «El reloj de sol», «A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona», «Alaba la calamidad», «Al inventor de la pieza de artillería», «Al pincel» y «El sueño»). En todo caso, en lugar de la silva «Roma antigua y moderna», hallamos el soneto «A Roma sepultada en sus ruinas». Todo esto puede tratarse de una ironía, gesto muy de Borges, ya que él mismo, en alabanza de Quevedo, hace alusión a la forma de escribir de los escritores clásicos, quienes esperaban que el lector captara las reverberaciones de su escritura o directamente las intertextualidades:

Nuestro siglo ha perdido, entre tantas cosas, el arte de la lectura. Hasta el siglo dieciocho ese arte era múltiple. Quienes leían un texto recordaban otro texto invisible, la sentencia clásica o bíblica que había sido su fuente y que el autor moderno quería emular y traer a la memoria²¹.

Borges ejemplifica esta idea con versos de Quevedo que son reescrituras o guiños hacia líneas de Virgilio y Propertio. A continuación, el autor de *El Aleph* concluye: «Nuestro tiempo, devoto de la ignorante superstición de la originalidad, es incapaz de leer así»²². Diríase que revelar esta fuente borgiana no hace sino honrar al escritor argentino y remitirnos a la forma de leer que él consideraba propiamente clásica y, por qué no, la más adecuada para su propia obra. En otras palabras, «la escritura es, para estos autores [Borges y Quevedo], esencialmente concebida desde la lectura como diálogo con la tradición literaria»²³. Bien vista, la exclusión de la silva «Roma antigua y moderna» en su antología quevediana, no significaría que Borges no la haya leído (una mera coincidencia en este punto, tratándose del autor argentino, lector febril, sería absurda), sino todo lo contrario: que la leyó, y bien, y que la ocultó para no facilitarle la tarea a su lector, feliz en su ignorancia que propugna la originalidad.

Veamos ahora la enumeración central de *El Aleph*. Tras manifestar la dificultad de la empresa, el narrador inserta un extenso párrafo (en la

20. Matamoro, 2000, p. 139.

21. Borges, 1982, pp. 12-13.

22. Borges, 1982, p. 13.

23. Marin, 2011, p. 63.

edición que manejo cuenta con sesenta y cinco líneas) que contiene una serie de oraciones que arrancan con el verbo «vi»²⁴. El narrador acumula imágenes de hechos del pasado propio, de hechos que observa en otras latitudes, y acaba por ver el propio aleph, objeto que lo concentra todo:

*Vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph, y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo*²⁵.

Para A. M. Barrenechea, el llanto que revela el narrador protagonista de *El Aleph* pone de manifiesto la actitud de desaliento que embarga a Borges incluso cuando la vastedad del universo se muestra, ya que este es por definición infinito e inabarcable²⁶. Pero también sería posible, sostenemos aquí, que el llanto ante la vastedad del universo se mezcle con el dolor por ver la figura de Beatriz: es la primera apelación a un *tú* en el relato, que no debería extrañarnos si se considera que Borges se dirigía en otro momento de la narración, justamente previo a bajar al sótano para ver el aleph, al retrato de Beatriz: «Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, Soy Borges»²⁷. Si la visión de la estatua ruinosa de Mario (de allí que sea «desconocida») produce el llanto del locutor de la silva de Quevedo, la presunta imagen de Beatriz alimentaría también el llanto del protagonista de *El Aleph*. ¿En qué condición estaría la figura de la amada para que el narrador se sienta tan abatido? Seguramente en ruinas también.

Leamos a continuación *El Aleph* a la luz de la silva «Roma antigua y moderna», ya que podría iluminar un aspecto de la elaboración narrativa: el papel de Beatriz Viterbo en la enumeración. Una reciente lectura, a cargo de Rodrigo Cacho Casal, de nuestra silva la interpreta a la luz del arte de la memoria, el cual conmina a recuperar el pasado, el mundo clásico, cuyo emblema es la Ciudad Eterna. El poema reconstruye, creativamente, Roma a través de las ruinas evocadas, vueltas elementos de una nueva ciudad, imaginaria, que sería el último refugio del letrado nostálgico. Sin embargo, esta recreación no excluye el reconocimiento del deterioro, así como la limitación del lenguaje para condensar el mundo, debido al redescubrimiento del escepticismo durante el Barroco, tendencia filosófica que «challenged this epistemological utopia [la del mundo como un libro abierto, con una cadena de analogías

24. Un análisis reciente, que trabaja con el manuscrito borgiano e ilumina varios pasajes de la extensa enumeración, se encuentra en Balderston, 2012.

25. Borges, 1962, pp. 192-93. Las cursivas son nuestras.

26. Barrenechea, 1984, p. 60.

27. Borges, 1962, p. 188. Para Balderston, aquel *tú* se dirige directamente al lector (2012, p. 60).

que hacían diáfano el lenguaje], and produced a gradual waning of the principle of analogy»²⁸. Precisamente esta conexión entre el escepticismo del XVII y la obra de Borges ha sido apuntada por Bernat Castany Prado, para quien, en el relato que nos ocupa

el lector no solo siente que el lenguaje es insuficiente para hablar del *aleph*, que, al fin y al cabo, no existe, sino más aún, que el lenguaje es insuficiente para comunicar y conocer cualquier aspecto del mundo. También en este punto el género fantástico presenta una especial afinidad con el escepticismo²⁹.

Este es el espacio compartido entre los escépticos Borges y Quevedo: el arte de las ruinas, en este caso las de Beatriz Viterbo³⁰. El relato borgiano puede entenderse, al menos parcialmente, como el afán de retener la memoria de Beatriz, de preservar su recuerdo, de reconstruirla y traerla de vuelta, como Roma en Quevedo. Es una idea que recorre el texto de principio a fin. *El Aleph* empieza con la muerte de Beatriz y la observación de Borges en torno a cómo el mundo seguía su curso sin verse alterado por aquella pérdida, que para él lo es todo: «Muerta [Beatriz], yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación»³¹. Todo su contacto con Carlos Argentino Daneri se basa en compartir recuerdos de Beatriz y traerla de vuelta en sus diálogos durante aquellos «aniversarios melancólicos y vanamente eróticos» donde, según manifiesta el narrador, «recibí las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri»³². En estas charlas, Carlos Argentino le comunica su desahogado proyecto de narrar el universo, lo que el protagonista, Borges, considera un ejercicio inútil³³. De hecho

28. Cacho Casal, 2009, p. 1173.

29. Castany Prado, 2012, p. 401. Sobre el límite del lenguaje en Borges también puede consultarse Champeau, 1990, pp. 145-47.

30. Unas ruinas, claro, metafóricas, figuradas, en torno a una persona desaparecida. Debemos a Daniel Balderston, 2009, un penetrante estudio sobre las ruinas estrictamente físicas en la obra de Jorge Luis Borges. Naturalmente, no se ocupa de *El Aleph*.

31. Borges, 1962, p. 176.

32. Borges, 1962, p. 177. En el proemio a su *Comentario al Banquete de Platón*, Marsilio Ficino observaba que los seguidores de Platón se reunían en el aniversario del natalicio de Platón (cuya fecha coincidía con su muerte) para dialogar y evocar su memoria. Ficino cuenta que Lorenzo de Medici retomó esta costumbre, de la cual proviene la obra que vamos a leer. Nos halláramos entonces frente a un guiño borgiano: el narrador y Carlos Argentino se reúnen para recordar a Beatriz Viterbo, tal cual los platónicos lo hacían en homenaje a su maestro.

33. Contamos, por cierto, en el Siglo de Oro con empresas literarias semejantes a la de Carlos Argentino, como los poemas que narran, siguiendo el *Génesis*, la creación del mundo, incluyendo una lista de los animales y plantas y otros elementos de la naturaleza. Quizás se trata de otro guiño borgiano al período barroco, ya que el poema más ambicioso en español se llama «La creación del mundo», compuesto por Alonso de Acevedo y publicado en Roma en 1615 (Pierce, 1940). La enumeración de los elementos del universo, reducido o vasto, es lugar común en la poesía barroca. Según Egido, «la influencia erudita de las “oficinas” de Textor, Titelmans o Castriota contribuyó con sus series a la proliferación enumerativa de la catalogación de la naturaleza. El poema se hace microcosmos de la variedad del universo cambiante y de los cuatro elementos que se funden

la obra de Argentino conjuga ese afán de vastedad con una creatividad verbal, ridícula de acuerdo con la perspectiva del narrador, que no deja de recordarnos el artificioso lenguaje barroco en su expresión más burda. El aspecto más grosero, por lo pretencioso y huero, del barroco se encuentra en los versos, con sus respectivas glosas, del poeta Carlos Argentino Daneri, alucinado por el aleph que está en la escalera de su sótano; con razón, como observa Alazraki, el personaje de este poeta «es una caricatura del escritor que Borges fue en sus comienzos barrocos»³⁴. Esa obsesión de Carlos Argentino por nombrar de maneras aparentemente novedosas palabras comunes («donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*») podría identificarse con el estilo barroco ampuloso que impulsaron los culteranistas, a través de lo que el narrador llama «un depravado principio de ostentación verbal»³⁵. En *El Aleph*, diríamos nosotros, Borges se religa positivamente con otro aspecto del Barroco que él apreciaba muchísimo más, el del escepticismo, asociado a una búsqueda tan incesante como destinada al fracaso.

El proyecto de Carlos Argentino Daneri no pasa de ser una excentricidad para el protagonista, quien no le hace caso hasta que escucha la noticia de la próxima demolición de la casa de la calle Garay, cuyo valor reside en que «aludía infinitamente a Beatriz»³⁶. La visita a la casa, próxima a desaparecer, asemeja al encuentro con un ambiente de ruinas, de vestigios de la mujer amada: «Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de

y confunden» (1990, p. 33). Indica F. Rico, a propósito del romance «A la creación del mundo» de Lope, que nos hallamos ante «esas inacabables descripciones de la Naturaleza en que se complacen los autores del siglo xvii» (1986, p. 220). El proyecto de Carlos Argentino Daneri parece encajar en estos parámetros.

34. Alazraki, 1984, p. 291.

35. Borges, 1962, p. 183. Ciertamente, Borges podría estar trazando también la caricatura de escritores parnasianos, simbolistas, modernistas y hasta vanguardistas (como él mismo en su época de promotor del ultraísmo en Argentina), con su búsqueda del *mot juste*. Identificar estas palabras con el culteranismo es solo parte de una lectura dentro del marco de reminiscencias barrocas; es conocido, por otro lado, el desprecio de Borges por la literatura barroca, con la excepción de Quevedo y el *Don Quijote* de Cervantes. En su «prólogo a la edición de 1954» de *Historia universal de la infamia*, afirma: «Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...] Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo xviii lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del xvii; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián» (Borges, 1958, p. 9).

36. Borges, 1962, p. 186. Nos hallamos frente a una pauta nostálgica que ya está presente en su poesía, a través de un libro como *Fervor de Buenos Aires*, donde recrea una ciudad que ya no existe, basada en recuerdos de infancia y que también reinventa en sus versos (Sarlo, 1988, pp. 46-47). Igualmente, acerca del tema de la ciudad perdida en la poesía borgiana y su reinención literaria, puede consultarse Sarlo, 1993, pp. 121-122.

Beatriz, en torpes colores»³⁷; el jarrón ha perdido su razón de ser, porque carece de contenido, y el piano ya es una pieza de museo, porque nadie lo usa. El escenario, que asemeja tanto a un museo, se remata con la pintura de la fallecida. Dentro de ese contexto todavía de luto, Carlos Argentino Daneri sabe que el interés de Borges por el aleph proviene de su deseo de recuperar a Beatriz, dado que se lo comenta cuando le invita a ingresar a verlo: «Baja [al sótano]; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz»³⁸. Este es el aliciente que necesita el necrofilico amante para animarse a echar un vistazo a aquel misterioso objeto que, hasta entonces, solo le provocaba una curiosidad ligera (recordemos que el motivo primordial para visitar la casa es que está próxima a demolerse).

No cabe duda de que el tema central de *El Aleph* es el problema del narrador para describir adecuadamente su experiencia de observación del infinito, tal como lo declara en el momento previo a la extensa descripción («arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación como escritor»³⁹), pero un asunto que corre paralelo, hasta contaminar el episodio y volverse indesligable de él, es el amor más allá de la muerte que siente por Beatriz, el cual está en el origen de la aventura con Carlos Argentino y el misterioso aleph. A estas alturas, la posibilidad de auscultar el universo solo resulta interesante en la medida en que puede traer de vuelta la figura de la amada fallecida; así se confunden, triste a la vez que ridículamente, el amor perdido y la curiosidad por el infinito. La ligazón entre la casa, el recuerdo de Beatriz y las imágenes vertiginosas que permite ver el aleph es muy intensa e influye en la evaluación final del protagonista en torno a lo experimentado. González Echevarría apunta este factor determinante sobre la conclusión de la visita a la casa: «In the end the reader cannot be sure if the narrator-protagonist, who is also a poet, has indeed had the vision he recounts, or if he suffered a hallucination provoked by the trauma left by the death of his beloved Beatriz»⁴⁰.

Quizás por ello la enumeración de dichas imágenes, finalmente, incluye la referencia a otra mujer, un reflejo de Beatriz, ya que su imagen, en la remota Escocia (que operaría como unas antípodas de la Argentina), guarda paralelismos con la amada porteña: «Vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho»⁴¹. La mujer que el protagonista no olvida desde el arranque del relato es Beatriz y esta mujer descrita no es ella, pero se le parece. El «altivo cuerpo» recuerda la descripción ligera que se da al inicio del cuento: «Beatriz era alta»⁴². El «cáncer de pecho» guarda

37. Borges, 1962, p. 188.

38. Borges, 1962, p. 189. Las cursivas pertenecen al original.

39. Borges, 1962, p. 190.

40. González Echevarría, 2013, p. 125.

41. Borges, 1962, p. 191.

42. Borges, 1962, p. 177.

relación con el diagnóstico de aquella «imperiosa agonía»⁴³ que precede a la muerte de Beatriz; además, repárese en el hecho de que el cáncer es una enfermedad degenerativa, que destruye el cuerpo hasta volverlo, metafóricamente, ruinas. Más adelante en la enumeración se hace explícita la visión de Beatriz como una ruina, su propio cadáver: «Vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo»⁴⁴. Este sería uno de los puntos culminantes de la enumeración en lo que concierne a su amor inolvidable, ya que todas sus acciones en el cuento se orientaban obsesivamente a alimentar su necrofilia.

Una de las funciones del aleph dentro del relato, entonces, es la de cumplir la labor (esforzada, aunque inútil) de recuperación de la memoria, de recobrar a Beatriz, con el horror de verla involucrada con Carlos Argentino más de lo que Borges hubiera deseado («vi en un cajón del escritorio [...] cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino»⁴⁵). De allí que las últimas líneas del cuento vuelvan a enfatizar aquel fracaso del narrador protagonista: «Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz»⁴⁶. El relato se ofrece entonces como un testimonio de dicha búsqueda de preservar a la mujer amada de cualquier forma; paradójicamente, diríamos nosotros, el narrador protagonista lo logra dando fe de su fracaso, que implica haberse topado con el aleph y la experiencia extraordinaria de ver, acumuladas, caóticas, todas las imágenes del universo, donde aún es posible admirar a Beatriz, incluso a través de aquellas que lo horrorizaban (el cuerpo deteriorado, la relación con Carlos Argentino, etc.)⁴⁷. En ese aspecto, *El Aleph* es una manifestación más de la poética narrativa de nuestro autor: «En Borges, esta concepción [de la escritura como palimpsesto] se relaciona con el pensamiento de que la literatura tiene el sentido ético de rescatar el mundo y compartirlo con otros»⁴⁸. Tanto para Borges como para Quevedo escribir es un intento de recuperar la memoria bajo la férula de la invención, que la enriquece más. Tal es el filón del conceptismo quevediano que podía realmente influir y motivar la escritura de Borges:

43. Borges, 1962, p. 175.

44. Borges, 1962, p. 192.

45. Borges, 1962, p. 192.

46. Borges, 1962, p. 196.

47. Un ejemplo en la poesía borgiana de la búsqueda incesante, asimismo destinada al fracaso, pero que alimenta la creatividad literaria y le da todo su sentido es el poema «Mateo xxv, 30», el cual se compone de una profusa enumeración que intenta resumir la experiencia vital y se cierra con estos versos llenos de desaliento: «Has gastado los años y te han gastado, / Y todavía no has escrito el poema» (Borges, 1964, p. 158). En torno al procedimiento de la enumeración en la poesía de Borges, Mainberger comenta sus poemas tardíos «Inventario» y «Las cosas» (2003, pp. 281-83).

48. Marín, 2011, p. 64.

Ultimately, conceptism could only produce an art of ruins. Looking at different stages of history at the same time offers a dark portrait of humanity, trapped in a circular repetition of misdeeds. Art can preserve great ideals, but it cannot save human beings from their own limitations⁴⁹.

De esta manera, la lectura de *El Aleph* a la luz de la silva «Roma antigua y moderna» nos lleva a enfatizar el lugar de la memoria, el afán de retener el recuerdo como empresa imposible y el amor como un elemento que lo promueve; aunque se trate de un amor tan idealizado e ínfimo como ridículo (empezando por su objeto, la misma Beatriz⁵⁰). En *El Aleph* encontramos, finalmente, plasmada una poética de las ruinas, de lo fragmentario («algo, sin embargo, recogeré») o roto, como las imágenes discontinuas del aleph de la calle Garay, que refleja a Beatriz falsamente reconstruida, corrupta. He allí la deuda de Borges con Quevedo. Un puñado de imágenes, de objetos, sin armonía posible, que generan más bien confusión y dolor («sentí vértigo y lloré») ante lo que no se puede retener, salvo deshecho y ruinoso⁵¹. Si «el placer estético que se deduce de la contemplación del mundo fue fomentado por el neoplatonismo»⁵², ello se ironiza en el relato borgiano mediante la confusión que provoca la enumeración caótica, en contraste con la idea, de raíz platónica, del universo como un todo ordenado⁵³.

Por último, contamos con una paradoja: el relato baldado, imperfecto, de las ruinas apiladas de Beatriz es el único triunfo, en tanto testimonio o memoria recuperada, de lo que es ella; tal como el poeta (Quevedo, Du Bellay, Rodrigo Caro) evoca las ruinas para traer de vuelta, asimis-

49. Cacho Casal, 2009, p. 1194.

50. De Beatriz sabemos que es frívola, divorciada alegre, coqueta con varios hombres y desdenosa de Borges, además de estar envuelta (para hacérsenos más desagradable) en una relación semiincestuosa con su primo hermano, a quien el narrador retrata como un poeta vanidoso, tonto y sin talento. En general, su visión de Beatriz es vacilante, confusa, entre la fascinación y la repugnancia: «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» (Borges, 1962, pp. 187-88).

51. He allí uno de los posibles orígenes del apellido de Beatriz, como me lo hizo notar la poeta Lena Retamoso en comunicación personal. «Viterbo» empieza con la sílaba «vi», que es el verbo *videre* de la enumeración famosa; además, el apellido posee la misma cantidad de sílabas y las mismas vocales de «infierno». ¿Habremos de recordar que el infierno se identificaba, precisamente, con el caos y la confusión? En la representación quevediana del infierno se resalta «la sensación grotesca de caos, laberíntico, oscuro y dominado por la confusión y el griterío» (Arellano, 1999, p. 17). En el plano de la biografía del autor, contamos con el testimonio de Estela Canto (a quien Borges dedicó el relato, probablemente como tributo de su amor platónico) en *Borges a contraluz*. En este libro ella revela que «Beatriz Viterbo» era el apodo con el que solía dirigirse a ella el narrador argentino (Balderston, 2012, p. 60).

52. Egido, 1990, p. 210.

53. En la visión clásica, existe una concordancia entre el hombre y el universo, entre el microcosmos y el macrocosmos (Rico, 1986). En *El Aleph* la representación caótica del mundo halla su reflejo en la enajenación de Carlos Argentino Daneri.

mo incompleta y fragmentaria, la memoria de Roma, síntesis de una civilización con alcance universal. En este relato de Borges, en el que tantas reverberaciones áureas podemos hallar, el vasto universo incluye el pálido reflejo de una mujer frívola y decadente, producto del amor desmesurado. Una expresión irónica del sagaz escepticismo borgiano⁵⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime, «El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges», *Hispanic Review*, 52, 1984, pp. 281-302.
- Arellano, Ignacio, «Introducción», en Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 11-55.
- Arellano, Ignacio, «Quevedo en Italia, Italia en Quevedo», en *Recuerde el alma dormida: Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank A. Dominguez*, ed. John K. Moore, Jr. y Adriano Duque, Newark, Juan de la Cuesta, 2009, pp. 21-37.
- Balderston, Daniel, «Oh tiempo tus pirámides: Ruins in Borges», en *Telling Ruins in Latin America*, ed. Michael J. Lazzara y Vicky Unruh, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2009, pp. 39-48.
- Balderston, Daniel, «The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's "El Aleph"», *Variaciones Borges*, 33, 2012, pp. 53-72.
- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- Belli, Gioconda, *La mujer habitada*, Barcelona, Emecé, 1996.
- Bellini, Giuseppe, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo xx: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1976.
- Borges, Jorge Luis, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1958.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1962.
- Borges, Jorge Luis, *Obra poética 1923-1964*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- Borges, Jorge Luis, «Prólogo», en Quevedo, F. de, *Antología poética*, prólogo y selección de J. L. Borges, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

54. Nunca se sabrá si a Borges le hubiese sorprendido encontrar recreaciones posteriores de su enumeración de parte de autores que, con seguridad, no conocen la silva de Quevedo y adoptaron este recurso estilístico directamente del autor de *El Aleph*. La célebre enumeración ha tenido buena fortuna en la literatura hispánica contemporánea. Como momento epifánico y explícitamente paródico (ya que el narrador mismo anota que «vi tanto como el tipo de *El Aleph*»), encontramos una reelaboración en *La vida exagerada de Martín Romaña* de Alfredo Bryce Echenique, relatando una escena de celos confirmados (1981, pp. 395-96). Como final de la obra, con efecto metanovelesco, contamos con *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *La mujer habitada* de Gioconda Belli. En el desenlace de *Soldados de Salamina* el narrador ve de golpe toda la novela que quiere escribir (Cercas, 2001, pp. 208-209). Un procedimiento similar se observa en *La mujer habitada* de Gioconda Belli. En una de las escenas finales, la narradora, que se identifica con la indígena Itzá, proveniente de un tiempo mítico prehispánico, mezcla imágenes de la vida de Lavinia, la mujer que vive en el contexto de guerra civil en Nicaragua (Belli, 1996, p. 456). Por último, el poeta chileno Gonzalo Rojas parodia y ejecuta la «venganza» de Carlos Argentino Daneri, con una acumulación caótica de imágenes, en su poema «Aleph, Aleph» (Vergara Alarcón, 2008).

- Bryce Echenique, Alfredo, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Argos Vergara, 1981.
- Cacho Casal, Rodrigo, «The Memory of Ruins: Quevedo's *silva* to "Roma antigua y moderna"», *Renaissance Quarterly*, 62, 2009, pp. 1167-203.
- Caro, Rodrigo, «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora...», en *Floresta de lírica española*, ed. José Manuel Blecuá, Madrid, Gredos, 1957, pp. 219-21.
- Castany Prado, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, 2012.
- Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- Cuervo, Rufino J., «Dos poesías de Quevedo a Roma», *Revue Hispanique*, 18, 1908, pp. 432-38.
- Champeau, Serge, *Borges et la métaphysique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.
- Chiappini, Julio, *Borges y Quevedo*, Zeus, Santa Fe, 1991.
- Egido, Aurora, «La *Hídra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-55.
- Egido, Aurora, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 198-215.
- González Echevarría, R., «*The Aleph*», en *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, ed. E. Williamson, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 123-136.
- Jauralde, Pablo, «Las silvas de Quevedo», en *La silva*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 157-80.
- Kallendorf, Hilaire, «Introduction. "Conversations with the Dead": Quevedo's Annotation and Imitation of Statius», en Quevedo, Francisco de, *Silvas*, ed. Hilaire Kallendorf, Lima, Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Corvus ediciones, 2011, pp. 23-85.
- Mainberger, Sabine, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin / New York, W. De Gruyter, 2003.
- Marín, Paola, «Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: la magia secreta del escritor», *Cincinnati Romance Review*, 32, 2011, pp. 55-69.
- Matamoro, Blas, «Borges en el espejo de Quevedo», *Variaciones Borges*, 10, 2000, pp. 139-44.
- Medina Barco, Inmaculada, «"Estos que...": écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 279-304.
- Molloy, Sylvia, *Signs of Borges*, trad. Óscar Montero, Durham-London, Duke University Press, 1994.
- Moreno Castillo, Enrique, «Anotaciones a la silva *Roma antigua y moderna* de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 501-43.
- Pierce, Frank, «"La creación del mundo" and the Spanish "Religious Epic" of the Golden Age», *Bulletin of Spanish Studies*, 17, 1940, pp. 23-32.
- Quevedo, Francisco de, «Roma antigua y moderna», en *Silvas*, ed. H. Kallendorf, Lima, Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Corvus ediciones, 2011, pp. 141-47.
- Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Rocha de Sigler, María del Carmen, *Cinco silvas*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

- Sarlo, Beatriz, *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*, London-New York: Verso, 1993.
- Spitzer, Leo, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, trad. Raimundo Lida, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945.
- Vergara Alarcón, Sergio, «Daneri, Borges, Gonzalo Rojas. La venganza sobre la mesa en *El Aleph*», *Anales de Literatura Chilena*, 9, 2008, pp. 95-99.
- Villalón, Cristóbal, *El Crótalon*, ed. Augusto Cortina, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942.