

Aladino, el Mago, la Cueva, la Lámpara y la Princesa:

Una lectura de “El Aleph”

Daniel Attala¹

A Lucas Adur Nobile

*In ogni uomo, grande o piccolo che sia, c'è insieme
conmisto, come diceva il poeta, fuoco e sterco.*

Giovanni Papini, *Dante vivo*, 1933.

Entre los placeres que permiten las *Mil y una noches*, uno tan válido como cualquier otro es presentir de cuando en cuando alguna afinidad entre sus “milagros superfluos”, como los llama el narrador de “El Sur” (1953), y aquellos otros, quizá no menos superfluos, tramados por el propio Borges en sus obras e inspirados acaso en aquéllos. Es difícil por ejemplo no pensar en “El inmortal” (1947) al leer, de la Noche 486 a la 499 de la edición ejemplar de Richard Burton, la tumultuosa historia de Bulukiya, joven sultán de El Cairo, judío de nacimiento que tras descubrir entre los tesoros dejados por su estudioso padre —encima de una columna plantada en el centro de una cámara del tesoro— un libro que anunciaba para los últimos días el advenimiento de Mahoma, decidió salir en busca de la inmortalidad que le permitiera alcanzar vivo ese momento. En la Noche 89 de la misma traducción —para dar otro ejemplo—, un ejército de francos ejecuta casi los mismos ritos que los Mlch de “El informe de Brodie” (1971). Se untan con la “Mierda Sagrada” (“Holy Merde”) de un dignatario de la Iglesia, antes de acudir a la batalla. Los Mlch no sólo ungen con excrementos a su rey, sino que crean, según Brodie, un dios llamado Estiércol que se acerca no poco a la *Holy Merde* de Burton. El vínculo de “El

¹ Daniel Attala es Profesor de la Universidad Bretagne Sud (Lorient, Francia), Doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra – Barcelona y Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Grenoble. Entre los libros de su autoría se encuentran: *Macedonio Fernández, lector del Quijote. Con referencia constante a J. L. Borges* (Paradiso, Buenos Aires, 2010) y de *Macedonio Fernández, précurseur de Borges* (Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014).

informe de Brodie” con las *Noches* es explícito; el relato habría sido encontrado en un volumen de la traducción de Edward Lane, en cuya versión el episodio excrementicio apenas se narra y desde luego sin escatología. Borges confunde las pistas; al dar a los Mlch el nombre de *Yahoos*, está enviando al capítulo séptimo del libro IV de *Los viajes de Gulliver*, donde también se cubre con excrementos a un dignatario, sólo que no a modo de consagración sino para denigrarlo.

Con “El informe de Brodie” Borges añade una traza más de las *Noches* a las tantas que ya había en su obra. Pero también añade un nuevo eslabón a la cadena infinita y férrea “de simetrías, de coincidencias y de contrastes” de los que esa obra extrae tanto su fuerza expresiva como sentido de fondo desconcertante y ambivalente (Borges 1944). Jamás es gratuita la recurrente interpolación en sus obras de envíos a las *Noches*. Como tampoco son gratuitos los envíos a la Biblia, tan a menudo concomitantes con aquéllos. Es así por ejemplo que el editor del informe de Brodie declara haber omitido “algún versículo bíblico” y “un curioso pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos”, línea ésta última que envía secretamente a las notas “antropológicas” y sobre todo “pornográficas” (son términos de la *Britannica* en su 11ª edición) añadidas por Burton a su versión de las *Noches*, “libro” según Borges “de succulenta fornicación” (1934a). Su obra entera – entendida en la más amplia acepción de la autoría–, está signada por una variada gama de valores contrapuestos, valores representados por esos dos *grandes códigos* de la tradición literaria occidental-colonial, si cabe la etiqueta, aunque más valdría reducir el enfoque y hablar de tradición literaria inglesa y aún, más en particular, de la biblioteca orientalizante de su padre, donde según el relato autobiográfico elaborado a partir de 1945 con un ojo puesto en Thomas de Quincey, Borges encontró un buen día, como el joven cairota en la cámara del tesoro legado por su padre, un libro –las *Noches*, en particular la edición de Burton, aunque a veces dice haberla descubierto en la de Lane y otras en una versión

inglesa de la francesa de Galland (Barnstone 1982: 2 y 105)– cuyo caudal “inagotable” le prometía, como a Bulukiya, cierta inmortalidad... Y ello tanto más cuanto que, como refiere que decía una tradición, nadie podía leer en su integridad las *Noches* sin recibir “la muerte” (Borges 1985). No sólo la gama de los valores contrapuestos en su literatura es variada; esos mismos códigos varían: acá es la Biblia pero allá puede ser el Corán, la piel de un leopardo, el Aleph o cualquier escrito sagrado saturado de sentido; en lugar de las *Mil y una noches* pueden ser las enciclopedias apócrifas, un libro sin fin o una obra herética u obscena como cualquiera de las traducidas o escritas por el aventurero capitán Burton, cuyo mero nombre basta, por su relación íntima con el islam y con las *Noches*, para convocar cuanto interesa no en uno, sino en los dos lados de la oposición². Incluso la *Divina comedia*, incorporada a partir de 1948 con fuerza en su obra, no será al fin y al cabo sino un avatar, una variación, un capítulo más de las interminables *Noches*. Su padre le transmitió el placer de la lectura de este libro pero también su propio proyecto inconcluso de escribir un día unas *Nuevas mil y una noches*, a la manera de Stevenson. El hijo no parece haber hecho otra cosa a largo de su obra narrativa.

Fórmula de esta narrativa o poética del contraste es la tesis algo esotérica, repetida tres veces entre 1937 y 1940, según la cual no *hay libro que no encierre un contra-libro*, lo que en términos emblemáticos quiere decir que no hay Biblia –el libro por antonomasia– que no encierre sus *Noches* –el anti-libro por excelencia. Demás está decir que la tesis se aplica también a ellos: la Biblia encierra sus *Noches* como las *Noches* contienen, aquí y allí, sus Biblias. Son infinitas y siempre más o menos equivalentes las maneras en que se puede declinar esa vasta oposición: unidad e infinito, todo y parte, bien y mal, orden y caos, cielo e infierno, sagrado y profano, ortodoxia y herejía, civilización

² Véase sobre ello Attala 2019 y Adur 2022.

y barbarie, espíritu y cuerpo, todo siempre en perpetua tensión, inversión y perversión. También los lugares donde Borges encontró esta filosofía del oxímoron, de la *coincidentia oppositorum* o de la *concordia discors* son incontables; pocos, en el presente contexto, tan importantes como una breve nota de Burton a la historia del joven Bulukiya, relativa a ciertas cosmogonías anteriores al islam, asociadas de ordinario con el gnosticismo y en la que destaca la concepción de los múltiples infiernos que tanto interesó a Borges. En el centro de esta nota está la noción de *caricatura* o de *parodia*, noción central que articula ambos miembros de la tesis referida en la que se asigna a cada *libro* su *contra-libro*:

Estas salvajes fábulas son caricaturas de leyendas rabínicas que comienzan con ‘Lilith’, la esposa espiritual de Adam: la Naturaleza y su contraparte, Physis y Anti-physis, proporcionan una sólida base al folclore. Entre los hindúes, tenemos a Brahma (el Creador) y a Viswakarmá, el anti-Creador: aquél crea un caballo y un toro y éste los caricaturiza con un asno y un búfalo, y así sucesivamente³.

Una traza del final de esta nota aparece, como se verá más adelante, en “La busca de Averroes” (1947). Digamos por ahora que en el *Terminal Essay* de su edición de las *Noches*, donde esa nota se recoge y amplía, Burton encuentra como por debajo de la fe asumida por Bulukiya un “credo más antiguo”, un “verdadero dualismo” de origen iranio, persa o zoroastriano (*Magian*), el “eterno duelo de las Dos Raíces o Principios antagónicos, Bien y Mal, Ormuz y Ahriman” (Burton 1885-1888: X 129). Ese credo es también una “idea metafísica” presente entre persas e hindúes o indostánicos anteriores al islam pero presente, por ejemplo, en Grecia, en la figura divina del disforme “Vulcano”.

³ Cuando los textos en lengua extranjera sean de mucha importancia, como en este caso, daré en nota el texto original: “These wild fables are caricatures of Rabbinical legends which began with ‘Lilith,’ the Spirit-wife of Adam : Nature and her counterpart, Physis and Antiphysis, supply a solid basis for folklore. Amongst the Hindus we have Brahma (the Creator) and Viswakarmá, the anti-Creator : the former makes a horse and a bull and the latter caricatures them with an ass and a buffalo, and so forth”; Burton 1885-1888: V, 320. Las traducciones son siempre mías.

Referencias más o menos explícitas a las páginas de la historia de Bulukiya las hay en otros textos de Borges de los años que ahora interesan y posteriores; así por ejemplo en “Las ruinas circulares” (1940), en las notas tomadas para las conferencias sobre budismo dictadas en 1950 en el Colegio Libre de Estudios Superiores (Betancort 2010: 246 y 2018: 14 del manuscrito), en el *Manual de zoología fantástica* (1957), o en el *Libro del cielo y del infierno* (1960), escrito en colaboración con Bioy Casares. En la antología titulada *Las mil y una noches según Burton*, de 1984, Borges incluye una parte importante de la extensa historia de Bulukiya.

No sólo los manuscritos de Borges están por estudiar; también sobre su simple obra publicada queda mucho que decir. ¿Se ha tomado nota –por ejemplo– de que el nombre de los *Mlch* podría ser entendido como una abreviatura de *Las mil y una noches*? ¿O de la palabra bíblica *Moloch*, nombre, en “El signo” de Borges y Bioy Casares, del patrón de una cadena de prostibularias librerías entre las cuales parece encontrarse –el cuento no lo deja claro– la blasfematoria casa editorial Oportet & Haereses, donde se editan una serie de obras eróticas que coinciden con los publicados *en la realidad* por la Kama Shastra Society, editorial creada por Richard Burton con su amigo orientalista Foster Fitzgerald Arbuthnot para eludir las prohibiciones de la Obscene Publication Act? *The Kama Sutra*, *Ananga-Ranga* y *The Perfumed Garden*, publicadas por Kama Shastra Society en los mismos años en que se publicaron las *Noches*, se atribuyen en “El signo” a Oportet & Haereses. De las ocho obras del catálogo ficticio de Oportet & Haereses, siete (las tres dichas y otras cuatro) tienen relación más o menos directa con el capitán Burton. Difícil por ello no identificar bigotazo de aquel *Moloch* de “El signo” con el célebre mostacho del explorador y políglota inglés. De donde resultaría que las mismas *Dos fantasías memorables* que el lector de “El signo” y de “El testigo” tiene entre manos –realmente publicadas por Oportet & Haereses–, pertenecen al mismo sello editorial de

Moloch, remedo del orientalista inglés que para más inri tenía por socio o lugarteniente – tampoco este punto está claro en “El signo”–, a Pablo Oportet, doble paródico de Pablo de Tarso ya que el nombre de la editorial fue tomado por Borges y Bioy de un versículo de la 1ª Carta a los corintios. Richard Burton forma sociedad con Pablo de Tarso, y la Biblia, libro *cabal*, hace unidad con ese libro *descabalado*, es decir sin unidad e infinito por antonomasia que son *Noches*, emblema de la literatura⁴. No es un azar que Borges cierre siempre sus seis libros narrativos –*Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1956), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1971), *El libro de arena* (1975), *La memoria de Shakespeare* (1983)– con relatos que contienen una dosis más o menos importante de referencias a las *Noches*. Es una manera de hacer de esos libros una parte más de la infinita, interminable literatura, es decir, todo lo contrario a un *cierre*.

Habla en favor de aquella unión *contra natura* de Pablo de Tarso y de Richard Burton el versículo del que procede el nombre de la firma, 1 Cor 11, 19: “nam oportet et hereses esse ut et qui probati sunt manifesti fiant in vobis”, “Porque conviene que también haya entre vosotros aun herejías: para que los que son probados se manifiesten entre vosotros” (según Cipriano de Valera). La herejía pertenece por derecho propio a la economía de la salvación; el infierno está previsto por Dios; el pecado es parte de la solución antes que del problema. No hay, acaso, ejemplo más transparente de esa inversión que “Tres versiones de Judas”, cuento de 1944 que si bien no alude (que yo sepa) a las *Noches*, contiene varios elementos en común con “El Aleph” y con *Dos fantasías memorables*... Una entrada del diario de Bioy Casares muestra que Borges llegó a interesarse inclusive en el vínculo real, no solamente literario y simbólico que une a los

⁴ De los años 1970 es esta frase que traslada una idea muy antigua en Borges, recogida por cuantos han escrito algo sobre la relación de Borges con las *Noches*: “La idea de infinito es consustancial con las *Mil y una noches*” (Borges 1989: 234; véase Barnstone 1982: 152). El adjetivo *descabalado* lo aplica Borges a las *Noches* en “El Sur” (1956) y “El libro de arena” (1975).

dos libros entre ellos: “Dice” –escribe Bioy el 12 de mayo de 1959– “que *Las mil y una noches* provienen del Libro de Ester”, asunto sobre el que, en efecto, años atrás había corrido bastante tinta entre los estudiosos de distintas lenguas orientales como lo muestra el gran espacio dedicado a este punto en la entrada sobre las *Noches* en la referida edición de la *Britannica* (Bioy Casares 2006: 490). Y hablando de lenguas orientales, añadamos –para cerrar la digresión sobre “El informe de Brodie”– que *Mlch* se parece demasiado a la palabra sánscrita que los diccionarios traducen por *bárbaro*: *mlech*, *mlech’chas*, *mlech’ha* (según la fuente que se consulte), de la que ya en el siglo XIX algunos autores derivan, para rizar el rizo, el teónimo bíblico *Moloch*. ¿No dice una nota de “El informe de Brodie” que en *Mlch* había que dar “a la ch el valor que tiene la palabra *loch*”?

El disparador del presente estudio –iniciado hace más de una década– fue constatar que en una primera versión, el objeto mágico de “El Aleph” se iba a llamar *mihrab*. Una vez tocado el punto, entretanto analizado por algunos estudiosos, será el turno de la tesis a la que a la larga condujo esta constatación, a saber, que “El Aleph” no reescribe, como se ha repetido hasta el cansancio, la *Divina comedia*, sino una de las historias más célebres de las *Noches*: la de *Aladino o La lámpara maravillosa*⁵. Parte de la dificultad de la

⁵ A punto de entregar este trabajo para su publicación, Santiago Di Luca, él mismo estudioso de las relaciones de Borges con Oriente, me informa de que la presencia de Aladino en “El Aleph” fue apuntada por Gustavo Faverón en *El orden del Aleph*, obra publicada en Lima en 2022. El hecho no puede sino confortar mi propio trabajo sobre ese punto preciso, presentado en diversas ocasiones a mis estudiantes de Lorient y a colegas de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe. Es difícil hacer justicia en forma breve al interesante y desigual libro de Faverón. Las referencias que se leerán en lo sucesivo fueron introducidas a última hora. De la multitud de interpretaciones que propone (las 300 páginas del libro están dedicadas a “El Aleph”), dos parecen bien asentadas. Sobre la que trata de Aladino diremos algo en su momento. La otra atañe a la enumeración, en la que a través de ciertos topónimos, Borges habría trazado sobre el globo terráqueo la figura de una pirámide, alegoría del tiempo. Pese a depender de varias interpretaciones arbitrarias, la hipótesis parece plausible, en particular corolario suyo según el cual la mayoría de las ciudades nombradas –Londres, Querétaro, Inverness, Mirzapur– tendrían en común la existencia en ellas de un edificio singular dedicado de algún modo a señalar el tiempo. Yo mismo creo haber dado con un procedimiento similar en “La escritura del Dios” (1949), del que no me cabe la menor duda: la celda en la que está encerrado el “mago” tiene la forma del hueco hemisferio bajo el cual cada uno de nosotros habitamos en el planeta (la cúpula del cielo, asentada sobre el círculo de tierra encerrado sin escapatoria posible por el horizonte sin embargo inalcanzable que nos rodea), pero también, y sobre todo, el hueco hemisferio que forma la campana inferior de los relojes de arena, por cuya apertura superior le llega a Tzinacán la luz y la comida y al final –durante el sueño que

empresa estriba en que se trata aquí del cuento en el que más se ha cebado la crítica espiritualista, ésa que ve en cada línea de Borges una teología, en cada metáfora una metafísica y en cada símbolo un mensaje cabalístico. No es del todo el caso de quienes por vez primera asociaron “El Aleph” y la *Divina comedia*, Daniel Devoto en un trabajo de 1964 y Roberto Paoli en otro de 1977, pero sí de la mayoría de sus continuadores. De hecho, hasta hace poco, nunca o casi nunca se vieron en “El Aleph” trazas de las *Noches* y hartas, en cambio, mucho escrito sagrado, mucha Biblia, mucho *Zohar* y, sobre todo, mucha *Divina comedia*, olvidando la precedencia absoluta que tiene en la biografía intelectual de Borges la lectura entusiasta del libro árabe por sobre la del poema del florentino. Escrito durante la primera mitad del año 1945, “El Aleph” mismo es anterior a las teorías de Borges sobre la *Divina comedia* que se le podrían aplicar y que de hecho se le aplicaron. Y sin embargo el propio Borges, al editar en 1982 un conjunto heteróclito de escritos sobre Dante bajo el título *Nueve ensayos dantescos*, escribe un prólogo en el que aplica a la *Divina comedia* las generales de la primera ley de su poética, que consiste, como se dijo, en poner lo literario bajo el signo, la cifra o el emblema de las *Noches*. No de otro modo se ha de entender la primera frase, tantas veces citada, de ese prólogo: “Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las *Mil y una noches*”: líneas más abajo, Borges afirma que esa lámina fantaseada es “el poema de Dante”, lo que no quita que, en el inicio, en la base, antes pues que cualquier otra cosa, lo que hay

precede a su muerte—, también *la arena* que llenando todo el *espacio* de la celda (es decir el *tiempo* del hombre), lo acaba ahogando. Por el procedimiento y por el tema, la alegoría es similar a la encontrada por Faverón en “El Aleph”. La otra gran tesis del libro —que “El Aleph” es un cuento sobre la guerra que llegó al paroxismo y a su fin mientras Borges lo escribía—, nos parece por momentos el producto de la libre asociación o del capricho del autor, antes guiado por las opiniones peregrinas sobre los más variados temas de un sinnúmero de filósofos disímiles, que por el rigor que se impone al estudioso de una de las obras contemporáneas que más pretexto ha dado al desvarío.

es una “lámina pintada” en una “biblioteca oriental” en la que son *figuradas* “las fábulas de las *Mil y una noches*”, *figuración* que teniendo en cuenta la prohibición que pesa en el islam de representar nada de manera figurada, no parece ser otra cosa que las mismísimas *Noches*, por así decir, en *letras pintadas* (Borges 1982). El mismo libro de Dante, que en las últimas dos o tres décadas de su vida Borges juzgó como la obra literaria por excelencia, no era otra cosa que una obra *literaria*, es decir un capítulo más, aunque fuere el mejor, de las *Noches* orientales. Ya en los años 1940 debió conocer Borges los trabajos en los que el orientalista español Miguel Asín Palacio, citado en “En busca de Averroes”, mostraba la influencia de las tradiciones procedentes del mundo árabe en la *Divina comedia*. Asín subraya, a propósito de las *Noches*, el descenso a los infiernos protagonizado por el ya mencionado Bulukiya y recogido en parte por Borges, como ya se dijo, en *El libro del cielo y del infierno* (Asín Palacio 1919: 114).

Son cada vez más las voces de aquellos que como Teodosio Fernández en un trabajo reciente, ponen en duda las lecturas dantescas de “El Aleph”. El estudio atento, además, de las abundantes trazas árabes de este cuento, las contradice hasta el punto de obligarnos a admitir que, si “El Aleph” reescribe en su trama alguna historia conocida, no es tanto la de Dante cuanto aquella que, a la zaga de Thomas De Quincey, Borges más apreció entre todas las de las que contienen las *Noches*. Al autor de este escrito no se le pasa por la cabeza creer –como cree el narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”– que él también ha tenido su *Noche de las noches*⁶. Como el propio Borges, tampoco él olvida lo que olvidaron las pudibundas traducciones de Galland y de Lane. Me refiero a ese episodio de las *Noches* que ya en 1934 Borges mencionaba en compañía de la *Noche de las noches*

⁶ Así se llama en el islam aquella noche en que se abrieron las puertas del Cielo para que Mahoma recibiera la primera revelación del Corán, así como la noche que al final de cada Ramadán, reitera aquella noche primordial dando a los seres humanos la posibilidad de arrepentirse y hacer votos.

(o *Noche del poder* o *de la omnipotencia*) como su contra-libro paródico y su correctivo, a saber, la historia (Noche 596 de Burton), en la que un “desventurado” (el adjetivo es de Borges), excitado por su esposa, pide sucesivamente, en aquella noche propicia, primero tener *más poder* de satisfacer a las mujeres, después *tener menos*, y finalmente, viendo el *exceso* con que se le cumplieron los deseos anteriores, *que la cosa volviera a su estado inicial* (Borges, 1934b). Bioy Casares menciona otras versiones de esta historia y las juzga pornográficas en el prólogo de la misma *Antología de la literatura fantástica* en la que se incluía “Tlön”, en cuyo centro hay un remedo de la *Noche de las noches* en que el Profeta ha recibido la revelación: el momento en que el narrador *recibe* el “onceno tomo” de la *First Encyclopedia of Tlön*, cuyas “1001 páginas” invitan a escuchar, en vez de *onceno*, *obsceno*. Tanto “Tlön” como “El Aleph” son cuentos de iniciación. Narran, si así puede decirse, el don al escritor del poder literario, al tiempo que reducen, con su lado satírico o paródico, a sus justas proporciones ese dudoso poder. En “El Aleph”, sin ir más lejos, ninguno de los dos personajes que se disputan ese poder tiene nada de confiable. Todo está escrito en él de manera tal que ambos puedan estar, o bien mintiendo, o bien alucinando, como el propio Borges reconoce haber previsto (Borges y Ferrari 2005: I, 95).

Siendo niño, a Daneri se le indica la existencia en el sótano prohibido de uno de esos baúles llamados antiguamente *mundo*; desobedece, baja, tropieza, rueda, cae y, cual Pablo de Tarso, al abrir los ojos acaba viendo literalmente *un mundo*, lo que para un futuro poeta es un comienzo pésimo. Al narrador, erotizado por su contacto con una casa que *alude infinitamente* a su amada, se le hace ingurgitar un bebedizo y ya en los bajos, si no *narcotizado* por lo menos confundido por la pasión y los celos, sus ojos acaban, como se dice, viendo visiones, visiones, empero, que al salir del sótano, o bien negará con evasivas haber tenido, o bien recusará quitándoles importancia y anunciando en la posdata el

descubrimiento de Aleph más auténtico. Más adelante se dedicará un apartado a este punto. Ahora voy a intentar mostrar las semejanzas más notables que *obligan* a leer juntos “El Aleph” y *Dos fantasías memorables*.

“El Aleph”, tercera *fantasía memorable*

Si “El Aleph” fuera un terremoto, *Dos fantasías memorables* serían sus réplicas. Sus publicaciones se produjeron con menos de un año de distancia: septiembre 1945 y noviembre de 1946 respectivamente. La misma doctrina implícita en la editorial Oportet & Haereses en que se supone fueron publicadas las *Dos fantasías* exige una lectura conjunta con “El Aleph”: la herejía es necesaria en la economía de la salvación; el anti-libro en la economía del libro. Así lo exige también el título de la obra de William Blake de la que fue extraído el de *Dos fantasías: The Marriage of Heaven and Hell*, cinco de cuyas partes se intitulan “A memorable fancy”. Imposible declarar la idea central de Blake en esa obrita con mayor claridad que el título: *matrimonio del cielo y el infierno*. En una de las cinco fantasías –por ejemplo– el poeta pregunta al profeta Ezequiel por qué “comía estiércol” (Ez, 4, 12-17); a lo que el profeta responde: “The desire of raising other men into a perception of the infinite” (“El deseo de elevar a otros hombres a la percepción del infinito”) (Blake 1791: 105). Y en otra, tras hablar de un Ángel que se ha convertido en Demonio y que ahora es su amigo, afirma que a menudo leen juntos la Biblia “en su sentido infernal o diabólico”, sentido que “el mundo tendrá si se porta bien”, para añadir, al final: “I have also The Bible of Hell, wich the world shall have whether they will or not” (“Tengo también La Biblia del Infierno, que el mundo tendrá lo quiera o no”) (119). La última frase de *The Marriage of Heaven and Hell* es: “For every thing that lives is Holy” (“Porque todo lo que vive es sagrado”) (120). “El Aleph” mismo tiene que ver con

el matrimonio, por su contenido –el casamiento y el divorcio de Beatriz, la soltería de su amante Carlos Argentino y el amor frustrado del narrador–, como por la dedicatoria a Estela Canto, con quien durante los seis o siete meses que parece haber tomado la escritura del cuento –de enero a julio y probablemente agosto de 1945–, Borges habría hablado, no sólo de amor, sino también de matrimonio⁷. Vistas en detalle, las cartas a Canto que jalonan ese proceso pasan poco a poco de la pasión desbordante al retraimiento y al final, prácticamente, a la desesperación. Tiene razón sin embargo Estela Canto cuando afirma que esa desesperación se percibe desde un primer momento. En el cuento, este factor inicial tal vez se vea reflejado, no solamente en el hecho de que Beatriz Elena Viterbo es una desvergonzada, sino también una muerta, condición ideal para lucir con impunidad, el sobreviviente, sus dotes elegíacas, pero también las satíricas.

Aparte el título de Blake aplicado en forma implícita a las *Dos fantasías*, trae otra referencia al matrimonio la cita del *Satyricon* de Marciano Capela en el “manuscrito” del “capitán Burton” alegado por el narrador en la posdata de “El Aleph”. El verdadero título de la obra es en efecto *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, en cuyo primer libro Mercurio, soltero todavía, decide tomar esposa y escoge, por consejo de Apolo, a la doncella Filología. Júpiter convoca y consulta a la asamblea de los dioses, la que al reunirse, encuentra al Padre de todos ellos ante una *esfera* especular –y no una *lanza* como escribe Borges– en la que se refleja la totalidad del mundo (Capela: I, 68)⁸. La asamblea acepta,

⁷ De la serie de cartas publicadas por Estela Canto en 1989, la primera en hacer referencia a la historia del Aleph dataría según ella de febrero. El problema es que la segunda, también atribuida a febrero, lleva fecha de un día inexistente ese mes: viernes 19. Enero sí tiene un viernes 19, lo que coincide con la referencia a un artículo de Sábado recién publicado en *Contrapunto* y que, sabemos, apareció en enero de 1945. La penúltima carta de la serie, en la que Borges anuncia haber concluido, “bien o mal, tu cuento”, es de un miércoles 4, día que ese año, antes de la publicación en el número de septiembre, únicamente cae el mes de julio.

⁸ El error de *lanza* por *esfera* procede muy probablemente de haber equivocado Borges una palabra en el pasaje, no de Richard, sino de Robert Burton, autor de *Anatomy of the Melancholy* de la que Borges extrae la idea de una “lanza especular” que no es, así pues, una *lanza* (*spear*, según antiguas ediciones), sino una *esfera* (*sphear*). La referencia a Capela se encuentra en la introducción de *The Anatomy of*

lo que acarrea desde luego la apoteosis de la mortal Filología. Si en “El Aleph” hay alguna apoteosis, no será Beatriz Viterbo la beneficiaria. Es verdad que el narrador afirma: “muerta yo podía consagrarme a su memoria”. Pero no se puede olvidar la acusación que se añade enseguida: “sin esperanza, pero también sin humillación”. No, si en “El Aleph” hay apoteosis, es por el lado de Estela Canto que habría que buscar.

Nunca el aspecto autobiográfico de “El Aleph” fue ignorado por la crítica. La propia Estela Canto abunda en esa vena. Una de sus observaciones más notables coloca una al cotado de la otra estas dos imposibilidades de su novio: la de entregarse a una relación sexual (por la que sentía “terror pánico” [Canto 1989: 17]) y la de asumir su propia experiencia mística. Canto prácticamente las asimila, como que para ella el “éxtasis” místico tenía algo del “orgasmo” (Canto 1989: 211). Sin negar importancia a la observación, más interés guarda una tercera imposibilidad, oscuramente relacionada con las otras dos: la de reproducir en ausencia la imagen de la amada: “Nunca, Estela, me he sentido más cerca de ti; te imagino y te pienso continuamente, *pero siempre de espaldas*

melancholy, titulada “Democritus to the Reader”. Allí Robert Burton escribe: “Yo jamás viajé más que por mapas o planisferios, en los que mi pensamientos se explayaron libremente y sin ninguna coerción, como que siempre me complací en el estudio de la Cosmografía”. Nótese que en el manuscrito de “El aleph”, una de las notas de la cubierta rezaba: “Para los deleites de la geografía: A. of M, II, 103...”, donde las iniciales son las de *The Anatomy of Melancholy*. El pasaje de Robert Burton en que figura la “lanza especular” es prácticamente el último eslabón, el remate casi lógico de toda una cadena de párrafos que no dudo en presentar como un antecedente esencial, creo que nunca señalado, de la enumeración de “El Aleph”. Esa cadena está formada por quince párrafos que arrancan todos por el verbo *to see*. La tirada anafórica se gesta unas páginas antes de esa cadena: en una invocación del tópico menipeo y satírico del punto ideal de observación. Es en este contexto que aparece la referencia precisamente a la sátira menipea de Marciano Capela. Burton extrae aquel tópico de *Hermes y Carón*, diálogo de Luciano de Samosata. Recuerda cómo el primero de ambos dioses concede al otro ese lugar en las alturas desde el cual le será posible contemplar todo el mundo a la vez (“*to such a place, where he might see all the world at once*”; Burton R. 1621: 48). Burton imagina por su lado qué hubiera pensado Demócrito, de quien él mismo como es sabido se presenta como un émulo, en caso de haber visto, oído o leído lo que sucede actualmente en el mundo. Entonces empieza a desgranar, en su estilo abundante, todo aquello que el griego hubiera podido ver y tomar en este bajo mundo por objeto de sus legendarias carcajadas. Y en esa enumeración está el autor, cuando se le ocurre (Burton R. 66) la idea de una tirada de párrafos encabezados como decimos por el verbo *to see*, semejante a ciertos pasajes de Isaías y del Apocalipsis, los libros que se suelen citar como antecedentes de la enumeración de Borges a la que el propio Borges, por boca de Daneri, atribuye en el cuento un “abolengo” bíblico. La referencia a Capela mal reproducida por Borges se encuentra en la p. 74 de la edición de referencia.

o de perfil” (Canto 1989: 125). Alguna relación debió haber, por otro lado, entre esta última dificultad y la ceguera, hereditaria en su familia y que en 1945 él debía presentir cada vez más cercana. Y sin embargo, el tema central de “El Aleph”, “El signo” y “El Testigo” es una *visión*, en la acepción superlativa, profética y mágica de la palabra. En los tres esa visión sucede en un espacio exiguo, más o menos cerrado y con algo que nosotros preferimos calificar, no de infernal sino más bien de *grotesco*. En “El Aleph” y “El testigo” se trata en efecto de sendos sótanos; en “El signo”, de la cocinita de la humilde vivienda de Wenceslao Zaldueño en Burzaco, a través de una ventana que da “a los fondos” de un club. A este respecto, la serie pone de manifiesto, si no una obsesión, por lo menos una serie de variaciones de lo mismo. Ya Estela Canto había notado, aunque sin referirse a “El Aleph”, que la misma situación de un visionario inmovilizado se puede encontrar en los *Seis problemas para Isidro Parodi* (1942), en “Funes el memorioso” (1942) y en “La escritura del Dios” (1949). A ello se podría añadir, además de “El Aleph”, varias otras piezas como “El espejo de tinta” (1933), “Las ruinas circulares” (1940), “El milagro secreto” (1943) y desde luego “El Sur” (1953). Lejos de ser exhaustiva, la lista podría ampliarse hasta abrazar la obra completa de un autor que siempre se entendió a sí mismo como un pacífico hombre sedentario y soñador, contrapuesto a sus ancestros guerreros y movedizos. Su misma primerísima producción pública podría iniciar la serie: “El príncipe feliz”, cuento de Oscar Wilde cuyo protagonista es una estatua, traducido por el niño Borges y publicado por gestiones de su primo el escritor Álvaro Melián Lafinur. ¿No es un recuerdo de ese acontecimiento el pedido que hace Daneri al narrador, de interceder para que ese mismo Álvaro acepte escribir un prólogo para su poema *La Tierra*? Sería otro de los varios rasgos de Carlos Argentino en los que la crítica ha sabido ver otros tantos del propio Borges.

En los tres cuentos que aquí interesan, la visión central viene precedida y como preparada por visiones anteriores también sucedidas en lugares cerrados en los que el sujeto no puede por lo tanto si no encontrarse más o menos inmóvil. En “El testigo”, ese lugar es la “cala” de un barco, donde Sampaio veía, según lo que bajaba a contarle un marinero, “paisajes a toda policromía”. En “El signo” es la celda de la prisión donde Wenceslao Zalduendo tiene visiones místicas. En “El Aleph” es la “salita” de la casa de Daneri en la que el narrador estudia los demasiados “retratos” de Beatriz que allí se exhiben. En los tres, uno o más sujetos de la visión ya tienen el hábito de las imágenes, si no de la pornografía. En “El testigo”, Sampaio salió de su pueblo del Brasil “ganoso de postales colorinas para el álbum que siempre fui”; luego acabó en la casa de un viejo ciego en cuyo sótano *verá* a la Trinidad. En “El signo”, Wenceslao Zalduendo, condenado por pornografía, sufre en la cárcel una conversión que le depara “muchas visiones”, de las cuales una, ya en su casita de Burzaco, también se ofrecerá a los ojos halagados y después despavoridos de Ismael Larramendi. En “El Aleph”, de Daneri dice la sirvienta que el “niño” se la pasa en el sótano “revelando fotografías”, mientras que el narrador se precipita a casa de Daneri y desciende al sótano atraído por la oscura promesa de *ver*, allí, el Aleph, y en el Aleph no sólo “todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz”, sino también “*todas* las imágenes de Beatriz”, en cuyo adjetivo, subrayado por el autor, se incluyen sin duda con toda intención las *buenas* como las *malas* imágenes. Que los tres cuentos giran en torno a la visión, lo muestra además por la negativa la ceguera del dueño de casa de “El testigo” don Alejandro Meinong, contraste sospechoso con la desafortada *visión* que tendrán su nieta y luego también su empleado allá en el sótano, lugar por el que precisamente el viejo ciego se sentía horrorizado. Un último ejemplo bastará para mostrar hasta qué punto están entremezclados estos cuentos: el mismo número 272 que indica en “El signo” la celda donde tiene sus visiones Zalduendo,

indica en las *Noches* de Burton aquélla, citada en la posdata de “El Aleph”, en la que se narra el hallazgo en “una torre” de uno de los tantos espejos en que es posible *ver* todo el mundo.

Lo que se nota con claridad en el “El testigo” permite echar luz sobre lo que se intuye oscuramente en “El signo” y en “El Aleph”: en aquél se dan cita y se unen en un connubio incestuoso los dos órdenes beligerantes de lo sagrado y no sólo de lo profano, sino de lo sacrílego. Tanto es así que “El testigo”, de un carnavalesco rabioso, obsceno no a pesar sino a causa de lo sagrado del tema, viene encabezado por una referencia al capítulo VI de *Isaías* en el que se describe la *visión* de Dios y los Serafines. Los versículos citados pueden entenderse como una poética del contraste violento que se contemplará en el sótano. Del dueño de la casa, el ciego Alejandro Meinong, más que su apellido de filósofo interesa el que fuera a la vez coleccionador de “biblias” y “miembro de número de una corporación de calculistas que buscaba el ajuste de las disciplinas geológicas a la cronología marginal que adorna la Escritura”. Este último rasgo, afín desde luego al lugar de la casa en que tendrá lugar la epifanía (el “subsuelo”), conduce casi directamente a la historia de Aladino y de su enemigo el Mago. No por nada la nieta Flora adora jugar “al Viaje al Centro de la Tierra”, cosa que hacía rabiar al abuelo, quien pensaba que “había peligro en el sótano”, como también lo pensaban los “tíos” de Carlos Argentino Daneri, que se lo habían vedado. En casa de Meinong, tampoco el gato “Moño” apreciaba esas profundidades: “vez que bajaba por la escalera ciento que huía como si lo espoleara el Patas”, *diablo* o *demonio* en la jerga caribeña del negro y gordo Sampaio al que Flora llamaba, en un nuevo contraste, “San Bernardo”. En efecto, San Bernardo es aquel que en el último canto de la *Divina Comedia* intercede ante la Virgen para que Dios quite el velo de los ojos de Dante para que éste pueda *ver* a Dios, es decir a la Santísima Trinidad, que en efecto Dante *ve*, poniendo de este modo fin a sus anhelos y al poema. Nótese de

paso que *la misma cosa* que para Sampaio es la Santísima Trinidad, para el gato es el demonio y para la niña... un no sé qué “con barbas”.

De entre los serafines que en el capítulo de Isaías citado en “El testigo” tienen cubiertos los ojos y gritan “Santo, santo, santo”, se destaca uno que aproxima a los labios del profeta un carbón encendido; enseguida de esa escena viene el versículo elegido por Borges como epígrafe de ese cuento: “Entonces yo dije, Ay de mí, que soy muerto: que siendo hombre inmundo de labios, y habitando en medio de pueblo que tiene labios inmundos han visto mis ojos al Rey Jehová de los ejércitos.” Primero la niña Flora sola, luego en compañía de Sampaio, verá en el sótano, posada en un “sillón hamaca” (no podía faltar el *trono*, común a las visiones de Isaías, de Ezequiel y de Juan en el *Apocalipsis*), a la Trinidad en persona o mejor dicho *en personas*, grotescamente incrustadas unas en otras en una promiscuidad no por sublime menos promiscua: incestuoso *ménage à trois* de lo que lo único que atinó a decir la niña, como se dijo, es que la tal “era con barbas”, doble sentido que aplicado a la divinidad, acaba pintando, más que un santo, un sátiro o demonio, dando así razón al gato Moño y sembrando la duda sobre las causas de su deceso: el “eterno duelo de las Dos Raíces o Principios antagónicos” de que habla Burton en sus *Noches*, las bodas del cielo y del infierno de las que habla Blake, la “copula sacra deum” de que habla el segundo verso del himeneo con que se inicia el *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela⁹. Porque si lo que la niña Flora vio era “con barbas” quiere decir que vio a Dios, como se dice, *cara a cara*. Y de ahí desde luego que después se muriera, como teme morir Isaías en el versículo del epígrafe, él, que sabe lo que dijo Dios a Moisés cuando éste le pidió *ver* su “gloria”, en el libro del Éxodo, 33, 20:

⁹ Y hablando de *tronos* y promiscuidad, ¿cómo olvidar la anécdota contada por la madre de Borges según la cual siendo niño se le ocurrió pedir hacer sus necesidades en una lata de galletas? En una síntesis digna de Bustos Domecq, una vez sentado declaró, imaginamos con que no sin cierta solemnidad mezclada de sorna: “Estoy en el trono de la noble igualdad” (Helft 2013: 22).

“No podrás ver mi rostro: porque no me verá hombre, y vivirá”. Y no deja de ser interesante que la pena que amenaza en la Biblia a los que le vean la cara a Dios, sea exactamente la misma que según Borges pesa sobre aquellos que leen hasta el final las *Mil y una noches*... Semejante promiscuidad, en todo caso, ocurre también en las visiones de “El Aleph” y de “El signo”. En el primero, el narrador contempla todo el mundo y en él un incestuoso intercambio epistolar entre primo y prima que, en la primera versión, inédita, del cuento, era entre *hermano y hermana*, tal y como se rumoreaba que ocurría entre Estela Canto y su hermano Patricio (Balderston 2009). En el segundo cuento, una pantagruélica apoteosis de comida, ascendiendo contra el cielo a manera de “arco iris”, signo el más espiritual de santa alianza entre Dios y humanidad, luminoso pero hecho de la más carnal de las materialidades: morcillas, tocino, berenjenas rellenas, pasteles y cosas parecidas desfilaban entre “las estrellas y el azul” antes de que Ismael Larramendi huyera despavorido.

Y es que los hombres no pueden soportar con los ojos semejantes contrastes. En la lista de los tocados por “antiguas maldiciones divinas” propuesta en “Tres versiones de Judas” (1944), todos salvo uno han *visto* o estuvieron a punto de *ver* lo invisible; los que lo vieron, sufrieron momentánea o definitivamente las “maldiciones” reservadas para el caso. Hacia el final –la crítica no ha dejado de verlo–, destaca el mismo apellido que en la primera versión de “El Aleph” llevaban los incestuosos *hermanos* Carlos Argentino y Beatriz Elena, designados todavía hoy, en la versión definitiva, con el genérico “esos Viterbo”:

[Nils Runeberg] recordó a Elías y a Moisés, que en la montaña se taparon la cara para no ver a Dios; a Isaías, que se aterró cuando sus ojos vieron a Aquel cuya gloria llena la tierra; a Saúl, cuyos ojos quedaron ciegos en el camino de Damasco; al rabino Simeón ben Azaí, que vio el Paraíso y murió; al famoso hechicero Juan de Viterbo, que enloqueció cuando pudo ver a la Trinidad; a los Midrashim, que abominan de los impíos que pronuncian el *Shem Hamephorash*, el Secreto Nombre de Dios

Ya en 1933 y 1934, respectivamente en “El espejo de tinta” y en “El rostro del profeta”, titulado más tarde “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, Borges había tratado el tema, enviando también aquí al islam, a las *Noches* y a ciertas cosmogonías anteriores al islam como las que Borges conocía por la historia de Bulukiya. A la pregunta de por qué los dos hombres que acompañaban a un tercero enmascarado estaban ciegos, Hákim, en cuya religión dios carece no sólo de “origen” sino también de “nombre” y de “cara”, respondió: “Están ciegos [...] porque han visto mi cara” (Borges 1934). Y en “El espejo de tinta”, zurcido de fragmentos extraídos de Lane, de Burton y de las *Noches*, hay uno que muere como consecuencia implacable de su pasión por *ver* el mundo en esa especie de Aleph que un hechicero hace espejear en la superficie de un charquito de tinta.

También los finales de los tres cuentos se parecen, sobre todo los de “El Aleph” y “El testigo”. En “El signo”, Zaldueño muere y el narrador Ismael Larramendi, llenos los ojos de comida, huye como se dijo sin haber jamás querido repetir la experiencia. Al ver a lo lejos la casucha mientras cuenta la historia, recomienda a su interlocutor Mascarenhas persignarse y pedir incluso a la casa “tres deseos” como ante un lugar embrujado o maldito. En “El Aleph” y “El testigo”, las dos casas en las que ocurrieron las visiones acaban demolidas, frustrando también para siempre la repetición de la experiencia. Lo notable, en lo que atañe a este punto, no es el parecido únicamente entre los tres cuentos, sino también entre ellos y una secuencia célebre de la autobiografía de Borges trazada en el discurso pronunciado en 1945 para agradecer el premio que por *Ficciones* le otorgó la Sociedad Argentina de Escritores. El discurso se publicó en *Sur* el mismo mes de julio en que Borges anuncia en carta a Estela Canto haber puesto punto final a “El Aleph”. Amén de las referencias miliunanochescas y orientales, entre las cuales muy en particular el “genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico”; amén de la referencia al jardín, reminiscencia tanto de la historia del príncipe Siddhârta como de “El príncipe

feliz” de Wilde (Betancort 2010), se notarán, en la secuencia siguiente, tres biografemas que se repiten en los tres cuentos que interesan, la *revelación*, el *lugar cerrado* en que la revelación se produce, la *demolición* posterior de ese lugar:

Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) en las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó al amigo en la luna y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra. Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré, sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas? (Borges 1945a: 120-121).

Se dijo más arriba que este relato fue escrito como al margen de la obra de Thomas de Quincey. Sólo añadiré sobre este punto que en su autobiografía, también De Quincey otorga un papel importante a la biblioteca de su padre, cuyo rasgo más notable, curiosamente, coincide con el que Borges atribuye a la del suyo: “todos los libros eran ingleses” (De Quincey 1890: I, 24; Rosato y Álvarez: 256). Más adelante comentaremos otra demolición que podría ser incluida en esta serie, tan desconocida por la crítica relativa a este cuento de Borges como el personaje con el que esa demolición se relaciona: aquella que en 1277 mató en la ciudad de Viterbo al Papa Juan XXI, modelo, probablemente, del hechicero Juan de Viterbo en “Tres versiones de Judas”.

Linga-Yoni, Cunnus-Phallus

Desde 1993 en que se realizó la edición francesa de las obras de Borges en La Pléiade, se sabe que en la escritura de “El Aleph” hubo una etapa en la que el punto mágico se llamaba, no *aleph*, sino *mihrab*, palabra que de haber subsistido, hubiera, como afirma el editor Jean-Pierre Bernès, obligado a inscribir el relato en la serie “oriental-musulmana”

que Borges veneraba y practicaba desde la infancia (Bernès 1993: 1603). Se llama *mihrab* a la hornacina, hueco o nicho abierto en la *quibla* de la mezquita, es decir en la dirección a la que deben volverse los fieles en sus rezos. Es el punto más íntimo y sagrado del templo. En 2001, la edición del manuscrito que perteneció a Estela Canto, realizada por Julio Ortega y Elena del Río Parra, confirmó la información de Bernès. Las dos primeras ocurrencias de la palabra *aleph* en ese borrador (sin contar la de la tapa, que debió inscribirse después), sobrevuela la palabra tachada ~~*mihrab*~~ de una anterior redacción. Sorprende constatar que, salvo contadas excepciones, la lectura de “El Aleph” siguiera como si nada el rumbo cabalístico sugerido por la letra hebrea y siguiera ignorando o menospreciando una tradición que como la islámica estuvo presente desde la génesis del cuento.

Borges afirma hasta el cansancio haber frecuentado las *Noches* desde su más temprana juventud. La traducción que constaba en la biblioteca de su padre le habría estado prohibida: “La Burton” –cuenta en su ensayo autobiográfico de 1970– “llena de lo que entonces se consideraba obscenidad, me estaba prohibida, y yo tenía que leerla a escondidas en la azotea”¹⁰ Aquí también, como en “El testigo” y “El Aleph”, hay pues una “escalera vedada” (así llama Daneri a la que en su casa conduce al sótano). En todos los casos, esa escalera separa al protagonista del lugar de unas revelaciones que en el caso del niño Borges, en el que el objeto es la edición de Burton, también tenían algo de visuales. Ya en 1934 Borges se encargó de subrayar, además, que buena parte de aquellas obscenidades se encontraban, más que en las historias, en las notas explicativas del editor. Siendo, por otro lado, un supuesto “manuscrito” de Burton el que en la ficción de “El

¹⁰ “The Burton filled with what was then considered obscenity, was forbidden, and I had to read it in hiding up on the roof”; Borges 1970.

Aleph” viene a establecer la verdadera naturaleza del objeto mágico, ¿cómo no preguntarse lo que en aquellas notas pudo aprender Borges sobre la naturaleza del *mihrab*? La explicación figura al pie de página de la Noche 17, en un tramo de la historia titulada “The Eldest Lady’s Tale”. Esta historia debió interesar a Borges, en primer lugar, porque en ella aparece una de sus queridas ciudades petrificadas, similar a la de las Islas Negras (Noche 7) y a la fortaleza de Azófar (noche 566), ambas incluidas en la antología de las *Noches* de Burton publicada por Borges en 1984. La propia Estela Canto habla del interés de Borges por la historia del joven rey de aquellas islas, convertido “en mármol negro de cintura para abajo” y, como tal, parecido a todos los personajes ya evocados en los que se conjugan inmovilidad corporal y agudeza visual o intelectual (Canto 1989: 168). En la noche 17 también hay un pasaje sobre una piedra con forma de “huevo de avestruz” que brillaba como el sol, anticipo lejano del Aleph visual que hay que sumar a “The Crystal Egg” de Wells, mencionado por el propio Borges en el prólogo de *El Aleph*, al “terrible cristal” de Ez 1, 22 referido en el manuscrito conservado de “El Aleph” y ausente en la versión definitiva, y a la lista de artefactos visuales enumerados por Burton en el “manuscrito” que se le atribuye en la posdata del cuento. Por último, la narradora de la misma noche 17 acaba por encontrar a un joven delante de un *mihrab* (“prayer-niche”), cuya naturaleza Burton vincula, en una nota al pie de la misma página en que se habla de la brillante piedra ovoidal, con el sexo femenino:

Árabe “Mihrab” = la hornacina rematada de un arco en la pared de la Mesquita que mira hacia la Meca. Aquí, de espaldas a la gente y mirando a la Ka’abah o Plaza de la Casa de la Meccah (de allí que sea llamada “Kiblah” = dirección del orador) se coloca el Imán, pontífice o conductor, lit. “alguien que se pone al frente de otros”, y sus reverencias y postraciones marcan el ritmo a la congregación. Hago remontar el Mihrab a la hornacina que hacía de santuario al dios egipcio: los judíos lo ignoraron, pero los cristianos lo conservaron para sus estatuas y altares. Maundrell sugiere que el nicho vacío alude al dios invisible. Como el nicho (símbolo de Venus) y el minarete (símbolo de Príapo) data apenas de los días del décimo Califa, Al-Walid (A. H. 86-96 = 105-115), los hindúes acusan a los musulmanes de haber tomado ambos de sus ídolos predilectos –Linga-Yoni o Cunnus phallus (Pilgrimage II. 140), y simplemente llaman al Mihrab un Bhaga = Cunnus

(Dabistan II. 152). Los Guebres más bien hablan de Meccah “Meh-gah”, locus Lunæ, y Al-Medinah, “Mahdinah” = Luna de religión. See Dabistan I., 49, etc. (Burton 1885-1888: I, 166).

“Pilgrimage II, 140” remite al libro en que Burton narra su viaje a la Meca, donde esta historia se resume de manera elíptica (Burton 1843: I, 361). Burton podría haber enviado directamente al capítulo VI de la misma obra, en que trata sobre la mezquita en general. Mucho tiempo antes de haber escrito “El Aleph”, Borges debió leer, así pues, esta otra explicación:

Creo que los hindúes fueron los primeros que por medio de un triángulo equilátero simbolizaron el culto en el Yoni-Linga que les era peculiar: en la arquitectura de sus templos, éste se convirtió, o bien en un conoide o en una pirámide perfecta. Egipto lo significó mediante el obelisco, típico en este país; y la forma apareció en distintas regiones del mundo: así, en Inglaterra, fue una simple piedra enhiesta, y en Irlanda una torre redonda. Era de esperar. D’Hancarville y Brotier han rastreado con éxito el mismo culto, en sus diferentes modalidades, entre todo tipo de pueblos: de este modo, el símbolo podía encontrarse en cualquier parte. El antiguo minarete árabe es una simple torre cilíndrica o poligonal, sin pisos ni voladizo, claramente distinto de las combinaciones turcas, moderno-egipcias, y heyazíes, de tubo y prisma, felizmente comparadas por el viajero francés con una “vela cubierta de un capuz”. Y finalmente, el antiguo minarete, robustecido como todo en la arquitectura gótica, y dotado de campanario, se convirtió en la aguja y la flecha de nuestros ancestros (Burton 1843: I, 92).

La interpretación sexual de las formas arquitectónicas Borges debió encontrarla en la misma ficción de las *Noches*, concretamente en la 327, donde se describe una escena sexual de excepcional crudeza (entre Ali Shar y su querida esclava Zumurrud, juntos después de años de ardiente separación), comparando las posiciones y movimientos de los amantes con los que hace el predicador en su *pulpit* o el santón en su *prayer-nich*. El episodio da lugar a una de esas notas que interesaban a Borges, referida a ciertas costumbres sexuales de las abisinias, muy estimadas por los “voluptuosos egipcios” y mencionadas en el *Aranga-Ranga*, obra citada por Borges y Bioy en “El signo”. Y quien piense que de Borges no podría esperarse semejante reunión entre el *mihrab* y el *sexo*, recuerde la expresión que utiliza en una carta escrita a los 19 años para describir a la amante o novia que tuvo en Mallorca y de nombre no lejano, dicho sea de paso, a los

motivos de “El Aleph”: “vraiment j’ai aimé cette Luz qui me traitait en gamin et dont les gestes étaient d’une indécence ingénue. Elle ressemblait à une cathédrale et à une chienne” (Borges 1999: 146). Ya hemos dicho que Canto piensa que en “El Aleph”, la experiencia del narrador tiene tanto de mística como de sexual. Y ello sencillamente porque para ella, como en buena parte de la tradición literaria occidental del medioevo para acá, la primera se dice en los términos de la otra y viceversa.

No faltan los análisis freudianos de los textos de Borges. Los que se refieren a “El Aleph” no dejan de sugerir que la pequeña bola mágica alude a lo mismo que el *mhirab* (Carrera 1999, Ambrosini 1989, Woscoboinik 1996). Más allá de la falta de prudencia cuando no de rigor de que suelen adolecer esos estudios, tienen por lo menos el mérito de hacerse cargo de la impresión, a menudo olvidada, de que algo de sexo había inclusive en la parte aparentemente mística del cuento (*Darinka* 1985; Reichardt 1998; Balderston 1999; De la Fuente 2018). Por ejemplo, en la posición del observador al contemplar el *aleph*: acostado, la cabeza en una almohada, justo debajo de la inclinada escalera en uno de cuyos ángulos debía ser observado aquel hueco *mihrab* que en el curso de la redacción se convirtió en Aleph... Por más buenas razones que se invoquen, no es necesario traer a cuenta como hace Daniel Devoto la leyenda de San Alexis para situar de algún modo a la mujer por encima del observador echado, abajado e inclusive humillado debajo de la escalera. Si “habrá visto cielorrasos”, cuenta Borges, sin duda con una carcajada, que decía Nicolás Paredes de una mujer fácil (Torre 2004: 240). Él mismo dice de la mujer aludida “infinitamente” por aquella casa, que era “ligeramente inclinada” y que estaba, o era, “perdida para siempre”...¹¹ La escena ocurre en el sótano de esa misma casa a cuyo encuentro acudía año tras año el narrador para satisfacer su *melancolía*, pero también su

¹¹ Ya Paoli (1977: 21) había anotado la anfibología de “perdida”.

erotismo. En la primera carta que según Estela Canto le envió Borges con una alusión a “El Aleph”, se dice de Buenos Aires y de la misma Estela lo que en el cuento se dice de la casa y de Beatriz: “No sé qué le ocurre a Buenos Aires. No hace otra cosa que aludirte, infinitamente”; y tras mencionar tres lugares que “la recuerdan” (“Corrientes, Lavalle, San Telmo”), nombra un lugar que, de proseguir la analogía, correspondería al sótano de la casa del cuento: “la entrada del subterráneo”, donde Borges y Canto solían darse cita. Tantas fotos, en fin, había en la “salita” que mostraban a Beatriz Elena en situaciones y posiciones diferentes (“de perfil”, “de tres cuartos”), que alguna vez debía vérsela desde abajo y lo que entonces se vio, como muestran algunos ítems de la enumeración, no fue para el observador todo lo agradable que él hubiera querido.

A esa casa que “aludía infinitamente a Beatriz” iba “Borges” en efecto a pasar unos aniversarios “melancólicos y vanamente eróticos”, donde lo de “vanamente”, sea cual sea el sentido en que se entienda, indica un erotismo frustrado. Que había mucho allí de sexual lo indican ya las prohibiciones. Y ello vale tanto para el caso de Daneri, hombre dado a la fotografía que de niño tenía prohibido *bajar al sótano*, como para el caso de Borges, quien de niño –según su propio relato–, tenía prohibido hacer aquello que sin embargo él iba a hacer a la azotea: leer las obscenas *Noches* de Burton. La misma descripción del *aleph*, más allá de ciertas imágenes de mujer, tiene algo de sexo: su carácter lunar al tiempo que especular (“luna del espejo”), no deja de aludir, si se piensa en la miliunanochesca doctrina de Hákim de Merv retomada al comienzo de “Tlön”, a la cópula, sin olvidar que la luna en las *Noches* es un astro venusino cuyo apogeo se observa –adelantándonos otro poco hacia el argumento principal de este artículo–, en el nombre de aquella con la que quiere unirse el hijo del sastre chino, la princesa Badrulbudur, nombre transcrito por Burton *Badr al-Budur* y traducido a la manera superlativa del Oriente: *Full moon of full moons*. Pero es remontando al proto-nombre del objeto mágico,

mihrab, que se podrán observar otras alusiones a lo mismo que de otro modo podrían pasar desapercibidas. Nos referimos a la forma de valva, de concha o de venera que, desde antiguo, se asoció con Venus por la semejanza entre la vulva y el molusco entreabierto. En ningún caso de aquellos en los que el lazo entre el *mihrab* y la *venera* existe, ese lazo se hace más efectivo que en la famosa mezquita de Córdoba citada por Borges precisamente en “El Zahir”, la “continuación islámica de ‘El Aleph’” a decir de Jean-Pierre Bernès (1993: 1607). Así lo expresa su edición de la *Encyclopædia Britannica* en la entrada sobre *Córdoba*, España: “el tercer Mihrab, o nicho, una pequeña capilla, de forma heptagonal, cubierta con un único bloque de mármol níveo con forma de concha”¹². No sabemos en qué momento Borges escogió los epígrafes de “El Aleph”, pero llama la atención –ya lo ha señalado Dietrich Reinhardt (1989: 494)– que a través de la cita de Shakespeare el “espacio infinito” que se supone contenido en el *aleph-mihrab* se suponga también encerrado “in a nutshell”... La concha en cuestión en la mezquita de Córdoba es la *venera* o *vieira*, por *Venus* (italiano *Venere*) diosa romana vinculada con el deseo erótico con cuyo nombre se asocia asimismo el verbo *venerar* y aún a veces el sustantivo *veneno*, aplicado antiguamente por antonomasia a los filtros amorosos, voces ambas empleadas por Borges en su cuento. Pero antes que ellas, Borges utiliza en el cuento otra voz que, sin estar emparentada directamente con aquéllas, deben ponerse en la misma cuenta de lo venusino ya que es utilizada para describir el propio Aleph, lugar que contendría, escribe Borges, “todos los *veneros* de luz”, donde *venero* quiere decir manantial, principio u origen de donde procede una cosa, palabra que en su forma femenina se asocia también con *Venus* y con lo *venéreo* en general, cuyo significado

¹² “the third *Mihrab*, or prayer-recess, a small 10th-century chapel, heptagonal in shape, roofed with a single shell-like block of snow-white marbre”.

también, aunque en otro sentido, tiene que ver con el origen, y cuya materialidad no es sino el verbo *venerar* conjugado en la primera persona del singular. Antes de bajar al sótano, Daneri le da a tomar un bebedizo de “seudo coñac” que “Borges” sospecha ser un “*veneno*”; en fin, terminada la descripción del Aleph, afirma haber sentido “infinita *veneración*” (opción elegida en vez de “admiración”, tachado en el manuscrito), recorriendo todos los matices de los derivados de *Venus*. Y aunque al decir lo que diremos nos adelantemos otro poco a lo que debe ser tratado después, no está demás añadir que si por lo dicho, el *mihrab-aleph* tiene mucho de venusino, ¿qué se ha de decir del verdadero *aleph* denunciado en el “manuscrito” de “Burton” en la posdata del cuento, ya no alojado en un hueco o rincón, sino en una *columna*? En un cuento de tema y aún de enunciación erótica como éste, no es extraño que Borges haya hecho adoptar a los dos Aleph los rasgos arquitectónicos que según Burton en la nota mencionada aluden respectivamente a *Venus* y a *Príapo*, a *Linga* y a *Yoni*, a *Cunnus* y a *Phallus*: una pequeña bolita en el rincón que forma un escalón en la cara inferior de una escalera y una columna de una mezquita de El Cairo. “El Aleph”, en tal sentido, una especie de monumento erigido al sexo.

De anillos y de lámparas

Incluso las lecturas de orientación psicoanalítica se han dejado a veces encandilar por los elementos que en “El Aleph” envían a la cábala, a la mística, a la espiritualidad y en general a lo sublime. La mayor parte de esas lecturas se han apoyado para ello en las explicaciones dadas por el narrador de por qué Daneri llamó *aleph* a la esfera del sótano de su casa, un lugar inferior ya de por sí. Es nada menos que Estela Canto, conocedora como nadie de “los curiosos contrastes y desorientaciones” de Borges (Canto 1946), la que con su pertinencia habitual observa que “los objetos mágicos en este gran admirador de las *Mil y una noches* nunca son producidos por un mago, sino que aparecen en un

almacén cuando le dan un vuelto o están en el fondo de un sótano y su existencia es anunciada por el más insignificante de los poetastros, que además es su rival” (Canto 1989: 192). Está pensando, desde luego, en “El Zahir” y en “El Aleph”, cuentos que con razón la crítica suele leer a la par. En ellos, viene a decir Canto (pero la comparación es nuestra), sucede lo que Santa Teresa recordaba a sus hermanas descalzas: que “entre los pucheros anda el Señor”, en una nueva unión entre lo bajo y lo alto, típica de la carnavalesca religiosidad popular. Pero si ambos hallazgos deben inscribirse en una tradición particular, Canto no duda en indicar las *Noches*, en lo cual viene a coincidir, casi palabra por palabra, con dos declaraciones orales del propio Borges. La primera forma parte del comentario de “El Aleph” añadido al final de la antología inglesa de 1970:

Pensando en el Aleph como algo maravilloso, lo coloqué en un lugar tan anodino como me fue posible imaginar: un pequeño sótano en una casa de un anticuado barrio de Buenos Aires. En el mundo de las *Mil y una noches*, cosas como lámparas y anillos mágicos se dejan tirados y a nadie le importa; en nuestro mundo escéptico, tenemos que poner orden en cualquier elemento alarmante o fuera de lugar. Así, al final de “El Aleph”, hay que derribar la casa y destruir con ella la esfera brillante¹³.

La segunda, casi idéntica, tiene un valor suplementario porque ahora la referencia a las *Noches* se precisa. A la pregunta de por qué la casa es destruida al final del cuento, Borges responde: “Tenía que ser destruida [...] porque no se pueden dejar cosas como un Aleph tiradas hoy en día, de la misma manera que Aladino dejó su lámpara tirada por ahí”¹⁴.

Si bien en un comienzo el narrador parece hacer suyas las ideas de Daneri sobre el Aleph y lo vincula con la alquimia, la cábala, la mística, la teoría de conjuntos transfinitos y la

¹³ “Thinking of the Aleph as a thing of wonder, I placed it in as drab a setting as I could imagine –a small celler in a nondescript house in a unfashionable quarter of Buenos Aires. In the world of the *Arabian Nights*, such things as magic lamps and rings are left lying about and nobody cares; in our sceptical world, we have to tidy up any alarming or out-of-th-way element. Thus, at the end of ‘The Aleph’, the house has to be pulled down and the shining sphere destroyed with it”; Borges 1971: 263.

¹⁴ “It had to be destroyed, he said, because you can’t leave things like an Aleph lying around in this day and age, the way Aladdin left his lamp lying around”; Borges 1998: 103.

divinidad, es otro hecho fehaciente que al final, duda incluso de la legitimidad del nombre:

Su aplicación al disco de mi historia no 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.

Enseguida aquella duda se profundiza: “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 reveló?” Por supuesto, estas interrogaciones tienen mucho de cortina de humo —emanada del fuego vengativo y celoso en que se quema el narrador. Este también escribe sobre el Aleph para ser leído por su detestado y exitoso rival y para desprestigiarlo ante un público —el jurado de algún premio— que prefiere las del otro a sus propias obras. Con todo, y aun admitiendo aquellas explicaciones, se observará que todas atañen, en particular la cabalística, a cierta infinitud o ausencia de límites, valor que en términos literarios Borges representa de manera casi sistemática mediante el libro de las *Noches* y que en todo caso conduce, no solamente a lo *innombrable* en que piensa por ejemplo Estela Canto, sino, siendo ilimitado y sin forma, a lo *invisible*, a lo *inaccesible a los ojos*¹⁵. De hecho, la relación del signo *alef* con lo infinito es antigua en Borges; es así como ya en 1925 lo usa para describir el “sentido de la tarea” de Ramón Gómez de la Serna: “en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás” (Borges 1925). Sea como sea, el narrador no tiene más remedio que seguir aplicando al objeto mágico el nombre que le dio Daneri, sin por eso tener que aceptar la doctrina acerca de su naturaleza: “Por increíble que parezca,

¹⁵ “Everything visible has a limit, what is limited is finite, what is finite is not absolutely identical; the primary cause of the world is invisible, therefore unlimited, infinite, absolutely identical—z.e., he is the Ain Soph”; Rosenroth 1907: 38.

yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph”.

No sólo en su historia sino también en el curso de la gestación de “El Aleph”, todo cuanto toca a ese objeto es incierto, tornadizo y a veces contradictorio. Sin ir más lejos, en una carta a Canto, Borges lo sitúa, no en una casa de la calle *Garay*, sino de la calle *Brasil*. Y aún en lo que toca al nombre y acaso a la forma –*mihrab cóncavo, aleph esférico*–, la misma Canto hace en su libro una pregunta que viene a añadir dos posibilidades más que en aras de la brevedad aquí serán reducidas a una: ¿qué habría pasado, pregunta Canto, si el objeto mágico se hubiera llamado, por ejemplo, *Graal*? Y no se crea que esta posibilidad es peregrina; varios de los dispositivos visuales listados por “Burton” son cóncavos y alguno tiene inclusive forma de copa: “la séptuple copa de Kai Josrú”. De haberse llamado Graal –infiere Canto–, el cuento hubiera salido de la tradición judía en la que se lo suele entender. Cree, empero, erróneamente, que el cuento se habría inscrito en la tradición cristiana, cuando en realidad, inclusive en ese caso podían preponderar las tradiciones persas y árabes. En un ejemplar de las casidas de Abdu El-Yezdi (seudónimo de Richard Burton), Borges subrayó, en una de las últimas notas realizados por un discípulo ficticio de El-Yezdi que no es otro, también aquí, que el mismo Burton, un pasaje en el que tras afirmar que el Islam también tenía, como el cristianismo, su vertiente ascética y su vertiente hedonista, decía que ésta –“religión de la humanidad”, “pasión por la luz y la vida”, por “el arte, la poesía y la ciencia”–, se había desarrollado al calor del recuerdo cariñoso e impíamente guardado de los antiguos héroes, poetas y sabios guebres o iranés preislámicos (Burton 1896: 89-90; Rosato y Álvarez 2017: 79). Enseguida Burton recuerda el tema de la copa de Jamshid, idéntica a la que en “El Aleph” Borges describe –en una enrevesada superposición de textos de Edward Fitzgerald, Omar Khayyan, Jorge Guillermo Borges, Edward G. Browne y Richard

Burton imposible desentrañar aquí—, como “séptuple copa de Kai Josrú”. Y al recordarla, Burton escribe —es el pasaje subrayado por Borges en su ejemplar según Rosato y Álvarez—, que el nombre de esa copa podía ser traducido como “graal (copa) o espejo”, siendo un objeto que “mostraba la totalidad del mundo entre sus bordes”: “grail (cup) or mirror: it showed the whole world within its rim” (Burton 1896: 90). Y que entre el *aleph* y esta *copa* hay algo más que mera semejanza, lo muestra una anotación en la tapa del manuscrito de “El Aleph” que sus editores olvidaron de registrar: “y la séptuple copa adivinatoria / cuya perdición deploró FitzGerald”, versos que recuerdan una cuarteta de las *Rubaiyat* en traducción de FitzGerald, obra que, como es sabido, fue traducida por el padre de Borges aunque omitiendo —ironías de la historia— el verso relativo a la copa de aquella anotación de su hijo. En el cuerpo del cuento, el narrador habla de la obsesión de Daneri: “comprendí que no era capaz de otro pensamiento que de la perdición del Aleph”, donde el Aleph se sitúa, así pues, en el mismo lugar en que se sitúa la *copa-graal-espejo* del verso de Fitzgerald: su “perdición”, que en el caso de “El Aleph” ocurrirá con la demolición de la casa.

Los espejos y la paternidad, abominables

La mayoría de los estudios de “El Aleph” suelen estrechar demasiado el foco de atención para cuento tan vasto, multifacético y enrevesado. La reducción procede por lo general de la poca o ninguna importancia que se da a la recusación del nombre dado por Daneri al objeto mágico y sobre todo de la naturaleza que al comienzo se le atribuye. Es necesario, en tal sentido, seguir leyendo más allá del momento en que el narrador anuncia el descubrimiento en Brasil del “manuscrito” de Burton en el que se basa la recusación. Estela Canto tiene otra vez razón —aunque sólo en parte— cuando indica que en el cuento que le fue dedicado tiene cierta importancia “la prohibición judía de pronunciar el nombre

de Dios o de usar el sexo para el placer y no para la reproducción” (Canto 1989: 212). Es verdad –en relación con el primer punto–, que en “La muerte y la brújula” (1942) el “nombre secreto” de Dios se compara a la “esfera de cristal que los persas atribuyen a Alejandro de Macedonio”. Sin embargo, como ha mostrado Max Ubelaker en un trabajo reciente, en “El Aleph” todo se concentra más bien en la prohibición que pesa (que vulgarmente se considera que pesa, en todo caso) en la tradición musulmana (y también en la judía) sobre la representación *visual* de la divinidad y aún sobre la reproducción visual del mundo en general, asunto que por otro lado está, para Borges, metafórica y acaso conceptualmente relacionado con la condena, no del uso del sexo para otra cosa que no sea la reproducción, como escribe Canto, sino, muy por el contrario, de la práctica del sexo *con esa finalidad*. Entre una y otra, hasta las palabras empleadas para nombrarlas pueden ser las mismas. Ya en “El rostro del profeta”, texto de 1934 que gira en torno a la condena de la representación visual, aparece el adagio cuyo recuerdo desencadena la historia de “Tlön”: “Los espejos y la paternidad son abominables porque la multiplican y afirman”. Pero el hecho de que sean ciegas las mujeres que componen el harem del tintorero que decretó la condena de los espejos y de la paternidad, no las hace menos aptas –¡al contrario!– para “aplacar las necesidades” del “cuerpo divino” del profeta. A fin de ilustrar este *aniconismo*, Max Ubelaker, que así lo llama, trae a colación una de las *Crónicas de Bustos Domecq*, texto muy posterior, titulado “Un pincel nuestro: Tafas”, panegírico de un pintor “musulmano” cuyo punto de partida había sido la doctrina del “Alcorán de Mahoma” y de “los rusos de la calle Junín”, es decir de los judíos: “queda formalmente prohibida la pintura de caras, de personas, de facciones, de pájaros, de becerros y de otros seres vivos” (Ubelaker 2019: 9-60). Aunque posterior, el texto pertenece al mismo universo que *Dos fantasías*, obra que sin embargo Ubelaker, acaso

por el tradicional prurito vinculado con la noción de *autor*, no incorpora a su estudio sobre “El Aleph”.

También el supuesto manuscrito de Richard Burton alegado en la posdata condena la representación visual. Tal el sentido de su denuncia de todos los congéneres visuales del Aleph de Daneri: los espejos de Alejandro, de Tarik, de Luciano de Samosata y del Merlín de Edmund Spenser, la séxtuple copa de Josrú y la absurda o enigmática “lanza especular” de Marciano Capela, objetos casi todos en los que de haber ahondado, la crítica habría encontrado la presencia aplastante no de la tradición cabalística, sino de la islámica y sobre todo preislámica, tan trabajada por Burton en notas de las *Noches* como las de Bulukiya. Y en los casos ajenos a esa tradición, como los de Capella y Spenser, habría visto que, de todos modos, también se relacionan con asuntos eróticos. La única anomalía, en tal sentido, es el espejo de Luciano, pero éste no aparece en la versión de 1945 sino en la de 1949. Es éste, además, el único de los falsos *aleph* cuyas características anuncian el auténtico, aunque en el cuento esta virtud no se perciba. En *El viaje verdadero*, en efecto, Luciano hace de su dispositivo lunar un instrumento capaz, no sólo de *ver* el mundo, sino también de *oírlo*. Nada de todo esto es empero tan importante como el hecho de que, según el “manuscrito” de Burton, todos esos objetos, además del “defecto de no existir”, tienen el de ser “meros instrumentos de óptica”, inservibles a la hora de representar algo tan ajeno al espacio como la totalidad del espacio. La elección misma del más islamizado de los escritores occidentales –Richard Francis Burton– justifica esta lectura: también en este cuento está en cuestión la condena de la representación visual; también en este cuento esa condena, asociada con el universo de las *Noches*, empalma con el erotismo y con el matrimonio, esa institución destinada a la abominable reproducción de la especie.

Si se compara el manuscrito de Estela Canto con la versión publicada, se observa que ésta cuenta con un párrafo suplementario y con toda una posdata. Es probable que al

entregar el manuscrito, Borges no hubiera llegado todavía a *descubrir*, como él decía, el final de la historia. Tres de las anotaciones de la cubierta, que los editores omitieron transcribir, fueron tomadas con vistas al final conocido¹⁶. La carta en la que Borges anuncia a Canto que por fin lo ha terminado –con honda y quizá pueril desesperación, ya que acusa a la mujer de abandonarlo mientras él (¡un hombre de cuarenta y cinco años!) vacaciona con su madre–, deja entrever que ha dudado sobre el remate. Borges anuncia el cierre del cuento en la misma forma en que concluye éste, es decir en una posdata. Después de haber firmado la carta, con evidente disgusto cuando no despecho y acaso resignación, escribe: “He concluido, bien o mal, tu cuento”. Y es en la posdata del cuento que se profundiza la naturaleza cabalística y alquímica del Aleph, sólo que con el fin de rechazarla. Es Daneri quien le pone nombre y quien define su primera naturaleza; es el narrador, en guerra profesional y amorosa con el hermano-primo de Beatriz, el que pone en duda la adecuación del nombre y su naturaleza. El nombre, parece a la postre aceptarlo; en lo demás, en cambio, combate a Daneri con dos juicios terminantes: 1) el auténtico Aleph no es de naturaleza visual; 2) lo que brillaba en un rincón del sótano de la casa no era un auténtico Aleph. Las proposiciones –cuya lógica o falta de lógica es la del chiste del *caldero prestado* narrado por Freud– no están, por ello mismo, libres de sospecha¹⁷. No podían estarlo después de confesar el narrador su decisión de vengarse de Daneri y menos aún viendo sus incoherencias. Pero ni el origen espurio ni las incoherencias de una

¹⁶ 1) “y la séptuple copa adivinatoria / cuya perdición deplora Fitzgerald”; 2) “un Egipto”; 3) “Fustat” (Borges 2001). El primer ítem será retomado en parte en la lista de los falsos aleph denunciados por Burton; el segundo, es el país en que se encuentra la mezquita con el verdadero Aleph; el tercero, en fin, es el nombre del viejo Cairo, hoy barrio suyo, lugar en la que se fundó la primera mezquita, precisamente la que interesa a Borges, la de Amr ibn Al-As.

¹⁷ La historia la cuenta Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente*. A toma prestado un caldero a B; cuando lo devuelve, B se queja de que el caldero estaba agujereado. A se defiende con estos argumentos: “En primer lugar, nunca tomé prestado un caldero a B; en segundo lugar, cuando lo tomé prestado de B, el caldero estaba agujereado; en tercer lugar, el caldero que devolví a B estaba intacto”.

serie de afirmaciones entraña su falsedad. Alguna verdad hay que encontrar en todo aquello. Y si por incoherente que sea en relación con el final del relato, el lector toma en serio todo lo que el narrador cuenta que vio en el sótano de la casa, entonces debe seguir creyendo en lo que cuenta acerca del manuscrito de “Burton” encontrado en Brasil por Pedro Enríquez Ureña.

Un monumento para Estela Canto: la columna sonora

La parte de la posdata que ahora interesa –cuya primera línea vuelve a incurrir en la lógica del *caldero prestado*–, reza como sigue:

Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, 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, pues como ha escrito Abenjaldún: En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería.

Varias fuentes se reconocen en estas líneas. Una de ellas es la *Britannica*, cuya entrada *mosque* viene ilustrada por el plano de Amr, mezquita del Cairo. También el capítulo que Burton dedica a las mezquitas al inicio del relato de su peregrinación a la Meca y una obra póstuma de Edward Lane que Borges conocía desde hacía años ya que de ella había extraído lo principal de “El espejo de tinta”, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, uno de cuyos apéndices, identificado con la letra F, está consagrado a la arquitectura árabe. De ese apéndice procede la grafía con que Borges transcribe el topónimo Fustat en la cubierta de “El Aleph” y no utilizado finalmente en el cuento, nombre del antiguo Cairo en que fue fundada la mezquita en cuestión, primera de África. También de ese apéndice procede por fundición de dos pasajes la cita de Abenjaldún, cita que Faverón, sin razón valedera, juzga ser notoriamente apócrifa y

absurda, cuando bastaba, como digo, con hojear la obra de Lane para ver que no era ni lo uno ni lo otro (Lane 1860: 578-579). Frase “intonsa y banal”, llama Faverón a “para todo lo que es albañilería”, sin ver que no es esa exactamente la frase de Borges ni sospechar que lo que tal vez Borges quería era deslizar precisamente la última palabra, del mismo origen de aquello de que se habla (y que además contiene la primera sílaba de *Aleph* y de *Aladino* y de tantas otras palabras de etimología árabe).

No son muchos los estudiosos que dieron la importancia debida al hecho de que el objeto que resume el universo y que el narrador del cuento acepta a regañadientes llamar *aleph*, de visible que era en la casa de Daneri se vuelve audible en la mezquita de El Cairo. En nuestra opinión, empero, ese vuelco no se explica, como propone Fishburn, por la ironía de Borges, ni por una concepción pluralista del universo en la que el *ser* se puede entender de tantas maneras como sentidos podamos emplear para captarlo (Fishburn 2015: 116). Mucho menos se explica, como pretende Faverón en la alocada empresa que se impuso al decidir hacer de “El Aleph” un cuento sobre la guerra, como un intento antisemita introducido antifrásicamente por Borges para desacreditar el muy judío Aleph de la calle Garay. Otros autores adujeron, en la misma línea de Fishburn pero en nuestra opinión con mayor pertinencia, cierto platonismo que obliga a desestimar por infieles las *representaciones visuales* del mundo inteligible y a preferir modos menos sensibles, es decir menos espurios, de intelección (Nicolopolus 2000). Por la misma razón se podría pensar en la oposición que expone ya desde el título la obra de Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung*, sabiendo además que ya Nietzsche había en su juventud vinculado el reino dionisiaco de la *voluntad (Wille)* con la música, y relegado la *representación (Vorstellung)*, por brillante que sea, al universo superficial y visible de Apolo. Aunque sin buscar explicar la oposición entre ambos Aleph, ya Fernández Ferrer (1992: 488) había visto un antecedente del vuelco final del cuento en un poema de *Fervor*

de Buenos Aires (1923) titulado “La guitarra” y que, como varios otros de este primer poemario, no carece de relación con la filosofía de Schopenhauer. Contrariamente a “El Aleph”, en “La guitarra” sonido e imagen están armónicamente concatenados: de los rasguídos de una guitarra van manando las imágenes proféticamente desplegadas en una serie de *vi... vi...* en la que no faltan ni Dios ni la mujer amada y acaso perdida. En “El Aleph”, los dos Aleph, el visible y el audible, se oponen, como se oponen asimismo el espacio –dominio de lo visible y objeto de lo que Kant llama *sentido externo de la sensibilidad*– y el tiempo –dominio de lo audible y objeto del *sentido interno* (dimensiones reconocidas por Borges en el cuento cuando habla de *lo simultáneo* de lo visto en el Aleph y de *lo sucesivo* del lenguaje que lo describe). Nos parece del todo abusivo sin embargo ir más lejos y pensar que el “rumor” que se percibe aplicando el oído a la columna se refiere al *lenguaje*, como pretenden el mencionado Ubelaker y más recientemente José Darío Martínez (2024). Y aunque también sería abusivo rechazar en absoluto esa referencia, tiendo a pensar que el “rumor” en cuestión en esta parte de “El Aleph” podría ser descrito con los mismos términos en que se describen las leyes que rigen el mundo según el narrador en la parte análoga de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, es decir en la *posdata*: su rigor no es, como el de Tlön, un “rigor de ajedrecistas”, sino de “ángeles”; las suyas son “leyes divinas”, es decir, “leyes inhumanas” (Attala 2019), vale decir, inaccesibles a la comprensión humana y que deben, con respecto, mantenerse a distancia. Un argumento de peso a favor de esta interpretación está en el cuento, al final de la descripción del Aleph visible, en esta constatación de la contradicción flagrante que hay en pretender haber “visto” lo que no se puede ver ni concebir: “mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo”. El “universo”, en efecto, es “inconcebible”; el “nombre” que le dan los hombres, es decir el lenguaje con que lo refieren y describen,

ellos lo han *usurpado*. Contra lo que ocurrió en el sótano, ningún ser humano puede verlo ni ninguno jamás lo habrá “mirado”. Esta es, así pues, la premisa de la posdata, donde se creará un símbolo mejor que el del Aleph para aludir a ese “objeto secreto y conjetural” que es el “universo”, objeto, para decirlo en los términos de la posdata de “Tlön”, angélico, divino, es decir, *inhumano*. No otro es por lo demás el sentido del epígrafe del *Leviatán* de Hobbes, frase extraída del capítulo en el que combate, con las armas de su peculiar empirismo, los absurdos conceptos de la escolástica, en este caso el de *eternidad* o *nunc stans*, tan incomprensible, dice Hobbes, como el de una *infinita magnitud de lugar* o *hic stans*, es decir como aquel que el Aleph vendría a encarnar si en verdad existiera. El epígrafe de Hobbes –así como también, como veremos, en cierto modo, el de Shakespeare– anticipa la parte negativa de la proposición principal del manuscrito de Burton.

Sin desconocer la filiación neoplatónica ni sobre todo schopenhaueriana si no macedoniana que podría tener el menosprecio de lo visual y el favor de lo sonoro, sería una reducción intolerable ver tan sólo en “El Aleph” la expresión alegórica de un dogma filosófico del autor. No menos intolerable sería ver en él únicamente un artificio destinado a presentar los polos antitéticos femenino y masculino que se buscan y se encuentran en el cuento y en la vida y que suelen guerrear en las antiguas cosmovisiones orientales que alimentan durante la década de 1940 las ideas de Borges sobre el mundo y la literatura. Y aunque acierta a nuestro juicio plenamente Sandra Betancort al insistir en estos simbolismos religiosos anteislámicos y tal vez también al ver en su empleo al final de “El Aleph” la expresión del agnosticismo del autor, no creo que bastaran por sí solos para justificar, como se dijo, cuento tan vasto, polifacético y enrevesado (Betancort 2010: 468-472). Lo mismo cabe decir del fin satírico en el que tanto se interesó la crítica y del alto lirismo de la famosa enumeración. Y si acaso esta última, que algunos ponen entre las

páginas más hermosas de la literatura española, bastara y aún sobrara, ¿quién puede creer que el cuento en el que se inserta lo iba Borges a terminar *à la diable*, como si con ella la vena se le hubiera agotado y cualquier remate exótico y más o menos místico le hubiera convenido? ¿Quién puede pensar en “El Aleph” como el tosco engarce de aquella joya?

Es inverosímil, sobre todo, que Borges no hubiera hecho algún esfuerzo por inscribir en su historia a la destinataria del cuento. Así lo ha entendido, de hecho, Emir Rodríguez Monegal, para quien, a la zaga de Paoli y de Devoto, el principal subtexto de “El Aleph” es la *Divina Comedia*. Pero ya la recusación del Aleph visual, de la que Rodríguez Monegal y muchos otros nada dicen, es también en cierto modo una recusación de uno de los postulados esenciales de la *Divina comedia* según el cual no es el *acto de amar* sino el *de ver*, arquetipo del conocimiento según Aristóteles, el que *funda la beatitud* (“Quinci si può veder como si fonda / l’esser beato ne l’atto che vede, / non in quel ch’ama, que poscia seconda”, *Paradiso*, XXVIII, 109-110), postulado que no podía menos que disgustar a un discípulo de Schopenhauer e inquietar a uno que se sabía destinado a la ceguera y que escribía en esos años no una sino tres ficciones paródicas precisamente sobre la visión... *Estela*, para el crítico uruguayo, es lo mismo que *Stella*, palabra elegida por Dante para rematar cada una de las tres grandes partes en que se dividen los *cantos* de *La Divina Comedia*. Cuando escribe, además, en la última línea del texto, la frase “A Estela Canto”, Borges estaba diciendo, asimismo, “Canto a Estela” (Rodríguez Monegal 1987: 373).

Las razones alegadas para afirmar que “El Aleph” es una reescritura, paródica o no, de la *Divina comedia*, no nos parecen sólidas. Eso de que cada subdivisión del poema de Dante se titula *Canto* y de que cada parte termina con la palabra *stella*, sólo podría querer decir algo absurdo: que Dante dedicó su poema a Estela Canto. Lo de “A Estela Canto” es por entero diferente y Rodríguez Monegal tiene razón. Pero siendo esto último así,

¿por qué entonces no buscar cómo es que Borges canta, según él mismo lo estaría diciendo en la dedicatoria, a *Estela Canto*? En lugar de ello, Rodríguez Monegal y tantos otros prefieren encontrar la *Divina comedia* en “El Aleph”, como si ahora fuera Borges el que cantara, no a Canto, sino a Beatriz de Fosco Portinari. No desconocemos que en momentos en que estaba enfrascado en la escritura de “El Aleph”, Borges habría enviado una postal o carta a Estela Canto en la que se confirma el vínculo entre ambas obras. El vínculo, sin embargo, parece reducirse en ese momento a la idea del Aleph como punto inextenso en el que está todo el espacio: “I am working [...] in Alighieri’s idea, although further on. He never condensed it. The universe appears to me just as spherical cristal point...” (Balderston, Gallo, Helft 1999: 105)¹⁸. Borges parece estar pensando en el punto luminoso en el que, al volverse para mirar los ojos de Beatriz (*Paraíso* XXVIII, 16), Dante descubre de repente todo el cosmos, o mejor en aquella imagen –un libro– con la que Dante resume su visión de la divinidad: “Nel suo profondo vidi che s’ interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l’universo si squaderna” (*Paradiso* XXXIII, 85-87). De aquí el Aleph no fuera propiamente hablando un punto sino una pequeña esfera, es decir un *volumen*.

¿Cuántas veces se ha repetido aquello de que Daneri es una abreviatura de *Dante Alighieri*? En verdad, la afirmación no contraviene ningún axioma, pero dista de ser convincente. Y aunque lo fuera, cómo olvidar que durante la escritura de “El Aleph” Borges no sólo recitaba a su amada Estela Canto fragmentos de la *Divina comedia*, sino, también, de Dante Gabriel Rossetti, cuyo nombre verdadero era Gabriel *Charles* Dante Rossetti. No sólo en su nombre estaría el *Carlos*; también su apellido comienza por *Dan*

¹⁸ Agradezco a Carlos García el conocimiento de este texto, cuya fecha lamentablemente no se indica, ni otro dato contextual que permita saber en qué etapa de la elaboración del cuento se produjo. Ninguno de los tres editores del libro pudo aclararme (comunicación de diciembre de 2017), alguno de esos puntos.

y termina, si no en *eri*, por lo menos en *e-i*. El soneto de Rossetti que Borges recitaba – “Inclusiveness” –, está en el centro de las historias cruzadas que aquí interesan y que ya se han evocado: Rossetti imagina, al recibir un beso de su madre, lo que habrá sentido su padre en la misma situación, con lo que se alude a un tema –el incesto y más en general la promiscuidad en que pelagra caer a cada paso la vida de los seres humanos–, importante tanto para el cuento como para Estela Canto y aun, como ella misma lo sabía, para el propio Borges. Nos referimos, claro está, a los temores a que dio lugar la traumática experiencia sexual del autor durante su juventud ginebrina, aunque yo creo que en “El Aleph” se rozan también las relaciones de Borges con su propia hermana, toda vez que Daneri tiene rasgos del propio Borges, es cierto, pero también, probablemente, de Guillermo de Torre, en particular cuando el narrador se lo imagina a Daneri “en su gabinete de estudio”, rodeado del mismo tipo de chirimbolos (“teléfonos”, “telégrafos”, “fonógrafos”, “aparatos de radiotelefonía”, “cinematógrafos”, “linternas mágicas”) que amoblaban la poesía vanguardista de su estrafalario cuñado, cuyo nombre figura subrepticamente al comienzo de la descripción: “en la *torre* albarrana de una ciudad”. Borges también apreciaba en Rossetti todo aquello –el erotismo, visible en la minucia carnal de sus metáforas– que había conducido a cierto crítico a incluirlo, aunque fuera para criticarlo, en una *Fleshly School of Poetry* (Borges 2000: 266). Si ya hemos visto que en “El Aleph” se dan cita los dos Burton, Robert y Richard, ¿por qué no se la darían también los dos Dante, Alighieri y Rossetti? Y ello tanto más cuanto que la vida y la obra de este último tanto tenían que ver con las del primero, del que su propio padre fue editor y de cuya obra tanto la obra poética como pictórica de Dante Gabriel estaba llena, por no hablar de otras semejanzas entre su vida y la del propio Borges, ambos descendientes por tres costados de una sangre latina y del otro –en los dos casos una abuela– de una sangre inglesa. Es más –pero este argumento entra a cuenta de nuestra otra tesis–: desde niño,

Dante Gabriel Rossetti también era, como Borges, un devoto de las *Noches* y muy en particular de *Aladino o La lámpara maravillosa*, del cual siendo apenas un niño, y esto Borges sin duda lo sabía, proyectó una versión y llegó incluso a garabatear unas líneas, como lo dice el hermano de Dante Gabriel Rossetti en la introducción a las cartas familiares del poeta-pintor (Rossetti, 1895: 66-67). Uno de los más distinguidos traductores del libro árabe, John Payne, fue un adepto del círculo pre-Rafaelita de Rossetti.

La legión de los que ven en *Daneri* un anagrama de *Dante Alighieri* y en “El Aleph” una reescritura de la *Divina comedia*, olvida que al principio Borges pensó en hacer de Carlos Argentino un hermano de Beatriz; perduran, de hecho, en el cuento, trazas tan enormes de ese parentesco que parece increíble que Borges las hubiera dejado allí por inadvertencia. A lo largo de *todo el manuscrito* se observa, detrás de las tachaduras, el nombre Carlos Argentino *Viterbo*. Decidido a reducir la consanguinidad, Borges imaginó, antes que *Daneri*, otro nombre para su rival, que nada parece tener que ver con Dante: *Uslangui*. Fue en un tercer intento –¡pero el cuento para entonces ya estaba escrito!– que apareció *Daneri*. En un olvido similar se incurre cuando no se tiene en cuenta que Beatriz, como bien lo mostró Daniel Devoto en un artículo escrito hace más de medio siglo, era *Beatriz Elena Viterbo*, reunión en una sola persona de la Virgen y de la Ramera, especie de boda, otra vez, del Cielo con el Infierno, o bien de duelo, a la manera de los mitos preislámicos descritos por Burton, entre las Dos Raíces o Principios antagónicos del universo. El mismo Dante puede servir para explicarlo ya que si su Beatriz está en el cielo, Elena de Troya figura en el círculo infernal reservado a la lujuria. Y aunque más adelante intentaremos otra explicación del apellido Viterbo en lo que hace a Carlos Argentino, recuérdese, en lo que atañe a Beatriz Elena, la explicación que había dado el mencionado Devoto: la ciudad de Viterbo, residencia pontificia, era antiguamente

conocida por las aguas llamadas Bulicame, sulfurosas termas al cuidado de las “pecadoras” mencionadas por Dante en *Infierno XIV*, 79 (Toynbee 1898: 103). Pero nada detiene a los que a todo transe quieren amalgamar —y entre ellos comprensiblemente se encuentra la propia Canto—, “El Aleph” y la *Divina comedia*. Ni siquiera el que Borges los desautorizara, como cuando agradeció a la crítica tan “inesperados regalos” como era esa amalgama (*unlooked-for gifts*) (Borges 1971: 190). Hubo quien en el colmo de la admiración, atribuyó este rechazo a la *modestia excesiva* del maestro (Rodríguez Monegal 1987: 375).

Es cierto que no es prudente tomar al pie de la letra las declaraciones de un autor como Borges sobre su propia obra. Pero cuando coincide con tantos otros indicios que desvían la lectura hacia otros rumbos, la prudencia se vuelve obstinación. Ocurre, así pues, con lo de Dante, como con lo de la cábala. ¿No lleva años descubierto el nombre *mihrab* que tuvo en un primer momento la bola mágica? Y sin embargo, este asunto atañe nada menos que al final de “El Aleph”, curiosamente la parte menos leída por la crítica y la mayoría de las veces olímpicamente ignorada: si Borges desistió del vocablo *mihrab*, no desistió del templo que contiene el *mihrab*, la mezquita, no por azar situada en El Cairo, ciudad por excelencia de las *Noches* ya que la obra misma no es, según Borges cree con Burton, sino la “adaptación de antiguas historias al gusto aplebeyado, o soez, de las clases medias de El Cairo” (Borges 1934b). La ciudad, además, tiene la dudosa virtud de llevar las mismas iniciales de Estela Canto. Y es que como la propia Viterbo y las aguas Bulicame, El Cairo era célebre según Burton por lo viciosa que era su población femenina (Burton 1885-1888: I, Noche 29, recogida, nótese bien, por Borges en Burton 1985). Ocurre, en resumen, con el mundo árabe de la infancia de Borges, como con la naturaleza según Horacio: evacuado al comienzo de “El Aleph”, regresa con fuerza al final. Algo similar ocurre, curiosamente, con la palabra *Brasil*, para Borges cifra, junto

con el Uruguay, de todo lo que es *oriente*: evacuada como nombre de calle, reaparece como nombre del país desde donde llega la noticia de un más misterioso Aleph.

Inclusive el trueque de lo visual por lo sonoro admite motivaciones que lejos de toda filosofía, arraigan en los entresijos de la vida del autor y en las lecturas infantiles o adolescentes relacionadas con ella. Hablamos de la ceguera hereditaria y de la dificultad que parecía tener Borges para controlar la imaginación visual. A finales de 1944, es decir poco antes de comenzar a escribir “El Aleph”, escribe a su amiga se recordará, lo siguiente: “Nunca, Estela, me he sentido más cerca de ti; te imagino y te pienso continuamente, pero siempre de espaldas o de perfil” (Canto 1989: 125). El punto, sobre el que la propia Canto se interroga y elucubra, ha sido caracterizado por Daniel Balderston como *de la mirada oblicua*. Trae para ello a colación una frase de un ensayo de Thomas de Quincey sobre Alexander Pope que Borges usa como epígrafe en *Evaristo Carriego*: “... a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (De Quincey 1890: IX, 68). Canto, que también recuerda la frase, da de ella esta traducción: “Un modo de verdad, no de verdad central y coherente, sino angular y fragmentada” (1989: 14). De este punto de la *mirada oblicua* aquí únicamente interesa la impotencia indicada –impotencia para imaginar el rostro de la amada–, y más en general, esa rebeldía, presente en muchos textos de Borges, que hurta a la atención visual cierta imagen dándola en escorzo, hecha añicos o en proceso de deformación. En la carta siguiente, le escribe desde Uruguay dando nuevas muestras de lo laboriosa, esquiva y fragmentaria que era su fantasía amorosa: “Vagamente he visto unas casas, bruscamente anuladas por casi intolerables memorias de un ángulo de tu sonrisa, de la inflexión de tu voz diciendo *Georgie*, de una esquina de Lomas o de La Plata, de los avisos de las mesas del bar en Constitución, de mi reloj en tu cartera, de tus dedos rasgando papel” (127). Pero ya textos muy anteriores hablan de esta dificultad. Así en 1934 en “Los espejos velados”, donde se

evoca el terror que se apodera del autor ante la autonomía con que se presentan ante él las imágenes especulares, inclusive o sobre todo las suyas propias, a punto a cada paso de volvérselo monstruosas (Borges 1934c). O en “Dreamtigers”, publicado junto con el anterior: la impotencia, que Borges llama “incompetencia”, de “engendrar” en su imaginación onírica “el monstruo apetecido”, en este caso un tigre, que aparece, “eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro” (Borges 1934d). Y al anotar, entre paréntesis, que aún recuerda los tigres de las enciclopedias infantiles, consigna: “yo que no puedo recobrar sin error la frente o la sonrisa de una mujer”. Incluso en el “El Zahir”, caso a primera vista opuesto al anterior, no se trata sino de la exasperación de esa autonomía. Mientras en “El Aleph” el sujeto lo ve *todo* sin discriminación alguna, es decir sino poder descartar tantas cosas atroces que se le imponen, en “El Zahir” *no puede dejar de ver* el “intolerable Zahir”, y ello hasta el punto de la alienación completa de su persona (“Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges”). En “El espejo de tinta” (texto que contiene en germen el Alfa y el Omega, o si se prefiere, la a y la zeta de la locura visual desplegada en forma separada en “El Aleph” y “El Zahir”), es a fuerza de querer *ver* que Yakub el Doliente acaba por *morir*, “poseído por el espejo”. ¿Y no muere Juan Dahlmann en “El Sur”, al y fin al cabo, por la rapidez e inadvertencia con que subió las escaleras, *ávido* como estaba por ir a *ver* —el narrador dice “examinar”—, un tomo de las *Mil y una noches*? También “Las ruinas circulares” son un caso de impotencia imaginativa, tratando el mago una y otra vez, inútilmente, de *engendrar* a ese otro *monstruo apetecido* que es aquel hijo de sueño que, si a la postre acaba por nacer, ello es debido a la intervención de uno de esos dioses proteicos y totales de las religiones preislámicas de que hablaba Burton. Una frase de “La busca de Averroes”, cuento como se dijo de 1947, permite dar con la clave por lo menos

del tratamiento literario que Borges dio a esta impotencia: “sentí” –ante la dificultad de imaginar a un hombre embarcado en una empresa imposible– “lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo”. Producto, la frase, de la deformación de la nota ya referida de Richard Burton a la historia de Bulukiya cuyo fin es explicar la metafísica unitario-dualista de ciertas concepciones en efecto preislámicas. La volvemos a citar, subrayando otra vez la noción de *caricatura*, puente entre unas cosmovisiones y el uso literario que se puede hacer de ellas y que Borges, de hecho, usó desde un principio (es decir, desde la *Historia universal de la infamia*). Nótese que las “caricaturas” lo son de “leyendas rabínicas”, que es casi como decir que son caricaturas de la Biblia:

Estas fábulas descabelladas son caricaturas de leyendas rabínicas que comenzaron con ‘Lilith’, la esposa espiritual de Adán: la naturaleza y su contraparte, Physis y Antiphysis, proporcionan una base sólida para el folklore. Entre los hindúes tenemos a Brahma (el Creador) y Viswakarma, el anti-Creador: el primero hace un caballo y un toro y el segundo los caricaturiza con un asno y un búfalo, y así sucesivamente (Burton 1885-1888: V, 320; véase también X,130).

Son estas fábulas, tal y como Burton las interpreta, las que informan la filosofía de Hákim de Merv en “El rostro del profeta”: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman” (Borges 34). Nada más que del año siguiente al de “La busca de Averroes”, de decir de tres años después de publicado “El Aleph”, son los principales y mejores escritos de Borges sobre la *Divina comedia*. Dos de ellos –“La última sonrisa de Beatriz” y “El encuentro en un sueño”– son el resultado de aplicar a ese poema, subrepticamente y de manera anacrónica, la misma poética extraída de la nota de Burton y que tan bien se adapta a la incompetencia imaginativo-visual que obsesionaba al propio Borges desde hacía años y que explica, si se quiere, su elaboración tan temprana: ya hubiera querido Dante que “la procesión” que traía a Beatriz a su primer encuentro con el poeta “fuera

bella” (dice en el segundo de esos ensayos) (Borges 1948b). La “procesión” resulta sin embargo “de una complicada fealdad”, como lo muestran el “grifo atado a una carroza”, los “animales con alas tachonadas de ojos abiertos”, la “mujer verde”, la mujer “carmesí” o esa “otra en cuya cara hay tres ojos” (1948b). ¿Cómo se explica semejante fracaso imaginativo? El párrafo que lo explica –que comienza con la frase “Enamorase es crear una religión cuyo dios es falible”– es uno de los más citados de los que Borges escribió sobre Dante por los estudiosos de “El Aleph”. Borges imagina que para “intercalar” el encuentro con aquélla a la que idolatró y de la que no fue correspondido, Dante “edificó la triple arquitectura de su poema”, pero que le pasó en ello “lo que suele ocurrir en los sueños”, a saber: “En la adversidad soñamos una ventura y la íntima conciencia de la imposibilidad de lo que soñamos basta para corromper nuestro sueño, manchándolo de tristes estorbos” (Borges 1948c). No sólo la amada se presenta (*Purgatorio*, XXX) sobre un carro en una procesión de seres que no por proceder de la Biblia son menos “monstruosos”; no sólo se muestra después “severísima” con Dante (*Purgatorio*, XXXI), sino que al final, “Beatriz desaparece; un águila, una zorra y un dragón atacan el carro; las ruedas y el timón se cubren de plumas; el carro, entonces, echa siete cabezas [...]; un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz” (Borges 1948c). No parece ser ajeno a esta idea –es en resumidas cuentas la tesis de Daniel Devoto– el hecho de dar a la Beatriz de “El Aleph”, culpable de esa Troya literario-amorosa en la que se combaten “Borges” y Carlos Argentino, el nombre suplementario y antitético de *Elena*, con toda la serie de valores más o menos negativos que se le asocian en el cuento. Pero a las varias Elenas en que piensa Devoto (la de Homero, la de Marlowe, la de Goethe y desde luego la de Dante), hay que añadir aquélla que fue objeto de las especulaciones teológicas de ese otro Dante que fue Simón el Mago, según refiere el propio Borges en el artículo sobre los gnósticos recogido en *Discusión* bajo el título “Vindicación del falso Basílides” (1932). El tema

principal de este artículo está, por lo demás, en el centro de lo que aquí interesa, ya que también en el centro de cosmogonías gnósticas como la de Basílides, la de Simón el Mago, la de Hákim de Merv o la que se lee en la historia del príncipe Bulukiya, está la idea, no sólo de que el “proceso” de nuestro “mundo” es “esencialmente fútil”, un “reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes”, sino que nosotros mismos somos el producto de la “temeraria o culpable improvisación” de “una divinidad deficiente” (Borges 1932). Lo mismo dirá Borges en 1848 de la Beatriz de Dante, a saber, que no es, en el poema, sino el producto de esa *divinidad deficiente o incompetente* que es el poeta desventurado cuando busca su ventura en el poema y no puede dejar de reconocer que la felicidad así obtenida es puramente imaginada y por lo tanto infeliz. La única realidad, para Dante, era que “primero la vida y después la muerte le había arrebatado a Beatriz” (Borges 1948a). La experiencia de una imaginación visual impotente, pasada por las aguas de las oscuras mitologías agnósticas interpretadas por Burton mediante el concepto de caricatura, se ha convertido en una poética de la impotencia de la literatura: no hay libro que no contenga –que no deba contener– su contra-libro. Nada puede hacerse que no sea o que por lo menos no contenga la caricatura de lo que se quiso, sin éxito, hacer. Nótese, sin embargo, que esa poética de la impotencia Borges no la extrae de la *Divina comedia* sino que se la aplica. Por que esa poética no es otra que la de “El Aleph”. Tan presente, por lo demás, está en el cuento, que allí está, bien visible, nada menos que en el otro epígrafe del cuento, el de Shakespeare, donde es verdad que Hamlet dice que aún encerrado en una cáscara de nuez se podría sentir “rey del espacio infinito”, pero para añadir enseguida que así se sentiría, *si no fuera por las pesadillas que se lo impiden*: “were it not that I have bad dreams”. Esas pesadillas que arruinan a Hamlet el verse rey del espacio infinito –pesadillas que como sabemos no son sino el reflejo de la más dura realidad–, son las mismas que arruinan el encuentro de Dante con su Beatriz o el de

“Borges” con la suya en “El Aleph”. Ahora bien, es porque Borges lee en 1948 la *Divina comedia* a la luz de esa poética ya bien arraigada en “El Aleph”, que la crítica pudo más tarde cometer el anacronismo de creer que al escribir el cuento, Borges ya se había propuesto parodiar la obra de Dante. Es al revés: en 1938 –repetimos– Borges aplicó a la *Divina comedia* la poética de “El Aleph”.

A la impotencia y a la perversión imaginativas, a la fragmentación caprichosa a la que su propia fantasía somete los recuerdos e imágenes de Estela Canto, Borges opone la facilidad con que logra en cambio recordar su voz: “la inflexión de tu voz diciendo *Georgie*” (Canto 1989: 127). Y es una constante su insistencia en lo fiel que podía ser su memoria para con las voces de las personas queridas o admiradas, cuyas inflexiones – pensaba su maestro Macedonio Fernández– eran lo único que podía sobrevivir a la destrucción sus cuerpos o *figuras* (así llamaba Macedonio, a veces, al cuerpo). La voz de Evaristo Carriego, la de su padre, la del mismo Macedonio, la de Nicolás Paredes o, en otro registro, la “voz de Hepburn o de Garbo”, uno de “los atributos” que “definen” a esas actrices y que el doblaje de sus películas arruina, según artículo publicado días antes de poner fin a “El Aleph” (Borges 1945). En el poema “La lluvia”, de 1958, se reúnen, incluso, como en “El Aleph”, una casa demolida (la de la infancia) y una voz que sobrevive a las ruinas: “Patio que ya no existe. La mojada / tarde me trae la voz, la voz deseada, / de mi padre que vuelve y que no ha muerto”.

Sea la expresión de doctrinas religiosas como el judaísmo o el islam, o de doctrinas filosóficas como las de Platón, Schopenhauer, Macedonio o inclusive como la suya propia (sugerida por ejemplo en “Tlön”); o sea la expresión, como se acaba de sugerir, de ciertos poderosos motivos biográficos, el hecho es que al final, el lector asiste a una recusación de lo *visual* y a una afirmación más o menos apoteósica de lo *auditivo*. La conjetura que se propondrá a continuación es independiente de esas explicaciones y pueden coexistir

con cualquiera de ellas o con todas. Y su punto de partida es el nombre de la amada, cuya evocación, como lo muestran sus cartas (“Estela, Estela Canto, when you read this I shall be finishing the story I promised you, the first of a long series” [Canto 1989: 143]), le causaba un arrobamiento idéntico al que siente el narrador de “El Aleph” al pronunciar el nombre de la amada (“Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo”), remedo, dicho sea de paso, de cierta evocación de Paul Valéry en el *Cimetière marin* (“Zénon! Cruel Zénon! Zénon d’Élée!”), que en 1959 Borges remeda por segunda vez, pero ya no con el nombre de Beatriz, sino directamente con el de Canto: “¡Estela! ¡Cruel Estela! ¡Estela Canto!”), para concluir, satisfecho, que así quedaba mejor estas frases que con el nombre del filósofo de Elea (Bioy Casares 2006: 585).

Aparte ciertas alusiones discretas –las iniciales de *El Cairo*, las vocales de *Elena*, idéntica a las de *Estela*–, Borges tenía por lo menos tres caminos para introducir el nombre de pila de su amada en la ficción de su cuento. El que indica Rodríguez Monegal con aquello de *Stella*, Borges lo intenta cuando en una versión tachada del comienzo de la descripción del Aleph escribe “ahí estaba el desafortunado espacio estelar”, adjetivo éste reemplazado por “cósmico” en la versión publicada, es decir, cambiado tan sólo después de haber escrito la posdata, donde se introduce la opción que se intentará desvelar enseguida. La idea de *estela*, traza dejada en el agua o el aire, no es recogida en el cuento. Y luego está (el lector lo habrá adivinado) ese pilar o losa de piedra, a menudo funerario, denominado *estela* y que puede tener o no tener decoraciones o inscripciones¹⁹. ¿Hay algo

¹⁹ Para citar tan solo un ejemplo: *Encyclopædia Britannica* (11ª edición): “Stele, the Greek name (*stèle*) for a pillar or vertical slab of stone or marble, sometimes decorated with bas-reliefs and bearing inscriptions, and generally terminated with a cresting (*epithema*) enriched with the anthemion plant. In later times the stele was crowned with a small pediment. The Way of the Tombs at Athens was lined with stelae, some of them in memory of prominent citizens”. En cuanto a las inscripciones que suelen tener las estelas, es de notar que los editores del manuscrito conservado leen, en la anotación de la contracubierta relativa a la columna que contiene el Aleph sonoro, “piedra labrada”. De ser correcta la lección, la duda

más a propósito que semejante objeto para conservar aquello cuya flaqueza –la memoria– es desde el inicio del cuento el problema principal del narrador? Y no se diga que una *columna* no es propiamente hablando una *estela*: las “columnas” de la mezquita de Amr procedían, como el narrador se toma la molestia de aclarar, de templos anteriores al islam en los que bien podía haber *estelas*. Así lo sugiere la misma *Encyclopædia Britannica*: los musulmanes acarreaban, procedentes de construcciones egipcias, romanas y bizantinas, “arcos de diferentes formas, semicirculares, en punta y en herradura”. Y para *Canto*, a más del hecho de que *canto* también significa *piedra*, sólo bastaba hacer que esa columna de piedra, de alguna manera, resonara o *cantara*. Ejemplos de ello no faltaban en la poesía. Desde uno de los poemas más conocidos de *Les Fleurs du mal*: “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles”, hasta uno de sus herederos más recientes como el “Cantique des colonnes” del simbolista Valéry, publicado en 1919 y del que en 1943 se publicó una traducción en una revista de Buenos Aires. En “The blessed Damozel”, el poema más conocido de Dante Gabriel Rossetti, hay, si no una columna, un árbol (“the living mystic tree”), en cuyo crecimiento se deja a veces sentir “la Paloma” (“the Dove / is sometimes felt to be”), es decir, según el propio Borges, el Espíritu Santo, cuyas plumas, al tocar cada una de las hojas del árbol, “dice audiblemente su nombre” (“saith His Name audibly”) (Borges 2000: 280). Más adelante será mencionado un antecedente más interesante, procedente de la arquitectura monumental y situado... en Egipto. Vuélvase a leer el texto, ahora con las frases finales:

Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, 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

del escritor entre ambas variantes (“piedra” o “piedra labrada”) sería esta una prueba de la importancia que tuvo el punto para él. La lectura es demasiado dudosa, sin embargo, para aducirla como prueba.

de otros templos de religiones anteislámicas, pues como ha escrito Abenjalidún: 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 Buenos Aires, la casa de la calle Garay fue demolida, aquella que a Daneri le arranca esta exclamación (atavismo tal vez voluntario de la vieja versión que hacía hijos de los mismos padres y no primos a Carlos Argentino y a Beatriz Elena): “¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay!” También para el narrador la casa era importante: “No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detectable del pasaje del tiempo; además se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz”. Era esa casa para “Borges” – quien en vida de Beatriz había sentido “devoción” por ella–, una especie de templo, templo que acabará demolido para dar lugar a un edificio de lo más profano –la ampliación de una “confitería”–, extremo opuesto del Aleph debidamente señalado por la intervención de tres personajes, especie de ángeles de la apocalipsis cuyos nombres comienzan, como cada cual puede verlo, por la sílaba Zu, la última posible de la lengua castellana (Zunino, Zunni, Zungri, a los que se añaden dos posibilidades sopesadas y soslayadas por Borges con la misma sílaba inicial, Zuppo y Zugasti). Curiosamente, el mismo sentido de la profanación de un recuerdo sagrado, pero ahora relativo a la voz de Beatriz, tiene la observación que hace el narrador cuando recibe un llamado desde el mismo teléfono que antaño le transmitiera la “irrecuperable voz de Beatriz”: “Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y quizá coléricas quejas de este engañado Carlos Argentino Daneri”. Apenas dos años después, en una de las versiones de la idea sobre Dante mencionada anteriormente y que Borges no parece haber elaborado sino una

vez escrito “El Aleph”, aplica los mismos términos usados dos años antes para hablar de Beatriz Elena Viterbo, a Beatriz Fosco de Portinari: al escribir el poema, Dante no buscaba sino “intercalar algunos encuentros con la *irrecuperable Beatriz*”, pero no menos importante es observar qué entiende Borges en 1948 que debía ser *recuperado* por Dante de su Beatriz, a saber, no parte alguna de la *figura visible* de la amada, sino “una sonrisa y una voz” (Borges 1948c). La casa de “El Aleph” es demolida como la de “El testigo”, como la del propio Borges en Palermo y como antes del islam, según se dice en la Posdata, habían sido demolidos los templos con cuyos derribos se construyó la mezquita de Amr, una de cuyas columnas permite ya no *ver*, sino *escuchar* el Aleph y, en Aleph, es de presumir, la “irrecuperable voz” de ella. El templo –situado en una ciudad cuyo nombre original, Fustat, anotado en la tapa del manuscrito, desaparece en la versión definitiva en beneficio de la denominación moderna El Cairo– es la mezquita de Amr. Su punto más íntimo no parece estar en el *mihrab* sino en esa columna, “receptáculo” del verdadero Aleph: “Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor...”.

Todo en el pasaje final se apoya en fuentes identificables excepto esa pura invención de Borges que los fieles “que concurren a la mezquita” toman como cosa verdadera: “que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central...”. Este envió hace del cuento entero una especie de templo que al igual que la vieja mezquita, está hecho con material de derribo: de las *Noches*, como veremos, y de su lector De Quincey; de la *Biblia*, del *Corán*, sin duda también de la *Divina comedia*; de antiguas teologías, de viejos misticismos, de tratados, en fin, que hoy ya nadie lee, de citas y alusiones a obras de tema erótico. Un templo alzado sobre los escombros de otros templos y a uno de cuyos lados –como corresponde a la estética de lo lateral, de lo oblicuo y de lo astillado que profesa el autor–, hay una columna de piedra en la que el fiel podrá

captar con el oído el “atareado rumor” del “universo”, y en él, como se dijo, la “irrecuperable” voz de ella. En cuanto al lector, él podrá por su lado descifrar de alguna manera el nombre de aquélla por quien se yergue el monumento y el cuento ha sido escrito. No cualquiera puede escuchar el *rumor*, el *canto*: es en lo “íntimo” de la piedra que se encuentra, ya que el homenaje es íntimo, destinado por la “vana devoción” del narrador-autor a ser oído únicamente por los “fieles”: Estela Canto.

Al margen del asunto de la dedicataria del cuento, cabe hacer un esfuerzo más para desenredar este asunto de la columna. Se dijo anteriormente, a propósito de la “séptuple copa de Kai Josrú” anotada en la contratapa del manuscrito, que esta copa proviene de un libro de Burton (ya comentado), pero también de las cuartetos de Omar Khayyan en traducción de Fitzgerald, en particular a una en la que no sólo se deplora la pérdida de esa copa, sino también de la paradisíaca Irám, ciudad o pueblo mencionado en el Corán y cuya leyenda, en una de sus muchas versiones, se recoge en las *Noches* (Noches 276 y 279: “The City of Many-Columned Iram and Abdullah Son of Abi Kilabah”). La cuarteta de la traducción de Fitzgerald que interesa aquí es la quinta:

Irám indeed is gone with all its Rose,
And Jamshyd’s Sev’n-ring’d Cup where no one knows;
But still a Ruby Kindles in the Vine,
And many a Garden by the Water blows.

Irám , la *ciudad de muchas columnas* mencionada en el Corán (sura 89), levantada por Shaddád en su deseo desahogado de igualar en la tierra el Paraíso, ha desaparecido *con sus rosas*. Tampoco se sabe dónde ha ido a parar la Copa de los Siete Anillos (¿de lo contrario hubiera servido para guiar al viajero hasta la ciudad de Iram?). Algún consuelo subsiste, sin embargo: en el vino arde todavía el rubí, y la brisa de muchos jardines acaricia los arroyos. Admirador de Fitzgerald, el padre de Borges había hecho una versión en castellano de la versión inglesa de las *Rubaiyat* de Khayyan. Y fue probablemente a

instancias del hijo que esa versión se publicó, en una pequeña parte en 1919 y luego en una parte mayor (si no en su totalidad), en 1924. Es curioso que en la cuarteta correspondiente a la que se acaba de citar, incluida en la edición de 1924, Jorge Guillermo haya omitido la referencia a la copa mágica de Jamshy:

El Iram i sus Rosas se perdieron
en la blanca extensión del Arenal,
pero aún la Vid nos brinda sus Rubies
i junto al Agua hay un Verjél de Paz.

En lugar de la séptuple copa de Jamshy (reflejo, como se sugiere en otra cuarteta recogida en la traducción de Borges padre, de esa copa invertida que es nuestro cielo), Jorge Guillermo prefiere desarrollar una alusión al castigo que sepultó en la arena la Ciudad de las Muchas Columnas. En la evocación que se hace en “El Aleph” del verso desaparecido aquí, Borges está pensando en el de Fitzgerald omitido por el padre salvo que substituye al rey Jamshy por otro rey persa legendario, Kai Josrú, nombre escrito por Borges según el uso castellano que se puede encontrar por ejemplo en el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, que él solía consultar y al que hace una referencia (relativa al cosmógrafo Cosmas), en la cubierta de “El Aleph”. La “séptuple copa” que interesa en “El Aleph”, aunque no se diga en forma explícita (pero se lo dice en la cubierta), es la copa que sirve para adivinar o conocer los arcanos. La desaparición en la arena del desierto de esa copa en el verso de Fitzgerald recuerda la del Aleph en el cuento, perdido en los escombros de la casa cuando “Borges” escribe la posdata. La conjetura final de “El Aleph”, de hecho, invita a encontrar el objeto maravilloso en lo íntimo de una *columna* africana...

Aladino y la lámpara maravillosa: de Halep al Aleph

La invención de la última parte de “El Aleph” parece condensar al menos un par de motivos vinculados a las *Noches*. Uno procede de las mismas *Noches*, el otro de uno de los tantos lectores ingleses que tuvo ese libro en el XIX y que a su vez fue leído por Borges con entusiasmo desde los años 1920 en que lo empezó a citar cada vez con más profusión: Thomas de Quincey. El segundo motivo es el que permitiría pensar que algunos aspectos centrales de “El Aleph” son una elaboración de una de las historias del libro de Galland. El primero, de importancia relativa, es tema de ciertas leyendas islámicas trasladadas por Edward Lane en el libro que reúne la suma de notas a su traducción de las *Noches*: el origen ígneo de los genios y diablillos (*Jinn* y *Sheytáns*, según el texto inglés), que según Lane ilustra el modo en que surgen varios de esos seres en las *Noches*. Al principio sin forma definida o en forma de columna (*pillar*), poco a poco adquieren figura humana (Lane 1883: 29). El motivo de la columna como pedestal de un genio o diablo o incluso de un príncipe o rey cuya parte inferior es de piedra a causa de algún maleficio, es frecuente en las *Noches*. Ya se dijo que Estela Canto menciona en su libro sobre Borges una de esas estatuas vivientes, la del joven rey de las Islas Negras (Canto 1989: 168). Borges ya cita su historia en su ensayo sobre Mardrus (1934a). También conoce el capítulo de Lane, que cita en “Historia de los ángeles” en 1926: “El Islam sabe así mismo de ángeles. Los musulmanes de El Cairo viven desaparecidos por ángeles, casi anegado el mundo real en el mundo angélico, ya que, según Eduardo Guillermo Lane, a cada seguidor del profeta le reparten dos ángeles de la guarda o cinco, o sesenta, o ciento sesenta”. Borges condensa una leyenda referida en el capítulo II del libro de Lane (“Demonology”) y una descripción de las creencias particulares de la población de El Cairo según la cual cada barrio tiene también sus ángeles protectores.

Otros detalles sobre estas creencias se leen en el capítulo X (“Superstitions”) de la otra obra de Lane consultada por Borges, *Manners and Customs of the Modern Egyptians*.

El segundo motivo tiene consecuencias más vastas. Procede de los escritos autobiográficos de Thomas De Quincey, de los que ya hemos dicho que probablemente tuvieron su importancia en la gestación hacia 1945 de la autobiografía del propio Borges, y de cuya obra en esos mismos años Borges y Bioy planearon, como refiere Jerónimo Ledesma, una antología de esos escritos registrada en los papeles del segundo que comprende cuatro entradas de las que las tres primeras son relatos luctuosos: la muerte de su hermana Elizabeth, la de su padre y la de Ann (Ledesma 2019: 508). Ledesma observa con razón que en los tres se reitera la misma secuencia que se encuentra en “El Aleph” y “El Zahir”, a saber, un acontecimiento luctuoso seguido de *visión*, asunto sobre el que también ya se ha dicho algo anteriormente. Disentimos únicamente en lo atañe al primero de esos tres relatos, único que ahora interesa: la experiencia del niño De Quincey con ocasión de su visita furtiva al lecho de muerte de su hermana Elisabeth no se puede, propiamente hablando, definir como *visión*, sino ante todo como *audición*. El viento en cuestión allí, De Quincey no lo *ve*, sino que lo *oye* elevarse de repente: un “viento solemne –el más triste que jamás se oyó” (De Quincey 1944: 68). Citamos el texto, nótese bien, según la traducción que se publicó en *Sur* en febrero de 1944, realizada por Silvina Ocampo y Patricio Canto, la mujer del coautor de “El Testigo” y de “El signo” y el hermano –precisamente– de la dedicataria de “El Aleph”. De Quincey añade, siempre según la misma traducción: “Era un viento que hubiera podido recorrer los campos de los mortales por miles de siglos. Muchas veces desde entonces, en los días de verano, cuando el sol es más ardiente, he observado [*remarked*] que el mismo viento se levanta y reproduce el mismo hueco, solemne, memnoniano, pero santo énfasis: en este mundo, el grande y audible y único símbolo de la eternidad [*it is in this world the one great audible*

symbol of eternity]”, con la palabra *audible* en cursivas en el original y una extensa nota, también traducida por Ocampo y Canto, sobre la monumento en piedra que había en Tebas, Egipto, del dios Memnón, cuya cabeza estaba según De Quincey en el *British Museum* y que tenía antiguamente la virtud de emitir un sonido en cuanto la entibiaba o alumbraba el sol (De Quincey 1944: 68-69). A esta experiencia sigue otra que sí incluye aspectos visuales; no sabemos por qué, los traductores saltean el párrafo que la describe y pasan al siguiente, en el que el episodio se da por terminado. El párrafo omitido insistía en el aspecto sonoro de una revelación, aspecto que asociado con la experiencia de la lectura de *Aladino* junto a la misma hermana cuya muerte había propiciado esa experiencia, tendrá gran impacto en la vida y en el pensamiento del escritor inglés: “Instantáneamente, desde que mi oído percibió esta vasta entonación eólica, desde que mi ojo se llenó de la plenitud dorada de la vida, de las pompas del cielo allá arriba o de la gloria de las plantas aquí abajo, y desde que volviendo se posó sobre la escarcha que cubría la cara de mi hermana, instantáneamente un trance cayó sobre mí”²⁰.

El relato del episodio de la lectura de las *Noches* está en el mismo primer volumen de los *Collected Writings* de Masson en que figura el precedente, dos capítulos después, en el ensayo titulado “Infant Literature”. El propio Borges lo refiere en por lo menos tres oportunidades. El relato más detallado está en una conferencia sobre las *Noches* dictada en 1977:

Hay un cuento que es el más famoso de *Las mil y una noches* y que no se lo halla en las versiones originales. Es la historia de Aladino y la lámpara maravillosa. Aparece en la versión de Galland y Burton buscó en vano el texto árabe o persa²¹. Hubo quien sospechó

²⁰ “Instantly, when my ear caught this vast Æolian intonation, when my eye filled with the golden fulness of life, the pomps of the heaven above, or the glory of the flowers below, and turning when it settled upon the frost which overspread my sister’s face, instantly a trance fell upon me”; De Quincey 1889: I, 42.

²¹ Borges se muestra aquí olvidadizo. Burton buscó, como otros antes que él, el original árabe de *Aladino*, hasta que creyó en el hallazgo que le anunció Hermann Zotenberg de París en 1887. Zotenberg le procuró el manuscrito (procedente del libanés Mikhail Sabbagh), antes de publicarlo en 1888. Burton lo tradujo

que Galland había falsificado la narración. Creo que la palabra “falsificar” es injusta y maligna. Galland tenía tanto derecho a inventar un cuento como lo tenían aquellos *confabulatores nocturni*. ¿Por qué no suponer que después de haber traducido tantos cuentos, quiso inventar uno y lo hizo?

La historia no queda detenida en el cuento de Galland. En su autobiografía De Quincey dice que para él había en las *Mil y una noches* un cuento superior a los demás y que ese cuento, incomparablemente superior, era la historia de Aladino. Habla del mago del Mogreb que llega a la China porque sabe que ahí está la única persona capaz de exhumar la lámpara maravillosa. Galland nos dice que el mago era un astrólogo y que los astros le revelaron que tenía que ir a China en busca del muchacho. De Quincey, que tiene una admirable memoria inventiva, recordaba un hecho del todo distinto. Según él, el mago había aplicado el oído a la tierra y había oído las innumerables pisadas de los hombres. Y había distinguido, entre esas pisadas, las del chico predestinado a exhumar la lámpara. Esto, dice De Quincey que lo llevó a la idea de que el mundo está hecho de correspondencias, está lleno de espejos mágicos y que en las cosas pequeñas está la cifra de las mayores. El hecho de que el mago mogrebí aplicara el oído a la tierra y descifrara los pasos de Aladino no se halla en ninguno de los textos. Es una invención que los sueños o la memoria dieron a De Quincey. *Las mil y una noches* no han muerto. El infinito tiempo de *Las mil y una noches* prosigue su camino (Borges 1996: 240-241)²².

De Quincey no dice en verdad que el cuento de Aladino fuera superior. Le parece, desde el punto en que la lámpara es recuperada, previsible y mecánico. Aparte el añadido subrepticio del que habla Borges, otra variante introducida por De Quincey atañe a la posición del niño en el globo, Bagdad en vez de China como en Galland. El resto es tal y como Borges lo cuenta. Traducimos lo que escribe De Quincey:

Al comienzo del cuento, se nos presenta un mago que vive en el centro profundo del África y cuyo arte secreto le había enseñado la existencia de una lámpara encantada dotada de poderes sobrenaturales de los que podía disponer quien la tomara. La lámpara estaba encerrada en cámaras subterráneas y únicamente las manos de un niño inocente podían rescatarla. Pero no basta con eso: el niño debe tener, inscrito en las estrellas, un horóscopo especial, o un destino particular inscrito en su constitución, que lo habilite para entrar en posesión de la lámpara. ¿Dónde se hallará un niño de estas características? ¿Dónde encontrarlo? El mago sabe: aplica el oído a la tierra; escucha el innumerable sonido de los pasos que en ese momento atormentan la superficie del globo; y entre todos ellos, a una distancia de seis mil millas distingue los pasos peculiares del niño Aladino jugando en las calles de Bagdad. A través de este inmenso laberinto de sonidos que ni Arquímedes con su arenarius podría sumar o desentrañar, los pies de un niño solitario son reconocidos distintamente a orillas del Tigris, a cuatrocientos cuarenta días de marcha de un ejército o

como texto básico en el tercer tomo de las *Supplemental Nights* (Noches 514-591), aparecido a finales de 1887 y que contiene la traducción del texto árabe y a modo de suplemento del suplemento, una traducción al inglés del texto francés de Galland. Hoy la crítica está de acuerdo en que el manuscrito de Sabbagh era una falsificación (Mahdi 1994). Una lectura del Aladino de De Quincey, en Plotz 1998.

²² Borges recuerda y comenta el mismo pasaje en su entrevista con Donald Yates (Burgin 1998: 150) y en Borges 1986.

una caravana. Esos pies, esos pasos –el brujo lo sabe en su corazón–, son los pies y los pasos de aquel niño inocente, el único cuyas manos pueden darle la posibilidad de alcanzar la lámpara (De Quincey 1889: I, 128-129).

A este pasaje sigue la conclusión, la última de cuyas frases Borges había transcrito en “El espejo de los enigmas”, ensayo de 1940 crucial en la historia de la formación de la poética que precedió y acompañó la labor narrativa de Borges durante la década siguiente:

De donde se sigue que el malvado mago posee dos dones demoníacos. En primer lugar, el poder de desarmar la misma Babel de su confusión. En segundo lugar, tras haber hecho a un lado como inservibles muchos billones de sonidos terrestres, y tras poner su atención asesina en una huella aislada, tiene el poder, aún más insondable, de leer en aquellos apresurados movimientos un alfabeto de símbolos nuevos e infinitos; ya que para que los pasos del niño sean significantes e inteligibles, los sonidos deben abrir sobre una gama que sea ella misma de alcance infinito. Lo latidos del corazón, los movimientos de la voluntad, los fantasmas del cerebro deben ellos mismos repetirse en jeroglíficos secretos pronunciados por los huidizos pasos. Inclusive los sonidos inarticulados o brutales del globo debe ser otros tantos lenguajes y cifras que poseen en algún lado su correspondiente clave –que poseen su propia gramática y sintaxis; y es así como las menores cosas en el universo deben ser espejos secretos de las más grandes.

Por importantes que hayan sido para Borges, no basta desde luego con poner uno al lado del otro los dos textos citados de Thomas De Quincey –la matricial y mística experiencia sonora ante el cadáver de su hermana y la versión del episodio del mago en la historia de Aladino–, para apuntalar la hipótesis de que ambos contribuyeron al vuelco final del cuento en que ante el Aleph visual se yergue una columna que permite el acceso a un Aleph sonoro. Para ello hace falta además enumerar las razones que justifican la tesis según la cual “El Aleph” retoma varios elementos estructurales de la historia de Aladino, de la que propiamente hablando se puede decir su reescritura. Es lo que queda por hacer para terminar este ya largo artículo.

1) El parecido de “El Aleph” con la historia de Aladino no se limita a los elementos principales a que la reduce William A. Clouston en un ensayo sobre las variantes de la familia a la que en su opinión pertenece, recogido en el cuarto de las *Supplemental Nights* de Burton: un talismán que otorga a su poseedor riquezas ilimitadas;

su pérdida y la consiguiente desaparición del singular palacio vinculado con el talismán; su recuperación junto con la restauración del palacio a su situación original (en “El Aleph” no ocurrida, sino buscada inútilmente, como las columnas de Iram en el Khayyam de Fitzgerald) (Clouston 1885: 565). El parecido entre ambas historias va más lejos que este esquema de Clouston y atañe también a multitud de *detalles*: dos hombres, uno astuto y malvado y el otro más bien ingenuo, se enfrentan por el amor de una mujer y por la posesión de un objeto mágico vinculado estrechamente con ella y con un palacio que en cierto momento desaparece junto con el talismán y de cuya restauración y recuperación se trata²³. En *Aladino o La lámpara maravillosa*, los contrincantes son el Mago Africano y Aladino; se oponen por la lámpara, cuya posesión otorga poderes que entrañan asimismo el goce de la princesa Badrulbudur y del palacio en el que vive. En “El Aleph”, se oponen “Borges” y Carlos Argentino por el Aleph, cuya posesión real o virtual otorga, a más del poder literario, la posesión y goce, en cierto modo, de Beatriz Elena Viterbo y de la casa en la que vivió y vive su recuerdo; a pesar del esfuerzo hecho por al menos uno de ellos para evitar la desaparición de la casa, del talismán y del recuerdo tangible de Beatriz que la casa y el Aleph representaban, ambos, casa y talismán, desaparecen. Un elemento falta en todos estos resúmenes y versiones de la historia de Aladino del que aquí no podemos ocuparnos y que viene a cuenta de la caracterización que hemos hecho más

²³ Este es otro de los puntos en que diferimos de la tesis de Faverón, referida al comienzo de este trabajo. Para él, Daneri es Aladino. Y sin embargo, al desarrollar algunos otros puntos de la comparación, el autor se ve obligado, como si la cosa misma se lo exigiera, a relacionar a Daneri no con Aladino sino con el Mago (Faverón: 2022: 267-275). También Faverón recurre a De Quincey para explicar el gesto de oír en la columna, aunque no dice nada sobre la experiencia mística infantil a la que nosotros nos hemos referido (275-284). Donde nos separamos de manera radical de Faverón, es en su explicación de la introducción de Burton como testigo de la refutación del Aleph y más en general en todo cuanto dice acerca de la posdata: según él, Borges habría metido a Burton para encargar a un antisemita esa tarea (256-266). Y es que Faverón cree que “El Aleph” es un cuento sobre el final de la guerra en curso, es decir sobre Hitler, las bombas atómicas y el exterminio de los judíos. Esta hipótesis –más que los errores a veces garrafales que comete aquí y allí sobre puntos menores–, es la que desvirtúa de manera lamentable los importantes aciertos del libro.

arriba de la biblioteca inglesa del padre de Borges como una biblioteca *colonial*: el hecho indiscutible de que lo que sale de la lámpara en la historia de Aladino que con tanto consenso recibió la adhesión de los lectores europeos del siglo XIX y comienzos del XX, no es tanto un *genio* como un *esclavo*, todo él hecho nada más que para satisfacer los deseos de su amo.

2) Tras echar el polvo que hace abrir la trapa de la cueva, el Mago Africano entrega a Aladino un anillo mágico y le da una serie de instrucciones para alcanzar la lámpara, lo hace descender por la escalera a la cueva y a la postre, ante la negativa de entregarle el objeto, lo encierra en ella a sabiendas de que morirá. En “El Aleph”, tras entregar una copa de licor y una serie de instrucciones a “Borges”, Carlos Argentino lo hace descender por la escalera al sótano –“que tenía mucho de pozo”– cerrando tan “cautelosamente” la “trampa”, que el narrador llega a escribir: “Súbitamente comprendí mi peligro; me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno”. Encerrado en el sótano, “Borges” hace la misma constatación que Aladino aprisionado en la cueva: que el otro, con la excusa del objeto mágico, había querido matarlo.

3) Si tan fácil resulta vincular, como propuso por vez primera el italiano Roberto Paoli, el apellido *Daneri* con el nombre del autor de la *Divina comedia*, ¿por qué relacionar el nombre *Aleph* con *Aladino*? Por ejemplo en “Aladdins Wunderlampe”, cuento satírico del alemán Kurd Lasswitz de 1890 (en este autor se inspiró Borges al escribir en 1939 “La Biblioteca Total” y en 1941 “La Biblioteca de Babel”), el profesor en posesión de la lámpara se llama *Alander*. El mismo nombre *Argentino* –presente, al contrario que *Daneri*, desde el comienzo de la escritura del cuento– podría ser cifra del de *Aladino*. Pero como en el paralelo entre las dos historias, Carlos Argentino cumple más bien el papel del malvado Mago Africano, permítasenos notar que ambos personajes llevan por nombre un gentilicio: Carlos es *Argentino* mientras que el Mago es *Africano* o

Magrebi, según la versión francesa de Galland y su traducción inglesa por Burton (*Magicien Africain* y *African magician* respectivamente), o las traducciones al inglés hechas por Payne y Burton del supuesto original árabe de la historia (*the Maugrabin magician*, *the Maghrabi*, *the Magician*, respectivamente). El severo Lane excluyó de su traducción, por espuria, la historia de Aladino

4) La asimilación entre Carlos Argentino y el Mago Africano viene abondada por la existencia, en la obra anterior de Borges, de otros dos magos o hechiceros que de una manera o de otra se relacionan con “El Aleph” y en particular con Carlos Argentino. El primero es el hechicero Abderrahmen El Masmudi de “El espejo de tinta”, reconocido antecedente de “El Aleph” por el tema principal de la visión mágica. El Masmudi, prisionero del gobernador del Sudán (otra vez la inmovilidad del visionario), induce a su carcelero a cometer el pecado de querer verlo todo en un charco circular de tinta que le hace sostener en su mano y que mágicamente muestra el pasado como el porvenir. Como es sabido, Borges toma lo esencial de “El espejo de tinta” de *An Account of The Manners and Customs of Modern Egyptians*, en cuyo capítulo respectivo Lane menciona precisamente la lámpara de Aladino (Lane 1860: 265). También el mago de la historia del espejo de tinta contada por Lane tiene algo de la historia de Aladino: es un “mago magrebi” (*Maghrabee magician*) (llamado por Lane precisamente *Abd-El-Kadir El-Maghrabee*) y para sus operaciones también requiere a un “niño cualquiera” (*any boy*), en cuya mano se traza el diagrama y se echa la tinta donde el niño debe obtener la visión deseada por el mago (267-275). El segundo mago es el “famoso hechicero Juan Viterbo”, de “Tres versiones de Judas”. No se ha de olvidar, en lo que atañe a este punto, que todo a lo largo de “El Aleph”, en un estadio del texto anterior al publicado, Carlos Argentino se apellidaba *Viterbo*. Del Juan de Viterbo de “Tres versiones de Judas” se dice que “enloqueció cuando pudo ver la Trinidad”, de donde surge un paralelo con “El testigo”,

parodia de “El Aleph”. La crítica, que sepamos, no ha atinado a encontrar algún *original* de este Juan de Viterbo. El hecho de que fuera un “hechicero” proporciona una pista bastante firme para dar con ese *original*: Pedro Rebuli Giuiliani, conocido como *Petrus Hispanus* e identificado tradicionalmente con el papa Juan XXI. Nacido en Portugal hacia 1215, en 1276 habría sido hecho Papa en la Catedral de Viterbo, ciudad convertida unos años antes en residencia pontifical, donde unos meses después, Juan XXI moriría... aplastado por “el techo del palacio que había hecho construir” (*Encyclopædia Britannica*). Como médico, la tradición destaca su aporte a la oftalmología y a la lógica escolástica, respectivamente un *Liber de oculo* y los doce libros de lógica que recuerda su casi contemporáneo Dante al encontrárselo en la esfera del sol en *Paraíso*, XII, 135. La *Britannica* concluye su breve artículo con estas palabras: “Juan XXI es siempre mencionado como un mago (*magician*) por los cronistas ignorantes”. Y en su entrada sobre Viterbo, la misma enciclopedia informa que Juan XXI yace en la Catedral de la ciudad. La dimensión mágica del personaje es central para el perfil que traza Henry Hart Milman, autor frecuentado por Borges, en su *History of Latin Christianity*:

No tenía ningún afecto ni por monjes ni por frailes: se suponía que meditaba severos edictos coercitivos sobre esas cofradías. De ahí que su muerte (fue aplastado por la caída del techo de una noble cámara que había hecho construir en el palacio de Viterbo) fuera anunciada por sombríos prodigios y considerada como un juicio divino o un acto directo del Maligno. Juan XXI contemplaba con demasiado orgullo la obra de sus propias manos, y se echó a reír; en ese instante el techo vengador se desplomó sobre su cabeza. Dos visiones revelaron a diferentes santos hombres al Maligno derribando los soportes y aplastando así al réprobo Pontífice. Otros decían que, en el momento de su muerte, estaba escribiendo un libro lleno de las herejías más mortíferas o practicando las artes de la magia (Milman 1861: VI, 135).

5) En la entrevista con James Irby (1962: 9), Borges compara la “figura absurda” de “Carlos Argentino” (es Borges el que omite el apellido Daneri), con “el protagonista de un cuento de Wells” titulado “The man who workes miracles” (1898), *mago*, véase bien, que descubre sin querer sus poderes cuando tratando de mostrar que no existen,

ordena a una “lámpara” (*lamp*), inclinarse sin caer y seguir encendida, gesto muy parecido –así lo quiso sin duda el mismo Wells–, al que el Mago Africano de Galland ordena realizar a Aladino cuando en el nicho de la cueva encuentre la lámpara encendida. El cuento de Wells, dicho sea de paso, guarda cierto aire de familia con la versión de Aladino de Lasswitz mencionada más arriba.

6) Si el apellido Viterbo le llega en primer lugar a Carlos Argentino vía el Juan de Viterbo de “Tres versiones de Judas”, entonces Beatriz recibe ese apellido por ser hermana de Carlos Argentino. En todo caso, no es sino en una segunda instancia de escritura que en la enumeración aparece, en reemplazo de México, la ciudad de Querétaro, uno de cuyos ponientes “parecía reflejar el color de una rosa en Bengala”. Debió ser después de haberle dado ese apellido que Borges descubrió la existencia en esa ciudad de México de una iglesia dedicada a la santa italiana Rosa de Viterbo (Ortega y Del Río Parra 2001: 77; Faverón 2022: 128-132).

7) Carlos Argentino escribe un poema *La Tierra*, mientras que el Mago Africano practica (más o menos como Alejandro Meinong en “El Testigo”), la geomancia. De ese rasgo se valió probablemente De Quincey para inventar, de manera al parecer inconsciente, el modo en que el Mago descubrió al joven destinado a rescatar la lámpara: adivinando, no con los pases de la geomancia sino, a la manera de los baqueanos argentinos, con el oído aplicado al suelo, los pasos que distinguían a Aladino de todos los demás seres humanos del mundo. También Marcel Schwob, en su continuación de la historia de Aladino, subraya este rasgo desde el mismo título “Sarfah , géomancien”; Borges conocía desde luego este cuento, parte de las *Vie imaginaires* de las que él mismo tradujo algunas para el diario *Crítica* en los años 1930. Carlos Argentino también llama a “Borges” aplicando el oído, no a una piedra sino al teléfono, con el fin pedirle ayuda en la empresa de rescatar esa otra lámpara situada en el sótano de una casa de la calle Garay.

8) Tres veces – ya se dijo– llama Borges *lámpara* al Aleph y en una de ellas habla incluso de *lámpara de Aladino*. Una, en el mismo cuento, en boca de Carlos Argentino: “Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las *lámparas*, todos los veneros de luz”. Otra, en un comentario en inglés sobre “El Aleph”, ya citado, para la edición de Thomas de Giovanni: “Thinking of the Aleph as a thing of wonder, I placed it in as drab a setting as I could imagine –a small cellar in a nondescript house in an unfashionable quarter of Buenos Aires. In the world of the *Arabian Nights*, such things as *magic lamps* and rings are left lying about and nobody cares”; “magic lamp[s]” es como Burton traduce “lampe merveilleuse” de Galland (Borges 1971: 189). La tercera, en fin, ya citada también, en una entrevista de 1969 al responder a Selden Rodman la pregunta de por qué decidió demoler la casa donde se encontraba el Aleph: “It had to be destroyed, he said, because you can’t leave things like an Aleph lying around in this day and age, the way *Aladdin* left *his lamp* lying around” (Borges 1998: 103).

9) Ya ha sido citado asimismo el texto en que Estela Canto dice, pensando en “El Aleph”, que en los textos de ese “gran admirador de las *Mil y una noches*” que era Borges, los objetos mágicos no son nunca creados por magos, sino que “aparecen” (como en las *Noches*), “en un almacén cuando le dan un vuelto o están en el fondo de un sótano” (Canto 1989: 192).

10) El Aleph y la lámpara del cuento de Aladino se encuentran en lugares perfectamente análogos: el Aleph, iluminado, en un sótano (*cave* en francés y también en inglés, nombre, además, del personaje central de “The Crystal Egg”, cuento de Wells del que Borges dice haberse inspirado al escribir “El Aleph”), en el ángulo de un escalón debajo de la escalera; la lámpara, que también está encendida y aun mágicamente encendida según nota de Burton (quien la compara las *lámparas sepulcrales* de griegos,

romanos y hebreos al *lume eterno* de los rosacruces), en una cueva (*caveau* en Galland; *cave* en Burton) bajo tierra y, más concretamente, en el hueco, nicho u hornacina (*niche* en Galland y en Burton) que habría en el muro de una terraza a la que Aladino accede tras subir una escalera de cincuenta escalones. El nicho en cuestión, así pues, es una especie de *mihrab*, palabra que en un comienzo Borges pensó utilizar en lugar de *aleph*. En su versión del texto árabe publicado por Zotenberg, Burton hace que la lámpara cuelgue del techo.

11) En una de las tres citas del párrafo 8, además de *lámparas*, Borges habla de *anillos mágicos*, precisamente los dos objetos que acompañan a Aladino en la cueva: la lámpara que fue a buscar y el anillo entregado por el Mago como talismán. Es verdad que mucho más tarde, hablando de la forma del Aleph, Borges diría que el “anillo” es la “forma de la eternidad”, que esa forma, acaso por ser circular, “abarca todo el espacio”, y que, en fin, la misma “palabra hebrea” *aleph* significa *círculo*... (Borges 1972: 72). A tantos años de distancia, en nada esta declaración –por otro lado poco rigurosa ya que el Aleph es esférico, no anular– invalida las analogías que interesan aquí. Cuenta sin embargo en la medida en que pone en relación al Aleph con los salomónicos anillos mágicos que permiten controlar a los demonios.

12) En “El testigo”, una de las réplicas paródicas de “El Aleph”, también el viejo Alejandro Meinong posee un anillo con algo de mágico: tenía, dice Sampaio, “uno de esos anillos de espejo y yo me rasuraba en su dedo”. Únase a ello que, como se dijo, Alejandro Meinong no sólo coleccionaba biblias, sino que pertenecía a una “corporación de calculistas” que trataban de ajustar “las disciplinas geológicas” a la cronología bíblica, actividad análoga a la *geomancia* practicada por el Mago Africano, a las ambiciones *geográficas* del poeta Carlos Argentino y a las habilidades sensoriales, en fin, que el Mago Africano pone según De Quincey en obra para llegar a sus fines. No se olvide

tampoco el gusto que tenía la nieta de Meinong, Flora, por jugar en el sótano “al Viaje al Centro de la Tierra”: es a ella, precisamente en el sótano, que se le aparecerá la Trinidad. Luego murió, a los nueve años, edad en la que según indicación de De Quincey murió su hermana Elisabeth (de *casi nueve años* en realidad), aunque en este punto debe también recordarse que, como lo ha señalado Jean-Pierre Bernès, De Quincey cuenta en *Suspiria de Profundis* el caso de una mujer que a los nueve años cayó en un profundo *pozo* de agua del que no fue salvada sino medio muerta, después de haber tenido una experiencia que Bernès caracteriza como *aléfica* (Borges 1993: 1611): vio como en un teatro toda su vida, presente de manera simultánea y acompañados cada uno de los episodios de su conciencia omnipresente. Es con ocasión de esta historia que De Quincey deja ver que la relación entre muerte y experiencia mística, tan importante en Borges, trasciende lo anecdótico y llega a ser esencial: “potentes convulsiones del sistema” como las que suele producir la muerte, la fiebre o el consumo de opio, son según De Quincey propicias para remover de raíz la vida elemental del ser humano dándosela entera en una “revelación” (De Quincey 1890: XIII, 347-348).

13) El propio Aladino tiene algo en común con Borges autor: su padre el sastre ha muerto no ha mucho por el disgusto que le causaba el comportamiento del hijo indolente y ahora vive sólo con su madre, a quien tampoco cesa de darle disgustos. Lo único que interesa a Aladino es divertirse con los jóvenes de su edad, pero pronto se da cuenta de que la lámpara –que en cierta manera le llega como herencia del padre, ya que el mago se presenta en su casa como hermano de aquel y tío suyo– le permite, no sólo realizar sus deseos sino también compartir los beneficios con su madre viuda. No otra parecer haber sido la situación de Borges cuando tras la muerte de su padre en 1938 se encuentra ante la necesidad de valerse de su talento para subvenir a las necesidades económicas de él y de su madre y ello hasta darse cuenta de que las historias (era su padre el que quería

escribir unas *Nuevas mil y una noches*), le resultan más que los poemas. La historia que el narrador de “El Zahir” dice estar escribiendo para olvidar la moneda tiene no poco de lo mismo: el protagonista es uno que ha matado a su padre, pero éste “era un famoso hechicero que se había apoderado, por artes mágicas, de un tesoro infinito”, resumen transparente, no tanto de los Nibelungos de que trata la continuación de la historia, cuanto del cuento de Aladino, aunque el padre en la historia de “El Zahir” reúne en una misma persona al mago y al padre de Aladino.

14) Según Estela Canto, ella habría puesto como condición para casarse con Borges el mantenimiento previo de relaciones sexuales, a sabiendas de que Borges jamás lo aceptaría. También Aladino mantiene una rigurosa moral sexual a este respecto, como lo muestra la escena, de resonancias folclóricas, en la que al reemplazar durante la noche al hijo del visir en el lecho nupcial de la princesa Badrulbudur, coloca durante la noche una espada en medio de ambos como testimonio de castidad.

15) En uno de los episodios centrales de la historia de Aladino, todo lo que llegó a poseer el joven –lámpara, palacio y princesa– pasa manos del Mago, siendo lo más extraordinario del caso la desaparición del palacio y de la princesa, arrancados de China y trasladados a Egipto. Este aspecto no puede menos que relacionarse con la importancia que tiene para Borges la demolición de la casa en la que se encuentra el objeto mágico y que en el caso de “El Aleph”, comprende en cierto modo también a Beatriz Elena Viterbo, con quien la casa se identifica. Al final, palacio y princesa son restituidos, punto en el que la historia de Aladino diverge de la de Borges. Una vez demolida, jamás la casa ni Beatriz Viterbo podrían reaparecer sino transfiguradas en la trascendencia puramente conjetural del Aleph sonoro de la columna en Egipto.

16) Thomas de Quincey condena la historia de Aladino excepto por un episodio que en Galland es muy distinto: el Mago, oído en tierra, logra identificar los pasos de la única

persona capaz de rescatar la lámpara del lugar en que estaba escondida. En “El Aleph”, “Borges” alega una carta en la que “Burton” denuncia una serie de falsos Aleph por ser meros artilugios ópticos y señala, en cambio, un Aleph verdadero, sólo que para percibirlo, es necesario realizar... el mismo gesto que hace el Mago en la versión de De Quincey.

17) Únicamente los “fieles” son capaces de escuchar en la columna de la mezquita de El Cairo el “rumor” del Aleph. El nombre de Aladino contiene según refiere Burton una alusión a la fidelidad: “Height or Glory (‘Ala) of the Faith (al-Dín)” (Burton 1885-1888: III, 51).

18) Quién sabe si en la composición de la experiencia mística sobrevenida tras la muerte de su hermana y en la que le fue dado a De Quincey lo que él llama el “gran símbolo audible de la eternidad” (*great audible symbol of eternity*), no entró el episodio auditivo subrepticamente introducido en la historia de Aladino durante la lectura que había hecho de ella con esa misma hermana. Si no en De Quincey, por lo menos en Borges, tan interesado y compenetrado con la vida del escritor inglés, ambas experiencias pudieron superponerse. A imagen de la eternidad, que reúne todos los tiempos, Borges buscaba en “El Aleph” un *lugar* que reuniera todos los lugares. Y lo encontró, si acaso lo *audible* (dimensión esencialmente temporal o sucesiva) es compatible con el concepto de *espacio*: “Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor...”.

19) La prueba decisiva de nuestra lectura, si pudiera existir tal prueba en la obra de uno que como Borges había aprendido de Dante que cuando la literatura prefiere dejar indeciso el sentido de las frases, su sentido reside entonces en esa indecisión (Borges 1948b). Borges conocía la historia del texto de *Aladino*, una de las historias de Galland hoy llamadas *huérfanas* por no ser conocido, pese al descubrimiento de Zotenberg,

ningún texto árabe anterior a su publicación por Galland en 1710. La había leído en el tercer tomo de las *Supplemental Nights* de Burton. Así lo declara en uno de sus artículos sobre los traductores de las *Noches*, del 10 de marzo de 1934:

Es sabido que Jean Antoine Galland era un arabista francés que trajo de Estambul una paciente colección de monedas, una monografía sobre la difusión del café, un ejemplar arábigo de las *Noches* y un maronita suplementario, de memoria no menos inspirada que la de Xahrazad. A ese oscuro asesor –de cuyo nombre no quiero olvidarme, y dicen que es Hanna– debemos ciertos cuentos fundamentales que el original no conoce: el de Aladino, el de los Cuarentas Ladrones, el del príncipe Ahmad y el hada París Banú, el de Abulhasán el dormido despierto, el de la aventura nocturna de Harún Arraxid, el de las dos hermanas envidiosas de la hermana menor. Basta la sola enumeración de esos nombres para evidenciar que Galland establece un cánón, incorporando historias que hará indispensables el tiempo y que los traductores venideros, –sus enemigos– no se atreverán a omitir (Borges 1934b).

El tercer tomo de la primera edición de las *Supplemental Nights* de Burton traía en apéndice una traducción al inglés del Aladino francés de Galland, pero para el cuerpo del texto, entre las *Noches* 514 a 591, Burton tradujo el texto árabe de la historia de Aladino recientemente adquirido por la Biblioteca Nacional de Francia gracias al descubrimiento que hizo de él el arabista Hermann Zotenberg, quien tuvo además la amabilidad de mostrar a Burton antes de que él mismo lo publicara en 1888 junto con un estudio señero sobre los manuscritos de las *Noches*. Dicho estudio contenía los pasajes del diario personal de Galland tocantes a las historias huérfanas de las *Noches* a las que se refiere Borges y de las que durante años los estudiosos habían buscado inútilmente las fuentes árabes. Tan inútilmente, que muchos habían llegado a pensar, como alguna vez pensó el propio Borges, que habían sido inventadas por el traductor francés. Galland había anotado en su diario el momento exacto en que el joven maronita de origen sirio llegado a París junto con el explorador Paul Lucas, le había entregado de viva voz y en forma manuscrita algunas de esas historias. Zotenberg mostró a Burton estas notas y éste no pudo contener el deseo de revelar lo principal en su nota preliminar sobre el tema. Tras calificar

debidamente al francés de “erudito y genial”, Burton escribía: “sería injusto revelar los descubrimientos, tales como el diario manuscrito [...] que llevó el ilustre Galland hasta el final de su vida, y sus conversaciones con ‘M. Hanna, Maronita de Alepo’, alias Jean Dipi (Dippy, corrupción de Diab): basta decir que esas notas arrojan una luz clara y totalmente original sobre el origen de las ocho historias de Galland. Puedo, sin embargo, prometer a los *aladinistas*, una rica cosecha de hechos que desplazan por completo aquellos que hasta aquí se tomaban por efectivos” (Burton 1885-1888: III, X). El texto de Burton aparece en todas las ediciones de su traducción: fue reproducido por Nichols y Smithers en su reedición de 1897 y por las copias piráticas del Club Burton de 1903. Es fundamental para nuestro propósito aquí dejar sentado que Zotenberg tuvo un papel esencial en el descubrimiento de cómo llegó a Galland la historia de Aladino, algo así como el papel que tiene “Burton” en la denuncia de los falsos Aleph y en el conocimiento del verdadero al final del cuento de Borges. No es Burton, sin embargo, la única fuente en la que Borges se pudo informar sobre el asunto. Los pasajes más importantes del texto de Zotenberg sobre ello, por ejemplo, fueron traducidos al inglés e incluidos en 1889 por John Payne en la introducción al volumen (dedicado a Burton) que contenía su propia versión de la historia de Aladino. Nuestro argumento no está entre las líneas de “El Aleph” sino en las de esa variante de “El aleph” que es “El Zahir”, cuento publicado dos años después de “El Aleph”, en la revista *Anales de Buenos Aires*. En cuyo comienzo se lee que, aunque en el mundo hay un Zahir por vez, el objeto sobre el que recae no es siempre el mismo. El narrador enumera varios, uno de ellos mencionado de esta manera: “en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares”. Como se puede apreciar, este Zahir se encuentra en un lugar casi idéntico al del verdadero Aleph en el cuento dedicado a Estela Canto: una columna en una mezquita. Y mientras el verdadero Aleph fue “Burton” quien supuestamente lo

señaló, en “El Zahir” fue “Zotenberg”, el mismo que en la realidad supo dar con el *verdadero* origen de la historia de Aladino, aunque fuera Burton quien pretendiera anunciarlo al mundo por vez primera, como en efecto lo hizo en el tercer tomo de las *Supplemental Nights*.

20) En “El Zahir”, el libro de Julius Barlach que contiene todo lo que el narrador necesitaba saber sobre el objeto mágico, es un equivalente del “manuscrito” de Burton en “El Aleph”, donde se declara la verdadera naturaleza del Aleph. En dicho libro se reúnen, entre otros documentos, “cuatro piezas pertenecientes al archivo de Habicht”, es decir de Christian Maximilian Habicht, autor de una de las ediciones claves del texto árabe de las *Noches*, junto con la conocida como ZER, es decir la *Zotenberg’s Egyptian Recension*, llamado así por el nombre del arabista que había sabido dar con la clave del texto de Aladino.

21) En el párrafo 19, el texto de Burton sobre el sirio maronita fue citado en castellano; Borges por su lado no cita (en 1934b) la ciudad de donde procede el viajero. Tal vez por eso el lector no cayó en la cuenta del vínculo suplementario que, aparte lo dicho, puede haber entre la historia de Aladino y “El Aleph”. Véase, ahora en inglés, cómo Burton presenta al joven maronita que reveló la historia de Aladino a Antoine Galland: “M. Hanna, Maronite d’Halep”. La misma grafía guarda a veces el propio Galland en su diario para nombrar la ciudad de Alepo de donde proviene Hanna Dyab, fuente hasta el día de hoy de nuestro conocimiento de la historia de Aladino: Halep = Aleph. Antes de abandonar el tema anotemos, aunque más no fuera para imaginar cómo Borges hubiera tomado la revelación, que desde hace unos años se conoce el diario del viaje de ida y vuelta realizado por Hanna Dyab junto a su *amo* Paul Lucas entre Alepo y París, y que no son pocos los lectores informados que se han visto sorprendidos por los puntos en común entre su vida y la del propio Aladino (Dyâb 2015; Lemos Horta 2018).

22) La mezquita de Córdoba en la que está la *columna* o *pilar* que alguna vez fue Zahir, es la misma cuyo *mihrab*, célebre, está rematado en el techo abovedado por una inmensa *venera* o *concha* de mármol.

23) Al final del “Aleph” el manuscrito de Burton rebaja el valor de una serie de antiguos objetos a los que la tradición había atribuido la virtud mágica de permitir el conocimiento total del mundo y propone en su lugar un objeto acaso tan antiguo como el otro pero, por así decir, menos brillante y por ello mismo más revelador. ¿No se produce aquí, en cierto modo, un cambio similar, aunque de valor inverso, al que tiene lugar cuando el Mago Africano, disfrazado de mercader que ofrece cambiar viejas lámparas por nuevas, logra hacerse con la de Aladino a cambio de una lámpara brillante pero normal y corriente? En inglés, el episodio ha dado lugar a una frase proverbial –*New Lamps for Old*– que el propio Dickens tomó como título para una de sus piezas satíricas: *Old Lamps for New Ones*. Curiosamente, la sátira se dirigía contra la hermandad pre-Rafaelita, que tanto afecto tenía por las *Noches* y en particular, como se dijo de Dante Gabriel Rossetti, por la historia de Aladino.

24) No se olvide que el verdadero Aleph es *sonoro* (quien acerca el oído percibe un “rumor”); que la fuente de la historia de Aladino, según el pasaje de Burton y el descubrimiento de Zotenberg, es *oral*; que *sonora* es la cifra trazada por los pasos de Aladino que escucha el hechicero africano según la versión de De Quincey y que *sonoro*, en fin, es también el símbolo de la eternidad gravado en la memoria místico-imaginativa del mismo De Quincey. Para alguien que se supo desde muy joven condenado a la ceguera y consagrado para siempre al arte de encadenar sonidos, nada más lógico, se dirá.

Addendum. Memnon

Un lector de este escrito que prefiere el anonimato me hizo observar que las preguntas “¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?” sugieren que en algún sintagma de la célebre enumeración, Borges debió incluir alguna referencia, sino a la “columna de piedra” en sí misma en donde se encuentra el verdadero Aleph, por lo menos al lugar en el que está esa columna. Si fuera el primer caso –proseguía el anónimo corresponsal– podía tratarse de la “plateada telaraña en el centro de una negra pirámide”, ya que la pirámide es de piedra y es también un monumento egipcio, cercano por lo tanto a la “columna de piedra” en cuyo “centro” (así lo decía una primera versión del texto de Borges, que finalmente hablará de “interior” y de “íntimo”), está el “inconcebible universo” que es el Aleph. Dijo también que, de todos modos, una pirámide no es una columna y mucho menos sonora. Había, por lo tanto, que buscar en otro lado. ¿Dónde? El único lugar capaz de contener tal columna, de todos los mencionados en la célebre lista, era alguna pintura o algún libro. Pinturas no había, y el único libro que aparecía en la enumeración era la *Historia naturalis* de Plinio, que había venido a substituir el *Cherubinischer Wandersmann* de Silesius mencionado en el borrador, signo de que la obra de Plinio debió entrar en el cuento al mismo tiempo en que se escribió la posdata, es decir al mismo tiempo en que el autor decidió introducir en el cuento el tema de la *columna sonora*, homenaje a Estela Canto: “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)”. La aclaración entre paréntesis es un énfasis que parece decirnos: puesto que se han visto todas las letras, también se ha visto todo lo que con ellas se refiere y que es por lo tanto allí donde podría estar la “columna” de El Cairo, vista y olvidada. Una primera objeción contra esta hipótesis dice que Plinio

no podría haber jamás hablado de una ciudad, El Cairo, que no existía en el siglo I. Plinio no (era la respuesta a la objeción), pero Holland sí, aunque parezca mentira. Para nuestra perplejidad, en al menos una ocasión Holland hace hablar a Plinio de la ciudad de El Cairo: en el capítulo 7 del libro XXXVI, sobre las piedras justamente. El traductor comete allí uno de esos anacronismos que a Borges le encantaba deslizar en sus ficciones: “As touching the marble of Memphis or great Caire in Ægypt, named thereupon Memphites, it is of the nature of these precios stones, rather tan of quarries” (Plinio 1634: II 573). El libro XXXVI lleva este título: “The natures and properties of Stones: The excessive expence in *columnas* and buildings of Marble”. Y es en el mismo capítulo 7 en que se habla anacrónicamente de El Cairo, donde se menciona la única piedra sonora de la historia del mundo, o por lo menos la más célebre, aunque no fuera una columna: la estatua de Memnon. Plinio refiere el prodigio, como es su costumbre, con escepticismo. Así dice la traducción de Holland: “It is said also, that within the temple of *Serapis* in Thebes, a cittie of high Egypt, there is another statue not unlike to this marble Bazaltes, and many think it was made for *Memnon*; & by report, every day at the Sun-rising, so soon as the raies or beames do beat thereupon, it seemeth to cracke and cleave” (II 573). ¿Pensó Borges en la célebre piedra de Memnon al erigir aquella columna sonora, aquel obelisco para la amada? Con ser conocidísima –figura en alguna lista de las siete maravillas del mundo–, Borges tenía a mano los sugestivos artículos que le consagran la *Chambers* y por supuesto la *Britannica*. Pero más a mano tenía la nota que De Quincey había dedicado a explicar por qué calificó de “mnemoniano” el sonido que oyó al pie del lecho de muerte de su hermana y que había sido traducida por Silvina Ocampo y Patricio Canto junto con el pasaje de los escritos autobiográficos relativo a dicho episodio. Ya dije, además, que no creo que ese sonido sea ajeno a la doctrina que De Quincey extrae del episodio de los pasos de Aladino distinguidos por entre la Babel del mundo por el

Mago Africano y en la que tanto se interesó a Borges en “El espejo de los enigmas” de 1940. Pero Borges también sabía que mucho antes de que De Quincey escribiera ese texto, ya Novalis, a quien “El espejo de los enigmas” atribuye la misma doctrina que a De Quincey, había hecho de Memnón un símbolo de la poesía: “Der Geist der Poesie ist das Morgenlicht, das die Statue des Memnon tönen macht”, frase que Borges conocía por haberla leído en inglés en la antología de fragmentos de Novalis publicada por Carlyle en su “famoso artículo” de 1829, según definición del propio Borges en “Una vindicación del falso Basílides” de 1932: “The spirit of Poesy is the morning light, which makes the statue of Memnon sound” (Carlyle 1829: 129). Todos estos autores –Novalis, Carlyle, De Quincey–, se unen junto a la Biblia y las *Noches*, emblemas respectivamente del *libro* y del *contra-libro* según la poética desplegada por Borges en una serie de escritos de entre 1937 y 1940 y muy en particular en “El espejo de los enigmas”, ensayo publicado en *Sur* en marzo de ese último año, prolegómeno, como se ha dicho, de la creación llevada a cabo durante toda la década siguiente y en cuyo centro fueron escritos “El Aleph”, “El Zahir”, “El testigo” y “El signo”, facetas de una misma historia que se puede comprender prácticamente sin salir, por así decir, del vasto círculo que se acaba de describir.

Acabar es una manera de decir, desde luego, que se infringirá una vez más para incluir en dicho círculo la primera de las publicaciones realizadas por Borges en su vida, la traducción de “The Happy Prince”, el cuento de Oscar Wilde a cuya traducción ya nos hemos referido. A lo dicho por Lucas Adur y Sandra Betancort (el primero subrayando en 2023 ciertos rasgos estilísticos y aún autobiográficos que presagian otros del Borges adulto; la segunda mostrando en 2010 los vínculos del cuento con la historia del príncipe Siddharta que tanto fascinó a Borges junto al resto de los asuntos orientales), añadido, en lo que atañe a “El Aleph”, lo siguiente: 1) el príncipe de Wilde, de pie sobre una columna, es una nueva estatua viviente miliunanochesca a colocar junto a las otras que interesaron

a Borges; 2) ya aparece aquí, así pues, el tema del personaje inmovilizado e impotente que sin embargo lo ve todo desde un lugar físico o metafórico privilegiado; 3) parte del cuento gira en torno al viaje inminente y finalmente abortado de la golondrina a *Egipto*, donde están sus compañeras y donde varias décadas después se encontrará el verdadero Aleph; 4) en la fantasía miliunanochesca de las historias que la golondrina cuenta al oído al príncipe, figura precisamente la historia del “dios Memnon” en su “trono de granito”, doble en cierto modo del propio *príncipe feliz*: “Toda la noche mira las estrellas, y cuando aparece la estrella de la mañana, profiere un grito de alegría y queda luego silencioso” (Borges 1910); 5) nótese, desde luego, que esa “estrella de la mañana” es el planeta Venus y que por lo tanto el grito de gozo de Memnon no lo es de cualquier gozo; 6) nótese, también, que en el curso de la historia, el príncipe queda ciego; 7) y que la estatua es demolida (como todas las casas mágicas de Borges) y su corazón arrojado a un basural junto con el cadáver del pájaro; 8) lo que no podrá impedir que un *Deus ex machina* arrebate a los dos al Paraíso, donde estarán por siempre en forma... sonora, o lo que es lo mismo, poética, musical: “pues en mi jardín del Paraíso este pajarillo cantará eternamente, y en mi ciudad de oro el Príncipe Feliz me alabará por siempre” (Wilde 1910). En “El Aleph” todo, jardín de Paraíso, pajarillo, ciudad de oro, Príncipe y felicidad, son apenas un recuerdo, una dudosa conjetura.

BIBLIOGRAFÍA

- Adur, L. (2022), “La madre del libro: usos y funciones del Corán en la obra de Jorge Luis Borges”, *Lingüística y literatura*, vol. 43, n° 81, p. 387-405.
- Adur, L. (2023), “Un traductor precoz. Los primerísimos textos de Borges, entre el español y el inglés”, *Artifara*, vol. 23, n° 1, p. 185-204.

- Almond, I. (2004), “Borges the Post-Orientalist: Images of Islam from the Edge of the West”, *Modern Fiction Studies*, vol. 50, n° 2, p. 435-459.
- Ambrosini, A. (1989), *Borges, el aleph y le male frances*, Rosario: La Torre Blanca.
- Asín Palacio, M. (1919), *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid: Estanislao Maestre.
- Attala, D. (2019), “La Bible dans le miroir des *Mille et Une Nuits*. Poétique figurative de la narration chez Jorge Luis Borges”, *ThéoRèmes*, n° 14.
- Balderston, D. (1999), “La ‘dialéctica fecal’. Pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, n° 13, p. 119-132.
- Balderston, D. (2009), “Los manuscritos de Borges: ‘Imaginar una realidad más compleja’”, *Variaciones Borges*, n° 28, p. 15-26.
- Balderston, D., Gallo, G. y Helft, N. (eds.) (1999), *Borges. Una enciclopedia*, Buenos Aires: Norma.
- Barnstone, W. (1982), *Borges at Eighty. Conservations*, Bloomington: Indiana University Press.
- Betancort Santos, S. (2010), “*Oriente no es una pieza de museo*”. *Jorge Luis Borges y las culturas de la India*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.
- Betancort Santos, S. (2018), *Oriente no es una pieza de museo. Jorge Luis Borges y la clave orientalista*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bioy Casares, A. (2006), *Borges*, Buenos Aires: Ediciones Destino.
- Blake, W. (2013), “Del matrimonio de Cielo e Inferno”, *Libros proféticos I*, trad. de B. Santano, Girona: Atlanta.
- Borges, J. L. (1925), “Ramón y ‘Pombo’”, *Martín Fierro*, n° 14-15, 24 enero.
- Borges, J. L. (1926), “Historia de los ángeles”, *La Prensa*, 7-III.

Borges, J. L. (1932), “Una vindicación del falso Basíledes”, *Discusión*, Buenos Aires: Gleizer.

Borges, J. L. (1933), “El espejo de tinta”, *Crítica*, nº 8, 30-IX.

Borges, J. L. (1934), “El rostro del profeta”, *Crítica*, nº 24, 20-I.

Borges, J. L. (1934a), “El Puntual Mardrus”, *Crítica*, nº 26, 3-II.

Borges, J. L. (1934b), “Las 1001 noches”, *Crítica*, nº 31, 10-III.

Borges, J. L. (1934c), “Los espejos velados”, *Crítica*, nº 58, 15-IX.

Borges, J. L. (1934d), “Dreamtigers”, *Crítica*, nº 58, 15-IX.

Borges, J. L. (1944), “Silvina Bullrich Palenque: *La redoma del primer ángel*”, *Sur*, enero.

Borges, J. L. (1945), “Sobre el doblaje”, *Sur*, junio.

Borges, J. L. (1945a), “Agradecimiento a la demostración que le ofreció la Sociedad Argentina de Escritores”, *Sur*, julio.

Borges, J. L. (1945b), “El Aleph”, *Sur*, septiembre.

Borges, J. L. (1948a), “La última sonrisa de Beatriz”, *París en América*, nº 25, febrero-marzo.

Borges, J. L. (1948b), “El último viaje de Ulises”, *La Nación*, 22 agosto.

Borges, J. L. (1948c), “El encuentro en un sueño”, *La Nación*, 3 octubre.

Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1960), *Libro del cielo y del infierno*, Buenos Aires: Sur.

Borges, J. L. (1970), “Autobiographical Notes”, *The New Yorker*, 11-IX.

Borges, J. L. (1971), *The Aleph And Other Stories. 1933-1969. Together with Commentaries and an Autobiographical Essay*, ed. de Th. di Giovanni, Londres: Jonathan Cape.

Borges, J. L. (1972), “Mi poesía”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 505-507, p. 51-72.

Borges, J. L. (1974a), “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1974b), “Tres versiones de Judas”, *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1974c), “El Aleph”, *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1979a), “El testigo”, *Obas completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1979b), “El signo”, *Obas completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1982), *Nueve ensayos dantescos*, en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1989, vol. II.

Borges, J. L. (1984), *Las mil y una noches según Burton*, Madrid: Siruela, La Biblioteca de Babel.

Borges, J. L. (1985), *Las mil y una noches según Galland*, Madrid: Siruela, Colección Babel.

Borges, J. L. (1986), “Prólogo”, De Quincey, Th., *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, Madrid: Hyspamérica, Biblioteca Personal.

Borges, J. L. (1993), *Œuvres Complètes*, edición de J.-P. Bernès, París: Gallimard, vol. I.

Borges, J. L. (1996), *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, vol. III.

Borges, J. L. (1999), *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*, ed. de De J. Marco, M. Gargataglia y C. García, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Borges, J. L. (2000), *Borges profesor*, ed. de M. Arias y M. Hadis, Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (2001), “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges, ed. de J. Ortega y E. del Río Parra, México: Colegio de México.

- Borges, J. L., Bioy Casares, A. Ocampo, S. (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, J. L. y Ferrari, O. (2005), *En diálogo*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2 vols.
- Burgin, R. (1998) (ed.), *Jorge Luis Borges: Conversations*, University Press of Mississippi.
- Burton, R. F., (1843), *Personal Narrative of a Pilgrimage to Al-Medinah and Meccah*, Londres: Tylston and Edwards.
- Burton, R. F. (1885-1888), *The Books of the Thousand Nights and a Night*, 17 vols., Benarés: Kamashastra Society
- Burton, R. F. (1896), *The Kasîdah of Hâjî abdû El-Yezdî*, Portland: Thomas B. Mosher.
- Burton R. (1821), *The Anatomy of Melancholy*, Londres: George Bell, 1903, vol. I.
- Canto, E. (1946), “Entrevista con Jorge Luis Borges”, *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Canto, E. (1989), *Borges a contraluz*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Capela, M. (2016), *Las nupcias de Filología y Mercurio*, trad. de F. Navarro, Madrid: CSIC.
- Carlyle, Th. (1829), “Novalis”, *Foreign Review*, nº 7, vol. IV, p. 97-141.
- Carrera, M. (1999), *Ensayos sobre Borges*, Guatemala: Editorial Universitaria.
- Clouston, W. A. (1885), “Appendix”, “Aladdin; or The Wonderful Lamp”, *Supplemental Nights to the Book of the Thousand Nights and a Night*, vol. IV, 564-576.
- Darinka [Angelina Concepción Fagnano de Ambrosini] (1985), *Borges, el Aleph y le mâle français*, Santa Fe, Gráfica Pedretti Editorial.
- De la Fuente, A. (2018), *Borges, Desire, and Sex*, Liverpool: Liverpool University Press.
- De Quincey, Th. (1889-1890), *Collected Writings*, David Masson, Edimburgo: Adam and Charles Black.

De Quincey, Th. (1944), “Aflicción de la niñez. Muerte de la hermana”, trad. de S. Ocampo y P. Canto, *Sur*, febrero.

Devoto, D. (1964), “Aleph et Alexis”, *Jorge Luis Borges*, París: L’Herne, 280-292.

Dyâb, H. (2015), *D’Aleph à Paris. Les pérégrinations d’un jeune syrien au temps de Louis XIV*, ed. P. Fahmé-Thiéry, B. Heyberger y J. Lentin, París: Actes Sud.

Fernández Ferrer, A. (1992), “El Aleph de *El Aleph*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 505-507, p. 481-493.

Fernández, T. (2022), “La Divina comedia en la obra de Jorge Luis Borges”, *Actio nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 6, p. 227-248.

Fishburn, E. (2015), *Hidden Pleasures in borges’s Fiction*, Pittsburgh: Borges Center.

Helft, N. (2013), *Postales para una biografía*, Buenos Aires: Emecé.

Irby, J. (1962), “Encuentro con Borges”, *Revista de la Universidad de México*, junio, p. 4-10.

Khayyam (1952), *Rubaiyat of Omar Khayyam, rendered into English by Edward Fitzgerald*, New York, Garden City Books.

Khayyam (1924), “Rubaiyat. Castellанизación del inglés de Fitzgerald por Jorge Borges”, *Proa* 2, n° 5, diciembre, p. 55-57.

Lane, E. (1883), *Arabian Society in the Middle Ages. Studies from The Thousand and One Nights*, Londres: Chatto and Windus.

Lane, E. (1860), *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 5ª edición, Londres: John Murray.

Lasswitz, K. (1890), “Aladdins Wunderlampe”, *Seifenblasen*, Hamburgo: Leopold Voß.

Ledesma, (2019), *X. Y. Z. La literatura entre De Quincey y Borges*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.

- Lemos Horta, P. (2018), "Introduction", *Aladdin*, trad. al inglés por Y. Seale, New York y Londres: W. W. Norton & Company.
- Mahdi, M. (1994), *The Thousand and One Nights (Alf Layla wa-Layla). From the Earliest Known Sources*, Leiden, Nueva York y Köln: E. J. Brill.
- Martínez, J. D. (2024), "Borges and Farid ud-Din Attar: The Influence of The Conference of the Birds on the Later Prose of Jorge Luis Borges", *The Comparative Literature Undergraduate Journal*, primavera.
- Milman, H. H. (1861), *History of Latin Christianity... in eight volumes*, Nueva York: Sheldon and Co.
- Nicolopolus, J. (2000), *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Payne, J. (1889), *Alaeddin and the Enchanted Lamp; Zein Ul Asnam and the King of the Jinn: Two Stories Done into English from the Recently Discovered Arabic Text*, Londres.
- Paoli, R. (1977), *Borges: percorsi di significato*, Florencia: D'Anna.
- Plinio el Viejo (1634), *The history of the world, commonly called the Naturall historie of C. Plinius Secundus*, Londres: Adam Islip.
- Plotz, J. (1998), "In the Footsteps of Aladdin: De Quincey's Arabian Nighths", *The Wordsworth Circle*, vol. 28, n° 2, p. 120-126.
- Reinhardt, D. (1998), "Borges tramposo", *Horizon: Verschiebunchen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, p. 483-486.
- Rodríguez Monegal, E. (1987), *Borges. Una biografía literaria*, México: FCE.

- Rosato, L. y Álvarez, G. (2017), *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Rosenroth, Ch. K. von (1907), *Kabbala Denudata / Kabbalah Unveiled* (1677), trad. de Mac Gregor Mathers, Nueva York: Theosophical Publishing Co.
- Rossetti, M. (1895), *Dante Gabriel Rossetti. His Family-Letters*, Londres: Ellis and Elvey, 1895, vol. 1.
- Torre, M. de (2004), “Jorge Luis Borges (1899-1986)”, *Variaciones Borges*, n° 18, p. 229-252.
- Toynbee, P. J. (1898), *A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Work of Dante*, Oxford: Clarendon Press.
- Ubelaker Andrade, M. (2019), *Borges Beyond The Visible*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Valéry, P. (1943), “Cántico de las columnas”, trad. de Díaz Canedo, *Poética. Cuadernos dirigidos por Arturo Cambours Ocampo*, n° 2, p. 6-7.
- Wilde, O. (1910), “El príncipe feliz”, trad. J. L. Borges, *El País*, 25 junio.
- Woscoboinik, J. (1996), *El alma de “El Aleph”. Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: GEL.
- Zotenberg, H. (1887), *Notices et extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*, París: Imprimerie Nationale, t. 28, p. 167-320.
- Zotenberg, H. (1888), *Histoire d’Alâ Al-Dîn ou la Lampe Merveilleuse. Texte arabe publié avec une notice sur quelques Manuscrits des Mille et une Nuits*, Paris: Imprimerie National.