

# LA PRIMERA LETRA

POR

JULIO ORTEGA

*The University of Texas, Austin*

Para releer «El Aleph» como una teoría literaria, por un lado tenemos una postulación de lo que sería la tradición, y por otro vamos a tratar de encontrar otra postulación implícita en el texto de lo que sería el cambio. Esta hipótesis de lectura buscará formular el diálogo tradición/cambio en este relato, que en buena cuenta va a ser un diálogo paradigmático en la obra de Borges y que tuvo una fecunda influencia en la nueva literatura latinoamericana.

Algunos críticos han leído «El Aleph» como una parodia de la *Comedia* de Dante. Y se ha dicho varias veces que Carlos Argentino Daneri es un nombre que evoca a Dante Alighieri paródicamente. Beatriz es aquí más ligera, pero no menos central.

El crítico argentino Daniel Devoto ha hecho una lectura bastante erudita de las posibles relaciones con la *Comedia*, una lectura intrigante y tal vez excesiva. También el crítico italiano Roberto Paoli ha observado las relaciones ambiguas con la *Comedia*. Borges ha comentado derogativamente esta discusión en las notas que escribió para *The Aleph and other stories* (Dutton, 1970); sostiene allí que no hay ninguna relación con la *Comedia* y que incluso Beatriz Viterbo es una mujer que realmente existió y a la que amó sin esperanza. Lo cual no significa —como lo demuestra Emir Rodríguez Monegal— que no exista aquella relación, y el hecho de que Borges la niegue incluso la hace más sospechosa<sup>1</sup>. Evi-

---

<sup>1</sup> «El Aleph» se publicó por primera vez en *Sur* (Buenos Aires: *Sur*, septiembre de 1945) y fue incluido en *El Aleph* (Buenos Aires: Losada, 1949). El trabajo de Daniel Devoto está en el número especial de *L'Herne* (núm. 4, París, 1964, pp. 280-292) dedicado a Borges: «Aleph et Alexis». El de Roberto Paoli, «El Aleph: Bifucarzioni di lettura», en su *Borges. Percorsi di significato* (Firenze: Università degli Studi di Firenze, 1977, pp. 7-49). Emir Rodríguez Monegal analiza el nivel paródico de

dentemente, lo que Borges trata de criticar es una relación directa, porque inevitablemente la lectura nos lleva a alegorizar una. Ahora bien, cualquier hipótesis de una relación tiene que partir del hecho de que en el relato Beatriz ha muerto. En la *Comedia*, como sabemos, Beatriz es el emblema máximo de una vía de conocimiento que lleva a través del amor intelectual a una revelación superior, y que desde lo femenino postula una lectura que cifra y culmina un aprendizaje espiritual. En cambio, «El Aleph» nos confronta con un mundo del cual lo primero que sabemos es la muerte de Beatriz. Somos abandonados en un mundo que de alguna manera paralela está marcado por el vacío de este emblema de lo que significaba Beatriz en la tradición. Si tratamos de representarnos el entorno que induce Borges en este texto, marcado por esa ausencia de Beatriz, lo que encontramos es una serie de sustituciones, parodias y duplicaciones. Un mundo que podríamos llamar, por lo menos, falso; donde las cosas no parecen reales, donde las gentes, las ideas y las relaciones parecen desprovistas, de alguna manera, de significación, y sobre todo de autenticidad. En la relectura, lo que resta de este mundo es su artificialidad; su condición no genuina. De algún modo, el drama se sitúa en una forma de realidad que podemos llamar degradada. Esto quiere decir tal vez que se ha extraviado aquello que la tradición promete y sostiene, que es una vida del sentido. Esto es, el vacío de Beatriz no hace sino confirmar un sinsentido más amplio. El mundo ahora resulta irrisorio, profusamente grotesco y, al mismo tiempo, espectral.

El centro de la irrisión es Carlos Argentino Daneri. Carlos Argentino es una suerte de Dante de estos tiempos: vacío y también grotesco. En vez de la *Comedia* divina de la tradición, Carlos Argentino escribe una comedia terrestre, un poema tan infame como su mundo que titula «La tierra». La literatura, se diría, ha perdido su sentido en manos de los Carlos Argentinos de este mundo. No es, como la tradición promete, una vida del conocimiento, sino una duplicación empobrecedora de la realidad.

El drama del sentido adquiere la forma irónica de un informe. Incluso el narrador se identifica con el autor; o sea, subraya con la autoría del informe la ironía del testigo, del protagonista, de un mundo sustituido

---

este relato frente a la *Comedia en su Jorge Luis Borges. A literary biography* (New York: E. P. Dutton, 1978, pp. 413-417). La relación del relato con la *Cábala* ha sido reseñada por Saúl Sosnowski en su monografía *Borges y la Cábala* (Buenos Aires: Hispamérica, 1976, pp. 77-81). Véase asimismo Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Buenos Aires: Paidós, 1967), y Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Gredos, 1968).

tivo donde la noción de lo fantástico, del deseo transferido, tendrá que sostener la restitución del sentido. La ironía es así una forma de la nostalgia.

De pronto, la casa donde está el *aleph* va a ser destruida, y Carlos Argentino, presa de pánico, llama a Borges y le comunica la existencia del *aleph*. Inmediatamente Borges acude: acudir es su signo. El drama se precipita y recomienza con una pregunta por el lenguaje:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?

Aproximarse al centro —del relato, del decir un sentido posible— demanda esta revisión por la naturaleza misma del lenguaje; el lenguaje es obviamente una creación cultural y sirve para identificar un mundo modelado en la comunicación. Ahora bien, cuando tenemos en la tradición la experiencia de ciertos márgenes que supuestamente carecen de nombre, como es la experiencia mística, contamos con los lenguajes analógicos; la analogía provee este decir suplementario, que es un tejido figurativo de conexiones simétricas. En este espacio, el objeto equivalente anuncia una abundancia del sentido.

Esta es, pues, una alternativa del decir que está sancionada por la tradición. Pero presupone también un acuerdo mayor: el de un sentido saturado. En cambio, Borges se encuentra con otro centro sin acuerdo:

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito... Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.

Frente a este cuestionamiento de la naturaleza misma del lenguaje, Borges reconoce el camino de la tradición que ofrece el lenguaje analógico de los místicos; pero, al rehusarlo, sólo puede buscar otro tipo de lenguaje, otra manera de volver a decir, aun reconociendo que la linealidad del lenguaje conspira contra la simultaneidad de su visión; por eso concluye: «Algo, sin embargo, recogeré.» Luego se precipita la brillante enumeración que conocemos. El drama del texto está en decir la ficción: la enunciación recomienza como un ritual del nombre, con la alarma y el placer del asombro. El habla asociativa busca aquí saturar con su aparente dispersión ese asombro, ese nacimiento conjunto del nombre y del objeto en esta suerte de renacimiento del sujeto en el espacio de la ficción. La presencia del verbo del testimonio (vi esto y lo otro)

auténtica, verificándola, la irrupción de lo inusitado, que es otra vez la vida fortuita de la letra —la primera, aquí— al comienzo del decir la ficción de lo inscrito. No en vano, el verbo en posición inicial reitera el relieve de la acción, el recomienzo de otro mundo en su eje mismo: la acción de empezar a verlo.

Lo nuevo recobra así a la tradición, porque se está viendo algo completamente nuevo en el relato, y se está viendo por primera vez el mundo a través del *aleph* en el discurso literario implícito; pero ésta es una experiencia que se abre en la tradición: primero, porque es una experiencia propuesta como mística; segundo, porque la retórica del asombro está en varios discursos, desde el Apocalipsis hasta Rabelais. Retórica del exceso: acumulación del decir el objeto en el acto de su constitución por el sujeto. Aparato del nombrar que reaparece en las asociaciones de *Cien años de soledad*.

¿Qué es lo que vio Borges? El «inconcebible universo», otra vez en el mundo, liberado ahora por la ficción.

Sentí infinita veneración, infinita lástima. Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman —dijo una voz aborrecida y jovial.

El contraste entre el lenguaje restitutivo y el coloquio rebajador de Carlos Argentino agudiza el antagonismo de ambos. Una es la posición de Carlos Argentino y otra la de Borges, y el centro que determina el antagonismo es el *aleph*. Porque Carlos Argentino ha estado utilizando el *aleph* para escribir su poema: mirar por esa pequeña esfera es, para él, anotar todo lo que ve. Paródicamente, ello sugiere que Carlos Argentino representa una opción literaria, una escritura, que podemos llamar duplicativa de la realidad en la literatura; o sea, la realidad ingresa al texto sin otra modificación que su tediosa y grotesca repetición en el lenguaje.

No en vano, el poema de Carlos Argentino se llama «La tierra». Y es claro que hay aquí una broma literaria de Borges: se está burlando de un tipo de escritor y de una concepción de la literatura, y probablemente de cierta literatura nacional. Pero lo extraordinario es que de la misma fuente fantástica del *aleph* —desde el primer gesto de la escritura— se ha producido este tipo de escritor; de alguna manera, pues, Carlos Argentino es la irrisión de la tradición. La otra opción literaria, la que reinicia el cambio, parte de esta declaración de Borges:

En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia.

Aquí la diferencia se precisa: Carlos Argentino ha ido a través del *aleph* hacia las cosas; Borges se ha quedado frente al *aleph* asombrado de la existencia misma de este instrumento fantástico. La diferencia deduce precisamente la lectura desde el cambio. Porque frente a la actitud duplicativa, proliferante, tenemos una actitud crítica, lacónica; una se entrega a la enumeración metonímica, la otra selecciona desde la sinécdoque, dando testimonio de la existencia misma de este instrumento del ver, decir e inscribir<sup>2</sup>.

¿Qué cosa es aquí el *aleph*? En el relato es una pequeña esfera tornasolada, esto es, un objeto fantástico, que se materializa en un sótano. Es, por cierto, la primera letra del alfabeto hebreo y, en la Cábala, la letra que representa a la divinidad; esto es, un objeto de la tradición que va a cobrar nuevas funciones en el relato. Pero si partimos de las dos actitudes que tienen que ver con el acto de escribir, podemos proponer que el *aleph*, en este específico cuento, de alguna manera postula al instrumento literario; o sea, evidentemente el *aleph* —letra primera, letra del enigma, acceso y prisma— implica emblemáticamente a la literatura. Porque no se trata en este cuento de una experiencia religiosa a partir del *aleph*, sino de una experiencia literaria que especula con la tradición mística del *aleph*. Si el *aleph* es en el cuento una metáfora de la literatura —porque también en ella el universo es virtual desde un signo—, volvemos al origen de sus opciones: si Carlos Argentino ha ido a la literatura para duplicar el mundo, Borges nos anuncia otra posibilidad: la de volver a plantear la existencia misma del hecho literario. Lo cual, naturalmente, supone a la crítica, y desde la crítica, una operación del cambio; porque cada vez que emerge en la literatura una irrupción del

---

<sup>2</sup> Desde esta «alegoría de lectura» podría elaborarse la siguiente postulación: «Carlos Argentino Danerí» representa a la *metonimia* (notación, extensión, repetición, relación de causa-efecto), mientras que «Borges», que deja de lado la metáfora (la analogía), representa a la *sinécdoque* (la parte por el todo). La tradición, en efecto, es metonímica, mientras que el cambio es sinecdótico. Pero es entre la metáfora y la sinécdoque donde la opción se produce no sólo ante la tradición, cuya topología es más evidente. La simultaneidad, lo sabemos, es codificable por la equivalencia de la sustitución metafórica. En cambio, la selección (la estrategia de las exclusiones) produce el raptó discursivo que postula la totalidad. Esta estrategia es una verdadera ruptura, porque se cumple en el mismo orden sucesivo del lenguaje. De ese modo, postula un microcosmos («algo, sin embargo, recogeré») del relato para aludir al macrocosmos del universo de la simultaneidad. El «aleph» figura esa interacción, esa correlación suplementaria del discurso. Más fantasmáticos, «Carlos Argentino» y «Borges» son figuras de aproximación al centro del «aleph» y, por lo mismo, la ironización del drama del texto. (Véase Harold Bloom, «The Breaking of Form», en *De-construction & Criticism*, New York: The Seabury Press, 1979).

cambio frente a la tradición, la literatura es vuelta a definir. Cada vez que el cambio responde a la tradición hay una nueva práctica literaria, una nueva reflexión que vuelve a plantear la finalidad misma del acto de escribir. Desde el cambio es el mundo lo que se discute, con las materias de la tradición, porque ahora, desde otra perspectiva, la literatura es el recomienzo de la realidad. Y esta discusión es, en primer lugar, necesariamente crítica. Empezando por el hecho de que el cuento mismo construye su lectura como texto crítico, crítico de un modelo de literatura, de un tipo de escritor y de una sociedad degradada porque no tiene lugar para la literatura, aparte de su falsa vida literaria; en este sentido el cuento es un sátira que empieza por la vida literaria sustitutiva.

Pero hay una crítica más profunda, una crítica del lenguaje mismo. Para rehacer la literatura, para hacer una nueva literatura, es preciso usar de otro modo el lenguaje: esto es lo que el cuento nos dice. La tradición degradada que representa Carlos Argentino usa el lenguaje de un modo empobrecedor, y contra esa tradición críticamente reacciona la postulación que representa Borges en el cuento, proponiendo un uso del lenguaje que, en primer término, es crítico. Y es por esto que la postulación de otro lenguaje representa emblemáticamente la obra de Borges, que es una relectura de la tradición desde la crítica. Y la crítica es aquí polivalente, como lo es la poesía en otras postulaciones. Tiene que ver tanto con el hecho de que Borges se haya negado a los discursos extensos, a la novela, como con su conversión de la metafísica en especulación fantástica. Y tiene que ver sobre todo con la serie de operaciones por las que el espesor cultural de la tradición es vaciado por la ironía, el juego, la paradoja; la recodificación, en fin, que impone a los materiales de la tradición.

Ahora bien, el diálogo tradición/cambio no se limita a una ruptura que niega a una tradición, lo cual generalmente hacen las vanguardias, porque en el mismo acto de fracturar e impugnar la tradición están implícitos, presentes, elementos mismos de la tradición. Estas relaciones de tradición y ruptura no son tampoco una polaridad mecánica, ni siquiera una oposición simétrica, sino que forman una trama compleja en la cual se resuelve una nueva perspectiva para los mismos materiales. Se puede decir que una tradición se constituye cuando sus figuras, o sea, sus «tropos», se han convertido en «topos», en lugares comunes. Es decir, la calidad impugnadora de las imágenes es pacificada al final por su circulación y su consumo. Sobre los fragmentos de esta tradición, en su crítica, se instauro la ruptura que abre otro espacio. En este cuento sobre el cambio nos encontramos con la nostalgia y la irrisión de los fragmentos de la tradición.

La complejidad de estas relaciones se percibe en este cuento cuando comprobamos que su postulación de que hacer la literatura reclama empezar planteando la existencia misma de la literatura, es seguida por un regreso a la tradición. Lo cual es característico de estos textos que están, se diría, al centro mismo del cambio. Veamos cómo ocurre esta vuelta a la tradición.

Borges nos recuerda el habla analógica de la cual se separa, y al mismo tiempo nos está hablando de un instrumento mágico que aparece materializado en el cuento, pero que es totalmente fantástico. Por lo mismo, si la literatura está postulada por el *aleph*, esto quiere decir que, aun si leemos y hacemos de otro modo a la literatura, en este caso desde el cambio que instaura la crítica, la naturaleza misma del *aleph* terminará devolviéndonos a la tradición, porque en el *aleph* lo que se virtualiza es justamente la literatura como mito. Carlos Argentino se ha equivocado porque no se ha dado cuenta de que el *aleph* es fantástico: ha creído que el *aleph* es como cualquier otro objeto de la casa, simplemente que es más valioso, y ha seguido de largo a través del *aleph* para llegar al mundo serializado como natural; pero si hay que empezar otra vez, y empezar por el hecho mismo, asombroso, de la existencia del *aleph*, volveremos a una fuente de la tradición, porque el lenguaje natural que ha usado Carlos Argentino es el lenguaje insuficiente, cuando lo que se requiere es la búsqueda de un otro lenguaje: el metalenguaje de la literatura, que empieza en su crítica y culmina en su mito.

Obviamente, el mito de la literatura es una promesa del lenguaje, porque en el *aleph* no sólo están todas las cosas, sino que están todos los lenguajes. Lo cual quiere decir que en el *aleph* está la promesa de decir más que el lenguaje, esto es, la promesa literaria. La posibilidad de decir más es justamente una definición de la literatura: la literatura dice aquello que el lenguaje natural ya no puede decir. Si el lenguaje natural dice el mundo, la literatura dice otro mundo. Esa es la posición crítica de Borges frente a Carlos Argentino, pero ése es el retorno de Borges a la fuente primera de la tradición. Así, un acto de ruptura se sostiene en la tradición: vuelve a la virtualidad literaria por excelencia, a la utopía literaria.

Borges ha dicho que el acto estético es como una inminencia que no se cumple; o sea, como una promesa del lenguaje que no llega a realizarse. De allí la derivación defectiva de su crítica, que trastroca los repertorios del conocimiento en formas de ficción, y la misma noción de verdad en una operación de lenguaje. Pero tras estas reducciones habita la otra tensión de su obra: la que está señalada por la epifanía del *aleph*.

Detengámonos ahora en la Posdata. Aquí el cuento vuelve al mundo

más falso de todos, el mundo de la literatura, que es tratado varias veces como tal. Cuando Carlos Argentino se explica, dice Borges: «Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía.» En la Posdata leemos: «Dos observaciones quiero agregar: una sobre la naturaleza del *Aleph*; otra sobre su nombre.» Lo cual inicia otra fase del relato desde su retórica, diríamos, escolástica sobre el *aleph*. La conclusión interesante para nosotros es ésta: el *aleph* que él ha visto en la casa de Carlos Argentino es «un falso *Aleph*». El mismo se pregunta: «¿Existe ese *Aleph* en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?» Pero lo que está ocurriendo en esta Posdata, como siempre en las posdatas de Borges, son hechos de información que cuestionan lo que acabamos de leer al introducir una segunda instancia fantástica. Todo lo que se ha dicho es fantástico; pero un *aleph* que «hemos visto» se desrealiza o irrealiza. Con esta vuelta de tuerca, el relato —por la vía erudita— escapa de su propia densidad polisémica. Pero al retornar al *aleph* como objeto religioso, Borges está encubriendo la dimensión del *aleph* en el relato: la de objeto emblemático de la literatura. Porque si de esto se trata, el *aleph* no podría ser verdadero; al modo de los otros objetos sería «falso». Como un objeto de la literatura, solamente puede existir, en tanto metáfora de la escritura, como una figura condensada. Desde la tradición cabalística que sostiene la mediación y remisión en el *aleph*, el relato retorna a la inscripción del signo al comienzo del alfabeto, de la literatura. No es un objeto real sino en la medida gratuita en que es un objeto equivalente.

Ahora podemos volver a la representación que el relato levanta. Este es, qué duda cabe, un mundo desustantivado. En primer lugar, porque es un mundo paródico donde la literatura no es más que un comercio de premios y honores y reconocimientos externos. Es también un mundo que está desprovisto de jerarquías, de moral: lo malo y lo bueno no pueden ser distinguidos. Por tanto, no existe una noción de lo genuino; y justamente la experiencia de la literatura, que ha sido devaluada, es recuperada como acceso a la certidumbre. Y ésta es la postulación moral de la crítica: volver a vivir genuinamente la realidad es la otra promesa de la literatura.

Porque si las otras formas de vivir el mundo, incluso la literatura, han sido falseadas, se requiere recuperar la dimensión de certidumbre que la literatura rehace en el lenguaje. No es sino una vida genuina del mundo muy aislada: recordemos que el *aleph* fue descubierto en un espacio marginal de la casa, o sea, fuera de los espacios sociales de la casa, en un espacio de la penumbra. Además la casa va a ser destruida



porque el mundo está cambiando, pero está cambiando para peor, degenerándose cada vez más. Recordemos también que cuando Beatriz muere lo primero que Borges observa es que había cambiado un letrado: el mundo cambia imperturbable y trivialmente. La literatura se convierte en algo marginal, y no sólo porque se revela a sí misma en el sótano; Borges mismo, con su texto «Los naipes del tahir», no será reconocido, estará al margen, como un personaje un poco doméstico que melancólicamente refiere el empobrecimiento de la realidad. La literatura es una vía posible y fortuita de ver al mundo desde una dimensión de certeza. Sin embargo, la literatura es improbable: la crítica que la libera devolviéndola al mito también la cuestiona y relativiza. Su función marginal es también estoica, porque hay un estoicismo final en cultivar esta escritura en contra de un mundo en el que su lugar es precario. Vivir en un mundo en el cual Beatriz ya no es posible da la medida de la íntima agonía del sentido que subyace al relato. Ese mundo contaminado y vacío está, sin embargo, habitado por el reclamo del *aleph*: por la otra literatura, aquella que deja su huella en este informe diferido.

