

Carlos Ivan Chun Pérez

Características Intertextuales en
El Aleph de Jorge Luis Borges.

Asesor: M.A. Milton Torres Valenzuela



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, noviembre de 2009

Este estudio fue presentado por el autor como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciado en Letras.
Guatemala, Noviembre de 2009.

INDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
1. MARCO CONCEPTUAL	
1.1 Antecedentes	3
1.2 Justificación	4
1.3 Determinación del Problema	4
1.4 Alcances y límites	5
2. MARCO CONTEXTUAL	
2.1 Biografía	6
2.2 Producción Literaria	7
2.3 Datos Históricos	10
2.3.1 Hechos Notables	10
2.3.1.1 Argentinos	10
2.3.1.2 Mundiales	12
3. MARCO TEÓRICO	
3.1 Intertextualidad	14
3.1.1 Origen	14
3.1.2 El Discurso Dialógico	15
3.1.2.1 Voces Colectivas y Voces Individuales	15
3.1.2.2 Voces Propias y Voces Ajenas	16
3.1.3 Clases de Intertextualidad	16
3.1.4 Intertextualidad Verbal Externa	17
3.1.4.1 Cita Marcada	17
3.1.4.2 Cita no Marcada	17

3.1.4.3 Alusión Marcada	18
3.1.4.4 Alusión no Marcada	18
3.1.4.5 Textos no Literarios	18
3.1.4.6 Frases Hechas	18
3.1.4.7 Voces sin Rostro	19
3.1.5 Intertextualidad Verbal Interna	19
3.1.5.1 Reescritura	19
3.1.6 La Intertextualidad según Genette	19
3.1.7 Des-Contextualización y Recontextualización	20
3.1.8 Intertextos Marcados y No-Marcados	21
3.1.9 Reelaboración del Intertexto	21
3.1.10 El Intertexto del Lector	21
3.2 El Cuento	22
3.2.1 El Cuento en Hispanoamérica	22
3.2.2 Clases de Cuento	23
3.2.3 El Cuento Fantástico	24
4. MARCO METODOLÓGICO	
4.1 Objetivo General	26
4.2 Objetivos Específicos	26
4.3 Actividades	27
4.4 Método Intertextual	28
5. MARCO OPERATIVO	
5.1 Intertextualidad Verbal Externa	29
5.2 Intertextualidad Verbal Interna	33
5.3 Los Tipos de Intertextualidad según Genette	41

5.3.1 Paratextualidad	41
5.3.2 Hipertextualidad	50
5.3.2.1 El Aleph y El huevo de cristal de H.G. Wells	50
5.3.2.2 El Aleph y la Cábala	55
5.3.2.3 El Aleph y la Divina Comedia	58
5.3.3 Architextualidad	64
5.4 Descontextualización y Recontextualización	66
5.5 Intertexto del Lector	73
5.1 Intertextos Marcados	73
5.2 Intertextos no Marcados	79
5.2.1 Delia Elena San Marcos	80
5.2.2 Funes el Memorioso	83
5.2.3 El Tonel de Amontillado	86
5.2.4 El eterno retorno en la Poesía de Jorge Luis Borges	89
5.5 Voces Colectivas, Propias, Individuales y Ajenas	92
6. CONCLUSIONES	96
7. BIBLIOGRAFIA	98

INTRODUCCIÓN

Jorge Luis Borges es un autor sumamente conocido y divulgado alrededor del mundo, sus libros han sido traducidos al Inglés, francés, italiano, por mencionar algunos idiomas. Las referencias en Internet son aproximadamente 21.100.000, de diversa índole y extensión. Sin embargo en Guatemala el estudio de su obra no ha sido tan profundo y solamente algunos autores han analizado su obra literaria.

La narrativa de Jorge Luis Borges la conocí en un curso de la carrera de Letras, los primeros relatos que leí fueron *Enma Zunz* y *Funes el memorioso*, los cuales me sorprendieron y dejaron volando las ideas en mi cabeza. Más adelante leí *El Aleph*, relato que terminó de formar mi criterio sobre Borges y buscar más de su literatura; quedé impresionado por los temas, personajes, manejo de tiempo y sobre todo la filosofía presente en cada uno de ellos.

En el momento de iniciar con las reuniones del Seminario de Literatura Hispanoamericana, observé que había parte de la población estudiantil, con cierto miedo de enfrentarse con la obra borgiana, es por eso que decidí proponer el estudio de la obra de Borges a los otros estudiantes, para mi fortuna fue aprobada por los demás compañeros. Mas adelante me doy cuenta que ese fue el momento en que me comprometí a estudiar la obra del escritor argentino, quizás más polémico de la literatura argentina.

Creo que los estudios sobre Borges son demasiados, pero no necesariamente en la crítica nacional, por eso, decidí estudiar el relato más sorprendente que he leído y a la vez contribuir a quitar ese temor a la narrativa borgiana, que percibí en el ámbito de mi carrera; asentar que Jorge Luis Borges es un escritor que sigue vigente y que muchos estudiantes pueden realizar estudios renovados e innovadores.

En el presente trabajo investigativo realice un estudio intertextual con las ideas que presenta José Martínez en su obra *La Intertextualidad Literaria*. El análisis inicia con las citas que realiza Borges al inicio del relato y la relación con el contenido de *El Aleph*. Posteriormente analice la Intertextualidad Verbal Interna, en la referida fase hice una relación con el eje temático de la eternidad y otros relatos que escribió Borges. En la tercera fase, tome los tipos de intertextualidad literaria propuestos por Genette y los aplique a la investigación, algunos de los tipos que estudie fueron: Paratextualidad, Hipertextualidad y Architextualidad.

En la Descontextualización vuelvo a tomar las citas que aparecen al inicio del relato, pero esta vez, son analizadas a través del contexto en que fueron realizadas y se relacionan con el contexto de Jorge Luis Borges. Para terminar mi investigación construí el intertexto del lector, el cual consiste en descubrir las posibles referencias de otros relatos presentes en ***El Aleph***, ya sea del mismo Borges o de otro autor.

Estudiar a Borges es sumamente un gran reto, sin embargo con el estudio que he realizado espero contribuir a que los estudios sean más frecuentes y a la vez un tributo a tan gran laureado escritor. Por mi parte seguiré en busca de descifrar la literatura borgiana, con sus laberintos, tigres y sueños, en donde espero no despertar algún día y saber que soy parte de esos laberintos.

01. MARCO CONCEPTUAL

1.1 ANTECEDENTES:

Jorge Luis Borges fue un escritor reconocido que se destacó como poeta, cuentista y ensayista. Los estudios que involucran su obra son variados y elaborados en diversos países, todos con un lema: intentar descifrar ese mundo fantástico, el cual ha llevado a varios críticos a encontrar un verdadero universo en los relatos de Borges o, como lo expresa Juan Manuel García Ramos:

La validez de la literatura para Borges no reside en su correspondencia con lo real, sino en su capacidad inventiva de formas y de mundos imaginarios. Y si la literatura de creación se coloca al margen de la casualidad mundo real-obra artística, y marcha independiente, la crítica que la enjuicia está en su derecho de erigirse en un nuevo lenguaje paralelo, dotado de autonomía, sin límites... (18: 4)

Dentro del ámbito nacional, la escritora Margarita Carrera es una de las autoras que ha profundizado en la narrativa de Jorge Luis Borges a través del análisis psicológico y que reúne en su obra *“Ensayos Sobre Borges”* publicado en 1999 en donde analiza diversos relatos del mencionado autor. Otro autor que recientemente ha elaborado una compilación de la obra borgiana es José Luis Perdomo Orellana, en la obra que tituló *“Asquerosamente Sentimental. Llaves y autorretratos de Borges”* publicada en el 2000, en la cual cita fragmentos de la obra de Borges y da a conocer a Borges a través de los textos más representativos que el autor argentino escribió.

A nivel universitario, los estudios también son muy escasos. Se visitó las bibliotecas virtuales de las universidades Del Valle y Rafael Landívar y no existe ninguna tesis que aborde la obra de Jorge Luis Borges. En la Universidad de San Carlos de Guatemala la única tesis que se encuentra data de 1979 realizada por la Lic. Ofelia Castañeda con el título *“Las Ruinas Circulares”* la cual analiza varios cuentos a través de un método temático. Además existen dos seminarios, el primero realizado en el año 2000 sobre *“Los símbolos presentes en el Hacedor”*, en el referido seminario se analiza los cuentos de ***El Hacedor*** a través de un método estilístico y se realiza un estudio comparativo entre los diversos elementos de la narración, para determinar los temas, personajes y técnicas literarias que utiliza en sus relatos. Se complementa con la descripción de los principales símbolos presentes y la función que cumplen en la narración.

Siempre en la Universidad de San Carlos de Guatemala se encuentra la segunda referencia, con el título: *“Características de la literatura fantástica en Ficciones de J. L. B.”* elaborado en el año 2003, se analiza con el método

estilístico el libro *Ficciones* y establece las características de la literatura fantástica en la colección de relatos.

Como se pudo determinar, no existe estudio a nivel nacional e internacional que analice *El Aleph* de Jorge Luis Borges con el método intertextual, por lo cual la presente investigación pretende cubrir aspectos literarios que hasta la fecha no se han tomado en cuenta y que se pueden determinar a través del análisis que sugiere el método mencionado.

1.2 JUSTIFICACIÓN

La obra literaria de Jorge Luis Borges ha sido ampliamente divulgada y asimismo estudiada desde diversos puntos de la crítica literaria.

Algunas características de la obra borgiana han llamado la atención, como por ejemplo: la mezcla de realidad y fantasía, tratamiento de los personajes, la filosofía presente en la obra. Sin embargo, no existe un estudio a nivel nacional que involucre las probables influencias literarias que Borges tuvo al momento de escribir su obra.

Por tal motivo, en la presente investigación se decidió estudiar la intertextualidad literaria, en el relato, *El Aleph*, según el método que propone José Enrique Martínez en su obra *La intertextualidad literaria* y conocer los intertextos, la intertextualidad verbal interna y externa, así como los rasgos intertextuales que se presentan en el relato referido.

1.3 DETERMINACIÓN DEL PROBLEMA

Jorge Luis Borges es un autor que cultivó diversos géneros literarios y no importando que tipo de género o la extensión del mismo, dio a conocer su visión acerca de diversos temas que en la actualidad generan crítica y polémica en el ámbito literario.

El Aleph, como obra borgiana, posee diversas influencias de la Literatura clásica, no importando el género o idioma en que esté escrito, debido a que Borges tuvo una serie de lecturas que ayudaron a construir los relatos. Teniendo en cuenta las características referidas se delimitan los textos literarios que ayudaron a la redacción del texto estudiado, a través de la descontextualización, re-contextualización, intertextos marcados o no marcados, reelaboración del intertexto, intertextualidad verbal interna - externa y el intertexto del lector.

DEFINICIÓN

¿Cuáles son las probables características intertextuales existentes en el cuento, *El Aleph*, del escritor argentino Jorge Luis Borges?

1.4 ALCANCES Y LÍMITES

El cuento *El Aleph* forma parte de los 16 relatos que contiene el libro del mismo nombre que fue publicado en 1949 y, como texto borgiano, sugiere la probabilidad de establecer conexiones con otros textos del mismo autor o de la literatura de otra época, elementos que le dan al relato riqueza literaria.

Según el método intertextual, todo texto se elabora tomando características de textos que se han escrito anteriormente, es por eso que la presente investigación abarcará los elementos de mayor importancia del método intertextual que da a conocer José Enrique Martínez, en el cual se contempla el estudio de la obra literaria a través de los intertextos literarios, descontextualización y recontextualización, intertextos marcados y no marcados, reelaboración del intertexto, el intertexto del lector. Para ello Martínez utiliza la teoría propuesta por Julia Kristeva, la cual asegura que todo texto es producto de textos anteriores, además de la de Gerard Genette y Quintana Docio, entre otros. Es importante señalar que solamente se tomaron los textos que probablemente le sirvieron a Borges para escribir *El Aleph* y queda abierta para futuras investigaciones la influencia del mencionado relato en la literatura actual.

2. MARCO CONTEXTUAL

2.1 BIOGRAFÍA

Jorge Luis Borges nació un 24 de agosto 1,899 en la ciudad de Buenos Aires, capital de Argentina. Hijo de Jorge Guillermo Borges y Leonor Acevedo. La familia de Borges se caracterizó por transmitir desde pequeño la cultura a Jorge Luis. Es así que su abuela materna le enseña a leer en idioma inglés, antes que en castellano.

Su primera traducción la realizó a los siete años con la elaboración de un resumen de la mitología Griega. A los nueve años traduce *El príncipe feliz* de Oscar Wilde.

En 1914 la familia Borges se trasladó a Ginebra, país en donde cursó el bachillerato. A partir de este año escribe poemas en francés y realiza su primera reseña de libros españoles para una revista en la ciudad de Ginebra.

Cinco años después, en 1919, se trasladó a España, momento en el cual tuvo los primeros contactos con los ultraístas, movimiento que llevaría a la Argentina y con el cual en 1921, a su regreso, fundó la revista Mural **Prisma**, junto a González Lanuza, Norah Lange y Francisco Piñero.

A partir de la década de 1920 su producción literaria da inicio, con los ultraístas, luego se aleja de dicho movimiento, para dar paso a una literatura realista. Por último produce relatos fantásticos.

Jorge Luis Borges, junto a Victoria Ocampo, fundó en el año de 1931 el movimiento SUR, que incluye la revista del mismo nombre.

A los treinta y cinco años intentó suicidarse. Tres años después su padre falleció. En 1944 recibe el gran premio de la sociedad Argentina de escritores (SADE). Ese mismo año conoció a Estela Canto, personaje que le inspira para escribir *El Aleph*, incluso le regala el original y se lo dedica.

En 1956 recibió el Premio Nacional de Literatura de Argentina. En 1961 compartió con Samuel Beckett el premio *Fomentos*, otorgado por el Congreso Internacional de Editores, este premio lo ayudaría para dar a conocer su obra a nivel internacional.

Borges se casó en 1967 con Elsa Astete Millán, matrimonio que dura tres años. En el año de 1970 se realizó una encuesta, la cual lo da como ganador del premio Nóbel, teniendo como rival a Solyhenitsin, quien finalmente ganó el premio ese año.

En 1979 recibió el premio Cervantes, el cual es considerado el máximo premio en Lengua española.

Su salud se deteriora y en 1985 por un cáncer del hígado, regresó a Ginebra y se casó por segunda ocasión el 14 de junio de 1985 con María Kodama, dos meses después Jorge Luis Borges murió en el país que años atrás lo recibió en su juventud.

2.2 PRODUCCIÓN LITERARIA

La producción literaria de Jorge Luis Borges es amplia, alrededor de 3,000 artículos según Nicolás Helft, tomando en cuenta, desde pequeños artículos periodísticos, pasando por sus libros de mayor importancia, hasta llegar a la obra de dudosa autoría. A continuación transcribo parte de la obra que para Helft es importante y que, a la vez, da un panorama de la amplitud literaria que Borges tuvo a lo largo de los años.

OBRA	AÑO	PRODUCTO LITERARIO
<i>Fervor de Buenos Aires</i>	1923	Poemas
<i>Inquisiciones</i>	1925	Ensayos
<i>Luna de Enfrente</i>	1925	Poemas
<i>El tamaño de mi esperanza</i>	1926	Ensayos
<i>El idioma de los argentinos</i>	1928	Ensayos
<i>Cuaderno San Martín</i>	1929	Poemas
<i>Evaristo Carriego</i>	1930	Ensayos
<i>Discusión</i>	1932	Ensayos
<i>Las Kenningar</i>	1935	Cuentos
<i>Historia Universal de la Infamia</i>	1936	Ensayo
<i>Historia de la eternidad</i>	1936	Ensayos
<i>Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.</i>	1940	Cuentos
<i>El Jardín de senderos que se bifurcan.</i>	1941	Cuentos
<i>Poemas (1922-1943)</i>	1941	Poesía
<i>Ficciones</i>	1943	Cuentos
<i>Hombre de la esquina rosada (bajo el seudónimo de Manuel Pinedo)</i>	1945	Cuentos
	1943	Cuentos

<i>Dos fantasías memorables (bajo el seudónimo de Bustos Domecq, H.)</i>	1947	Ensayos
<i>Nueva refutación del tiempo.</i>	1949	Cuentos
<i>El Aleph</i>	1950	Ensayos
<i>Aspectos de la literatura gauchesca.</i>	1951	Cuentos
<i>La muerte y la brújula</i>	1954	Cuentos
<i>Historia universal de la infamia</i>	1956	Cuentos
<i>Ficciones</i>	1957	Ensayos
<i>Discusión</i>	1958	cuentos
<i>Limites</i>	1958	Cuentos y poemas
<i>El hacedor</i>	1960	Poemas
<i>Antología personal</i>	1961	Cuentos
<i>Macedonio Fernández</i>	1961	Cuentos
<i>El encuentro</i>	1969	Cuentos
<i>El duelo</i>	1970	Cuentos
<i>El informe de Brodie</i>	1970	Cuentos
<i>El evangelio según San Marcos.</i>	1971	Cuentos
<i>El oro de los tigres</i>	1972	Poemas
<i>El libro de arena</i>	1975	Cuentos
<i>Prólogos con un prólogo de prólogos.</i>	1976	Cuentos
<i>La moneda de hierro</i>	1976	Cuentos
<i>Libro de sueños</i>	1976	Cuentos
<i>Adrogué</i>	1977	Poemas
<i>Historia de la noche</i>	1977	Cuentos
<i>Sonetos de Buenos Aires</i>	1977	Cuentos
<i>Siete noches</i>	1979	Poemas
<i>Nueve ensayos dantescos</i>	1979	Poemas
<i>Los conjurados</i>	1980	Ensayos
<i>La rosa de Paracelso.</i>	1982	Ensayos
<i>Tigres azules.</i>	1985	Poemas y prosas breves
	1986	Cuentos
	1986	

Borges Bibliografía completa

Jorge Luis Borges también elaboró varios textos en coautoría con autores contemporáneos. A continuación se encontrará algunas de las obras que realizó con otros autores.

OBRA	AÑO	PRODUCTO LITERARIO
<i>La leche cuajada de La Martona (Con Bioy Casares)</i>	1935	Ensayos
<i>Antología de la literatura fantástica (varios autores)</i>	1937	Cuentos
<i>Antología poética argentina. (varios autores)</i>	1941	Poemas
<i>Seis Problemas para don Isidro Parodi. (bajo el seudónimo de Bustos Domecq, H.)</i>	1942	Cuentos
<i>Los mejores cuentos policiales (Con Bioy Casares)</i>	1943	Cuentos
<i>Bullrich Palenque (con Silvina Ocampo)</i>	1944	Cuentos
<i>Cuentos breves y extraordinarios (Con Bioy Casares)</i>	1955	Cuentos
<i>Manual de zoología fantástica. (Con Margarita Guerrero)</i>	1957	Prosa breve
<i>El lenguaje de Buenos Aires</i>	1963	Ensayos

2. 3 DATOS HISTÓRICOS

2.3.1 HECHOS NOTABLES

2.3.1. 1 ARGENTINOS (1930 – 1949)

La sociedad argentina, como la mayoría de las sociedades hispanoamericanas, se desarrolló a través de un enfrentamiento entre clases sociales. Sacudida seriamente por golpes de estado encabezados por juntas militares, el pueblo argentino sufrió estados de sitio, represión, persecución de opositores.

Es tan grande la desestabilización que solamente en el año de 1930 existieron 10 movimientos para derrocar al gobierno de turno, 6 salen exitosos. En uno de los movimientos toma el poder José F. Uriburu, el cual según la historia Argentina da inicio a la década infame. En el referido gobierno intervino las provincias, universidades y se disuelve el Congreso.

En 1931 se llaman a elecciones y el partido de Uriburu pierde en las urnas, lo cual lo obliga a declarar como nulas las elecciones, argumentando fraude electoral.

El 20 de febrero de 1932 asume el poder Agustín Justo por la vía democrática, el cual le toca enfrentar la crisis existente.

Los presidentes empiezan a cambiar rápidamente y en términos de nueve años pasan cuatro presidentes, hasta llegar con Juan Domingo Perón uno de los presidentes más emblemáticos de aquella época que vivió Jorge Luis Borges y que es causante de que renuncie del puesto de director que tenía en la biblioteca. Este hecho refleja los enfrentamientos dentro de la sociedad argentina, entre sus seguidores y sus opositores.

El gobierno de Juan Domingo Perón (1946- 1955) trae la mayor conmoción a la sociedad argentina, debido al apoyo que recibió de la clase obrera y el rechazo que tuvo por parte de la clase alta.

Entre los nueve años que gobierna Perón se establecen varios cambios en la sociedad argentina, dentro de los más destacables se pueden mencionar: aumenta el sueldo de los obreros, otorga vacaciones y aguinaldo; establece un salario mínimo y apoya a los sindicatos de trabajadores. Estos privilegios lo convierten en un presidente popular en las clases bajas, pero un gobernante incómodo para la clase alta.

La labor política de Perón no recae en los años mencionados, debido a que en el año de 1943 se da un golpe de estado, en el cual Perón asume como secretario del Ministro del ejército. Desde el puesto de secretario inicia las principales mejoras para los sindicatos de obreros argentinos. En el año de 1945, los militares que estaban inconformes lo apresan y es recluido en la isla Martín García. Una marcha de los trabajadores de todo el país se realiza el 17 de octubre en la Plaza de Mayo, lo cual obliga a los militares a restablecerlo en el gobierno, Perón ese mismo día regresa al país y declara la formación de un nuevo gobierno. Con el apoyo que recibe llega a ser presidente por dos períodos. El último período es interrumpido en el año de 1955 al ser derrocado por medio de un golpe de estado impulsado por Estados Unidos. Después de dieciocho años de exilio, Perón regresa por un tercer período, el cual no llega a terminar debido a que muere el primero de julio de 1974.

En la parte económica la década del 30, Argentina la inicia con el fuerte golpe de la caída de la bolsa de Wall Street, lo cual generó.

1. Caída de producción
2. Caída de los salarios
3. Se reducen las exportaciones
4. Dejan de conceder créditos internacionales.

Además se le une el impulso que dan los gobiernos militares para que se lleve un modelo agro-exportador, lo cual generó un desarrollo para las clases altas y deja abandonada las clases obreras.

A nivel internacional se beneficia a todas las empresas inglesas en la compra de carnes y cereales, relegando todo producto nacional. No es sino hasta que se firma el tratado de Roca-Runcimar, en donde se les concede todo tipo de beneficios y protecciones para las empresas inglesas que tuvieron una relación con los altos mandos comerciales de Argentina.

No todo era beneficioso para la producción de Argentina, debido a que sus productos tradicionales no se exportaron como se esperaba. Dado estas complicaciones el gobierno inicia el proceso conocido como sustitución de importaciones, el cual consistía en elaborar todo lo que antes se importaba. La iniciativa generó un crecimiento, en 7 años, de un 45 %.

Después de este avance, la producción del país produjo textiles, electrodomésticos, productos químicos, máquinas industriales. Las ciudades de

mayor importancia fueron: Buenos Aires, Bahía Blanca, Rosario, Santa Fe, Córdoba.

Culturalmente la Argentina que vive Borges es muy fructífera, sobre todo por los movimientos vanguardistas que inician en la década de los 20, Pero como lo dice Hugo Verani:

El auge del vanguardismo argentino se da entre 1921 y 1927. El proceso de cambio se inicia antes, pero la prematura liberación de convencionalismos literarios pasó inadvertida hasta que la generación siguiente supo valorarla. (18: 39)

El auge que habla Verani coincide con el regreso de Jorge Luis de Europa y que se convierte en uno de los impulsores del movimiento ultraístas y lo cual plasma en sus primeros escritos.

A pesar de la renovación de las vanguardias, otros medios como el cine, teatro, radio, estuvieron bajo el control del gobierno, por lo cual no se destacó a nivel nacional, mucho menos por lo internacional.

3.3.1.2 MUNDIALES

Así como se consideran importantes los hechos que rodearon a Borges y a la sociedad argentina, también es importante dar por menores de los hechos que sobresalieron en el mundo y sobre todo en el resto de América. A continuación se describirán los principales movimientos sociales, golpes de estados, guerras y otros, para tener un panorama general de lo que sucedió en los años de 1930 a 1949 a nivel mundial.

AÑO	HECHOS MUNDIALES
1930	Cambio de gobierno anticonstitucional en Perú, Santo Domingo, Honduras, Guatemala y El Salvador.
1931	Golpe de Estado militar en El Salvador. Cae la Monarquía española y nace la Segunda República. Reorganización de la economía norteamericana, el New Deal. Creación de la commonwealth. En Rusia prohibición de partidos y sindicatos.
1932	Guerra del Amazonas entre Perú y Colombia. Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay. Uruguay rompe relaciones con Argentina.
1933	En Alemania Hitler, encargado de la cancillería del Reich,

1934	empieza una campaña contra socialistas y comunistas.
1936	Estados Unidos establece relaciones diplomáticas con la Unión Soviética.
1937	Inicio de la guerra civil española.
1939	Masacre de nacionalistas en Puerto Rico.
1941	Fin de la Guerra Civil Española. Inicio de la Segunda Guerra Mundial.
1942	Hitler invade a la Unión Soviética.
1943	Fin de la guerra entre Perú y Ecuador. Conferencia de Río de Janeiro; excepto Argentina y Chile, toda Sudamérica entra en guerra.
1944	Mussolini es depuesto.
1945	Los aliados avanzan en Italia.
1947	Explota la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki. Fin de la Segunda Guerra Mundial.
1948	Rómulo Gallegos es electo presidente en las primeras elecciones secretas que se llevan a cabo en Venezuela.
1949	Es derrocado Rómulo Gallegos y expulsado del país. Comienza una dictadura de 10 años en Venezuela. Se inaugura el régimen comunista de China.

(A propósito de Juan Carlos Onetti y su obra: 96-102)

3. MARCO TEÓRICO

3.1 LA INTERTEXTUALIDAD

3.1.1 ORIGEN

La intertextualidad surge en la década de los sesenta del ruso Mijail Bajtin y los estudios críticos que realizó a partir de 1963 titulado *Problemas de la poética de Dostoieski* y el segundo, *La obra de Francois Rabelais* en 1965.

Las propuestas de Bajtin pasan desapercibidas para un grupo de la crítica literaria y no es hasta que la teórica búlgara Julia Kristeva retoma los estudios y planea la primera definición de la intertextualidad:

Todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (38:6)

A pesar que desde la antigüedad se había manejado términos como Parodia, Paráfrasis, Pastiche, para definir la relación entre dos o más textos, no es sino con el término intertextual que diversos críticos elaboran estudios, pero la palabra adquiere diferentes significados, por lo cual Kristeva se ve obligada a replantear la definición en 1974.

El término de intertextualidad designa esa transposición de uno (o de varios) sistema (s) de signos a otro: pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético. (38:6)

Independientemente de llevar a cabalidad lo definido por Kristeva, muchos críticos han elaborado una infinidad de estudios en los últimos treinta años que dan como resultado obras en las que se estudia a los autores clásicos y autores del siglo XX, incluyendo de gran manera a los escritores hispanoamericanos y que algunos críticos como Heinrich Plett asegura.

Actualmente “intertextualidad” es un término de moda, pero casi todo el que usa lo entiende de una manera algo diferente. La multitud de publicaciones sobre el asunto no ha logrado cambiar esta situación. Al contrario: su número creciente no ha hecho más que aumentar la confusión. Un cuarto de siglo después de que el término fue acuñado de una manera más bien casual. (38:8)

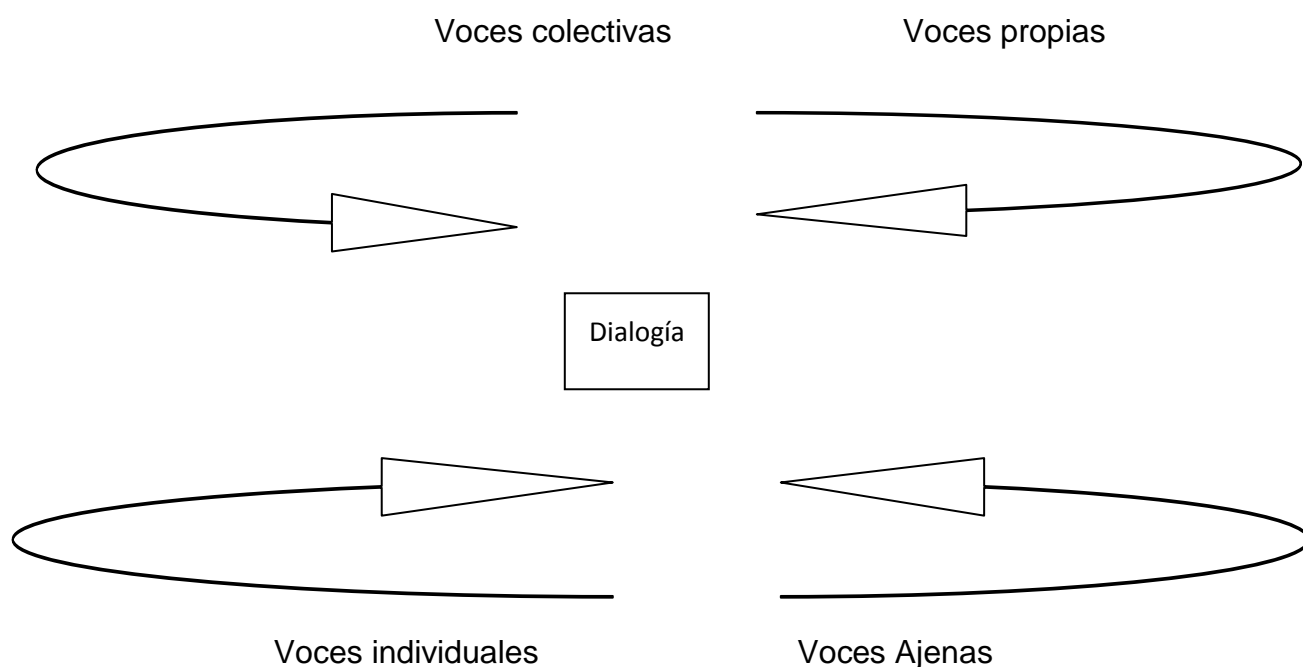
Con afirmaciones como las de Plett se tiene la certeza que la intertextualidad puede seguir dando estudios de suma importancia para la crítica literaria.

3.1.2 EL DISCURSO DIALÓGICO

La teoría bajtiana que da origen a la intertextualidad es el discurso dialógico, la idea referida indica que el ser humano es un ser dialógico, es decir, un ser que posee un hablar que no solo es de él sino de otro, que no es propietario de las voces que usa y que el lenguaje es una propiedad colectiva. Martínez lo define de la siguiente manera:

La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, aural, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra "ajena", de la voz de otro. (23: 53)

La dialogía esta compuesta de voces colectivas, voces propias, voces individuales, voces propias y voces ajenas.



3.1.2.1 VOCES COLECTIVAS Y VOCES INDIVIDUALES:

Las voces colectivas son aquellas que se incorporan a la narración y que refieren una serie de voces de diferentes personajes y no sólo la del autor, los cuales pueden ser ficticios o verdaderos, las voces colectivas se incorporan a la voz de narrador para darle un punto de vista diferente o confirmar el que se ha dado, representa la voz de un grupo que al autor le interesa que el lector conozca. Por su parte Gavalda en su obra, "*El principio de alteridad y la condición bajtiniana del discurso*", afirma que la voz individual existe mientras en la narración sólo

permanece la voz del narrador, es decir, la voz propia que lleva al lector a través de un hilo narrativo.

Ninguna voz puede despojarse de las voces que la constituye; las voces de los otros, las voces de la alteridad, esa otra voz que resuena en la palabra del sujeto mismo, impregna, son la condición de toda voz... (23:54)

3.1.2.3 VOCES PROPIAS Y VOCES AJENAS

Las voces propias van relacionadas con las voces individuales, es decir es la propia idea o enunciado que el autor da a conocer a través de la narración, no necesita de otras fuentes para dar a conocer un acontecimiento, es autónoma y directa. Mientras tanto las voces ajenas van relacionadas con las voces colectivas, con la diferencia que no necesariamente pueden representar la voz de un grupo, sino la voz de una persona diferente al narrador. Además se puede agregar que es la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto, como por ejemplo la cita. José Martínez lo define de la siguiente manera:

La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, autoral, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra "ajena", de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza. (23:53)

3.1.3 CLASES DE INTERTEXTUALIDAD

A través de los años la división de la intertextualidad depende del autor o punto de vista, por ejemplo Genette la divide en cinco (intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hiperpetextualidad y architextualidad) y Pavlicic la divide en dos, de acuerdo al uso que le da el lector (modernismo y postmodernismo). Para una mejor explicación de las clases de intertextualidad, Martínez utiliza un esquema sugerido por Quintana Docio propuesto en 1992 en el cual la divide en dos: intertextualidad verbal externa (intertextualidad) e intertextualidad verbal interna (intratextualidad)

Hablo de intertextualidad externa cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de intertextualidad. Hablo de intertextualidad interna cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos le llamaré intratextualidad. (23:81)

3.1.4 INTERTEXTUALIDAD VERBAL EXTERNA

Esta clase de intertextualidad puede ser endoliteraria, compuesta por cita marcada y no marcada y la alusión marcada y no marcada. La complementa la exoliteraria que se divide en textos no-literarios, frases hechas y voces sin rostro. En donde todos los elementos expuestos se ven involucrados textos de otros autores.

La intertextualidad (externa) será endoliteraria o exoliteraria según la naturaleza del subtexto. La intertextualidad endoliteraria la reducimos a cita y alusión, que pueden ser explícitas (marcadas) o no. Mayor conflicto puede presentar la intertextualidad exoliteraria. Trataré de justificar mi propuesta. (23:81)

3.1.4.1 CITA MARCADA

Para una mejor explicación, Martínez Fernández da un concepto de lo que es citar:

Citar es introducir el discurso de otro en el propio discurso; de otra manera es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo sus palabras directamente o sintetizándolos reelaborándolas, reformándolas... (23:83)

Además, la cita marcada se puede dar de dos formas: directa e indirectamente o como también se le ha llamado, Discurso directo y Discurso indirecto.

3.1.4.2 CITA NO MARCADA

Las citas no marcadas o no expresas, pueden estar escritas al inicio de un texto literario. En algunas ocasiones, el autor la utiliza para declarar que está de acuerdo con ella y otras veces, para criticar el pensamiento del autor que se cita. Martínez las define de la siguiente manera:

Las citas implícitas, no expresas o encubiertas, no están articuladas sintácticamente como citas y son de distinto tipo... (23:83)

Para complementar la idea, el mismo Martínez hace referencia a Gabriel Reyes quien, en su obra: *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, estudia las citas indirectas encubiertas y las citas con valor probatorio o evidencial. Además las define de la siguiente manera:

(...) para indicar que el conocimiento de lo dicho proviene de otra fuente y no de la experiencia directa (23:83)

3.1.4.3 ALUSIÓN MARCADA

Es un recurso que se ha utilizado para referirse a un objeto o persona sin mencionarlo, y se toma como factor importante la referencia que tiene el receptor. Lázaro Carreter la define como:

Rodeo expresivo para aludir a algo evitando su nombre (22:180)

Así mismo, Martínez menciona que es de carácter lógico, encuadrada, un hablar insinuante o por enigmas y que puede ir unida a la cita.

3.1.4.4 ALUSIÓN NO MARCADA

Se le llamará así a toda cita que el lector no relaciona inmediatamente, es decir, que no se percibe la referencia de donde fue extraída. Gerard Genette lo llama el hipotexto; además se requiere de un destinatario que debe de apelar al carácter investigativo, para determinar el origen de la alusión no marcada

3.1.4.5 TEXTOS NO-LITERARIOS

Dentro del texto literario puede existir subtextos ajenos a la literatura y que de alguna forma colaboran con el autor del texto para darle la idea a su obra literaria, estos subtextos según Martínez pueden ser:

Plegarias religiosas, canciones de moda, anuncios publicitarios, prospectos médicos, recetarios de cocina, prensa escrita, ensayos y tratados técnicos y científicos, etc., (23: 178)

3.1.4.6 FRASES HECHAS

El autor crece en un ambiente en el que existen frases de uso coloquial y que él, de una forma consciente o inconsciente, incorpora a su obra literaria. Es decir, las frases hechas según Martínez, son aquellas que existen en el ámbito popular y que el autor incorpora, ya sea por el uso del coloquialismo o simplemente por el automatismo del lenguaje para cumplir una función.

La literatura ha incorporado estas fórmulas para consolidar con el peso de la tradición una verdad o para rectificar o contradecir la sentencia, hasta llegar a la burla descarnada, caso de Quevedo, por ejemplo. (23: 168)

Las frases hechas según su forma última de llegar al texto, se pueden dividir de la siguiente manera: por alteración, por omisión, por sustitución, por ampliación y por sustitución y ampliación.

3.1.4.7 VOCES SIN ROSTRO

Las voces sin rostro son aquellas voces anónimas que se incorporan al texto como intertextos y que sin darse cuenta el lector, es otro narrador que da su punto de vista, el que narra, se sitúa entre el narrador original y el lector, para dar un detalle que el quiere que se conozca. Martínez lo define así:

Los dos rasgos o cualidades a que me refiero son la pérdida, dispersión o quiebra de la identidad del sujeto poemático y el acarreo de voces anónimas que llegan de fuera para incorporarse al poema. No son aspectos diferentes, sino responden a una misma realidad: si el sujeto, perdida su identidad, carece de rostro identificable, las voces que el poema atrae son también anónimas y azarosas. (23:183)

3.1.5 INTERTEXTUALIDAD VERBAL INTERNA

La intertextualidad verbal interna esta compuesta por la cita, alusión y la reescritura. Como ya se han explicado las dos primeras en la intertextualidad verbal externa, sólo se hará referencia a la reescritura. La única diferencia que se puede destacar, es que en la intertextualidad verbal interna, la cita y alusión se relacionan con textos del mismo autor.

3.1.5.1 REESCRITURA

José Martínez se refiere al término de reescritura como el proceso que el escritor asume ante sus mismos textos y realiza una pequeña o grande remodelación, para formar otro.

En realidad hablamos de reescritura cuando la escritura previa ha sufrido una transformación notable. Hablamos de reescritura cuando quedan huellas de reconocimiento del primitivo poema y sobre él, operando sobre él (rescribiéndolo) nace un poema nuevo, un nuevo texto. (23:162)

3.1.6 LA INTERTEXTUALIDAD SEGÚN GENETTE

Gerard Genette, en su obra *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, divide en cinco partes la intertextualidad, siendo estas: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad, a ese respecto, se refiere José Martínez:

Genette, que en su conocida obra Palimpsestos (1982) va a definir el objeto de la poética, que no sería el texto, sino la transtextualidad o trascendencia textual del texto, indicando los cinco tipos existentes de relaciones transtextuales. (23:62)

La intertextualidad es la relación mas concreta con otros textos, a través de la cita, plagio, alusión. La paratextualidad se refiere a relación existente entre el texto y el paratexto estudiando el titulo, subtítulo, prólogos, epílogos.

A la relación de un texto con otro que habla de él se le llama metatextualidad. Otra parte muy importante es la hipertextualidad, aquí la relación es entre el texto que se estudia, con otro texto que provee de ideas al autor. Por último, Genette habla acerca de la architextualidad y la define como el conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo tipo de discurso, modos de enunciación o géneros literarios.

3.1.7 DES-CONTEXTUALIZACIÓN Y RECONTEXTUALIZACIÓN

Según Julia Kristeva, en la intertextualidad existe una escisión del subtexto y una inserción en el intertexto. Es en este proceso en el que se da la des-contextualización y la recontextualización.

La des-contextualización se da cuando un texto que fue escrito con anterioridad es citado en otro, es decir, el texto original pierde todo lo relacionado con el momento en que fue creado y pierde valores significativos al momento que pasa a otro texto.

En la primera fase del proceso, el texto que sirve de cita (subtexto) sale fuera del contexto lingüístico en el que está inserto, perdiendo parte de los valores significativos adquiridos en relación con el contexto (en el doble sentido de contexto o conjunto textual-intratextual- y situación histórica y social- contexto situacional) en el que nació, sin despreciar las interpretaciones habidas a lo largo del tiempo.(23:94)

Por su parte la recontextualización se da cuando la cita llega al texto nuevo y adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos.

El texto cita-cita subtexto o microtexto, al ser insertado como intertexto en un nuevo contexto textual e histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos. (23:94)

La recontextualización funciona a través de una cita que se hace en un texto, dicha cita es parte de la memoria colectiva, con un significado previo o con el significado del texto de donde se extrajo, es decir, el significado que adquiere se relaciona con el primer trabajo.

3.1.8 INTERTEXTOS MARCADOS Y NO- MARCADOS

Según Mendoza Fillola los intertextos van a ser aquellos fragmentos de otros textos que están presentes en la obra analizada, existen los marcados o explícitos y lo no marcados o también llamados implícitos.

Los intertextos marcados se dan a través de una cita como el epígrafe, nota al pie de página, cursiva o comillas, aquí el lector puede observar plenamente de dónde viene el intertexto, no necesita investigar. El autor deja plenamente identificado de dónde extrajo la cita.

Es explícito cuando aparece expresamente como cita ante el receptor por medio de alguno o algunos marcadores convencionales (epígrafe, nota al pie, cursiva, comillas, etc. (23:96)

Por su parte, los intertextos no marcados son aquellos que exigen que el lector tenga un conocimiento previo para poder relacionar el texto que se lee con otro que se ha escrito con anterioridad. Puede ser que un lector no perciba los intertextos en una obra, es decir que depende plenamente del lector para poder reconocer los posibles intertextos.

El intertexto implícito no aparece marcado como tal y su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector. (10:96)

3.1.9 REELABORACIÓN DEL INTERTEXTO

Al momento de citar, se puede creer que la cita pasa de una forma literal al contexto nuevo. Pero hay veces que esa cita adquiere una variante, ya sea por los recursos estilísticos o simplemente por la voluntad del autor.

Por lo anterior descrito, el intertexto se puede reelaborar a través de cuatro formas y formas que se dan:

Tales reelaboraciones producen distintas alteraciones debidas a una o varias de las cuatro operaciones lógicas que contemplaba la vieja retórica. (23:105)

Las reelaboraciones que se refieren son por: alteración, omisión, sustitución, ampliación.

3.1.10 EL INTERTEXTO DEL LECTOR

Se le llamara intertexto del lector a la reacción que tiene éste para realizar entre los textos que ha leído y estudiado, para ello se debe hacer una lectura atenta o como lo llamó Riffaterre:

Es indudable que la percepción del intertexto supone una lectura diferente, pues invita a una doble mirada: hacia atrás, es decir, hacia el texto primero del que el intertexto procede (subtexto) y hacia el nuevo texto al que aquel fragmento se ha incorporado. (23: 141)

3.2 EL CUENTO

El cuento es un sub género del género épico, que Seymour Menton lo define de la siguiente manera:

El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuye a producir un solo efecto. (24: 8)

Diversos autores siempre han dado una definición del cuento, que de alguna u otra forma establecen características que hacen que se tome una idea base de la definición, Alfredo Veirave da la siguiente:

El cuento puede ser definido como una narración de corta duración que trata de un solo asunto y que, con un numero limitado de personajes, es capaz de crear una situación condensada y cerrada. (40: 306)

Además agrega una diferencia entre la estructura del cuento y el de la novela.

Sobre un soporte narrativo directo en donde lo más importante es la anécdota, en contraposición con la novela en la cual predominan los caracteres individuales y los personajes. (40: 306)

Además, autores como Chejov o Allan Poe, recomiendan no introducir en el cuento nada que no esté en función del efecto final y, sobre todo, la unidad ya que determina el desenlace y establece la realidad presente en un campo narrativo limitado.

3.2.1 EL CUENTO EN HISPANOAMÉRICA

En Hispanoamérica el cuento tiene su origen en las primeras décadas del siglo XIX y como lo afirma Veirave:

Desprendido de cuadros costumbristas, relatos, fábulas y leyendas cuyos orígenes se remontan a la literatura precolombina recogida de la tradición oral por los cronistas de Indias. (40: 307)

Según Menton, los temas existían desde hace siglos, pero no fue si no hasta que los autores hispanoamericanos tuvieron conocimiento del romanticismo, que los primeros relatos empezaron a surgir.

El romanticismo encontró tierra propicia en América y echó raíces profundas que todavía no se han extirpado. (24: 11)

A través de los años el cuento en Hispanoamérica ha sido utilizado para diversos propósitos, no importando cual sea su fin, se puede decir que desde los primeros cuentos que se escribieron en el período romántico hasta la fecha, no importando el periodo o autor, han sido un vehículo de ideas y testigo de lo que las sociedades han vivido.

3.2.2 CLASES DE CUENTO

Desde que el romanticismo Hispanoamericano generó los primeros relatos, ha dado a conocer a través de ellos diversas características de cada movimiento literario. Algunas de las corrientes literarias como el Criollismo estuvieron por décadas en el ámbito literario y otros que coincidieron por varios años.

Aunque el modernismo fue artísticamente una reacción contra el romanticismo, el realismo y el naturalismo, en Hispanoamérica se da el fenómeno de la coincidencia de los cuatro movimientos (24: 151)

Seymour Menton divide el cuento hispanoamericano en: el cuento romántico, el realista, el modernista, criollista. Además el cosmopolitismo que lo componen: surrealista, cubista, realismo mágico, existencialista, neorrealista, así como el cuento de la década del “boom”, el feminista, de violencia y el cuento histórico.

En la obra crítica de Menton y Veirave, no mencionan el cuento fantástico, el primero de ellos lo define con el nombre de cosmopolitismo y afirma:

La capital del cosmopolitismo hispanoamericano tiene que ser Buenos Aires y su máximo sacerdote Jorge Luis Borges. (24: 303)

Por su parte Alfredo Veiravé menciona el cuento vanguardista en donde la principal característica es:

el narrador somete al lector a una prueba de participación efectiva y directa en mundos ficticios o imaginarios. (40: 308)

Es así que cada crítico ha dividido y dado nombre diferente a un movimiento literario en su intento de situar a un autor en una determinada corriente literaria. Independientemente de cual sea la clasificación que se utilice, existe una verdad irrefutable, aquella que dice que el cuento, desde 1830, ha generado una diversidad de propuestas artísticas y que cada una de ellas plasma

un pensamiento político, social, artístico, que hace conocer a Hispanoamérica del lado que el lector quiera conocer.

3.2.3 EL CUENTO FANTÁSTICO

Definir el cuento fantástico ha sido muy difícil y hasta autores que son considerados por la crítica como autores de cuentos fantásticos no se atreven a dar una definición, es el caso de Julio Cortázar que en su conferencia, *El sentimiento de lo fantástico* afirma:

Es inútil ir al diccionario, yo no me molestaría en hacerlo, habrá una definición que será aparentemente impecable, pero una vez que la hayamos leído los elementos imponderables de lo fantástico, tanto en la literatura como en la realidad se escapan de esa definición. (43: 1)

Uno de los críticos que se ha preocupado por elaborar una definición o fijar los parámetros del cuento fantástico es Tzvetan Todorov el cual elabora tres características que debe poseer un relato fantástico.

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. (35: 44)

Como segunda característica:

Esta vacilación puede ser también sentida por un personaje, de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; (35:44)

Por último, afirma:

Es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". (39: 44)

Sin embargo, la teoría de Todorov también ha sido punto de discusión. Algunos críticos rechazan los tres puntos antes descritos, una de ellas es Cristine Brooke-rose, ya que señala en su ensayo, *Géneros Históricos/Géneros teóricos*, que las tres características de Todorov carecen de fundamentos.

La diferencia radica en que la teoría de Todorov, si hubiera existido antes de Kafka (o de Gogol), no habría podido postular dicho genero, porque habría resultado lógicamente imposible dentro de un esquema concreto. (39: 71)

De todas formas, la misma Cristine dice que la importancia de la propuesta de Todorov es que lleva a cabo la diferencia que existe entre teoría y crítica. Concluye que al teórico le corresponde el trabajo de elaborar modelos y al del crítico de analizar, pero cuando un personaje llena los dos papeles, la tarea resulta difícil y resulta el doble de difícil si el crítico y el teórico se niegan a entender uno la teoría y el otro rechaza el análisis empírico.

Es así que la mayoría de críticos han delimitado la definición, pero no han dado una definición concreta de lo que es un cuento fantástico. Ana María Barrenechea lo define así:

Sea cualquiera la definición de cuento fantástico, es importante mencionar que en Hispanoamérica han existido autores que cumplen con las características que se han acotado. De de allí su importancia. (30: 105)

4. MARCO METODOLÓGICO

4.1 OBJETIVO GENERAL

Demostrar qué rasgos intertextuales están presentes en el relato *El Aleph* de **Jorge Luis Borges**, mediante la aplicación del método que sugiere José Enrique Martínez en el libro *la Intertextualidad Literaria* y así evidenciar la manera en que este tópico está relacionado con la elaboración de la obra en mención.

4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

4.2.1. Identificar la intertextualidad verbal externa a través de las citas marcadas, alusiones y textos no literarios presentes en *El Aleph* de Jorge Luis Borges, para conocer la relación que llevan las citas señaladas por Borges y el contenido del *El Aleph*.

4.2.2. Explicar la intertextualidad verbal interna a través del estudio del eje temático de *El Aleph* con los relatos *El Zahir* y *La escritura del Dios* de Borges, para marcar los rasgos comunes entre los textos señalados.

4.2.3. Definir que rasgos intertextuales contiene *El Aleph* según las cinco características de Gerard Genette, de las que hace referencia Martínez, para identificar los textos que Borges utilizó de una forma consciente o inconsciente al momento de escribir *El Aleph*.

4.3.4. Realizar la descontextualización y recontextualización de *El Aleph* con las citas que aparecen en el relato, para conocer el contexto social político y religioso de las citas que menciona Borges y cuál es la relación con el relato bajo estudio.

4.3.5 Elaborar el intertexto del lector utilizando textos que escribió Borges antes y después de *El Aleph*, para identificar los textos que se menciona dentro del relato, ya sea por medio del título o las que el lector relaciona al momento de leer el relato.

4.3.6 Determinar si hay voces colectivas, propias, individuales o ajenas en *El Aleph*, para establecer la relación entre el recurso mencionado y lo que el autor intenta dar a conocer a través de ellas.

4.3. ACTIVIDADES

4.3.1 Identificación de la intertextualidad verbal, por ejemplo en citas marcadas, no marcadas, alusiones marcadas y no marcadas.

4.3.2 Categorización de los textos no literarios presentes en *El Aleph*.

4.3.3 Connotación de la intertextualidad verbal interna del relato.

4.3.4 Definición de los intertextos del lector.

4.3.5 Reelaboración del intertexto.

4.3.6 Aplicación de los rasgos intertextuales según Genette.

4.4 MÉTODO INTERTEXTUAL

El método que se utiliza para la presente investigación es el Intertextual, propuesto por José Martínez, en su obra, *La intertextualidad Literaria*; dicho método determina qué probables obras literarias se utilizan para construir un relato, novela o poema.

Por carecer de un esquema para aplicar el método intertextual, se toma algunas fases que Martínez, explica en su obra y así determinar la intertextualidad externa, que se refiere a investigar todas las citas que aparecen en la obra consultada. Así mismo, la intertextualidad verbal interna; en donde se realiza una comparación con *El Aleph* y otros cuentos del autor, los cuales poseen el mismo eje temático de la obra investigada. Dentro de la descripción del método que realiza Martínez, se encuentra la división de Gerard Genette, este divide la intertextualidad literaria en cinco clases. Tomando como referencia las cinco clases, se eligió solamente algunas, con el propósito de que no sean repetitivos los hallazgos de la investigación y así agotar la mayor gama de referencias que Jorge Luis Borges deja plasmado en el relato.

Otro punto que se trata en la investigación es la elaboración de la descontextualización y recontextualización en *El Aleph*, el cual se centra en investigar el contexto social e histórico de las citas que aparecen en el relato y compararlas con el contexto en que fue realizada la narración. En el siguiente punto que se aplica, es la elaboración del intertexto del lector, que consiste en comparar textos que el mismo Borges haya escrito antes de la redacción de *El Aleph* y las que realizó posteriormente. Para concluir con la investigación se realiza un análisis de las voces narrativas que se encuentran en el relato, permitiendo encontrar rasgos intertextuales de una forma minuciosa y así llevar a cabo una exhaustiva investigación de factores que se pueden encontrar en la narración.

05. MARCO OPERATIVO

5.1 INTERTEXTUALIDAD VERBAL EXTERNA

En la presente etapa se analiza las dos citas con las cuales Jorge Luis Borges da inicio al relato, la primera de ellas pertenece a la obra de teatro *Hamlet* escrita por *William Shakespeare* entre los años de 1,600 a 1,601 y que representa la época llamada Isabelina.

O God I coul be bounded in a nutshell and count myself a King o infinite space (6: 155)

La cita aparece en inglés, como es sabido Borges manejaba varios idiomas y el inglés lo aprendió por medio de su abuela paterna, así que no es de extrañar que la cita esté en un idioma que siempre le causó interés.

No sabemos casi nada más de Fanny Haslam, salvo que impartió a su nieto las primeras nociones de inglés. (15: 46)

Para el presente estudio se utiliza la traducción que presenta la editorial Porrúa en su colección “Sepan Cuantos”, dicha editorial traduce la cita de la siguiente manera:

¡Oh, Dios mío! Yo pudiera estar encerrado en la cáscara de una nuez, y creerme soberano de un estado inmenso... (33: 26)

Para tener una comprensión del por qué de la cita, se da un panorama de la escena y así determinar lo que hablan los personajes. La cita pertenece a un diálogo que sostiene Hamlet con Ricardo y Guillermo, precisamente en la escena VIII del acto II. Los tres personajes platican acerca de la vida, la apreciación de Ricardo es la siguiente:

Pasamos una vida muy indiferente. (33: 25)

Guillermo afirma:

Nos creemos felices en no ser demasiados felices. No, no servimos de airón al tocado de la fortuna. (33: 25)

A pesar de que se puede percibir un cierto pesimismo, Ricardo trata de dar un aire de positivismo.

Nada, sino que ya los hombres van siendo buenos. (33: 25)

En este momento Hamlet llega a un extremo del pesimismo.

Señal que el día del juicio va a venir pronto... (33: 25)

Continúa preguntando por qué delitos están en la prisión, Ricardo y Guillermo no entienden y Hamlet les contesta:

Sí Dinamarca es una cárcel y muy grande, con muchas guardias, encierros y calabozos; y Dinamarca es uno de los peores. (33: 25)

La opinión que tiene Hamlet de Dinamarca no la comparten sus dos acompañantes, ya que ellos no se sienten de esa manera, Hamlet los cuestiona y les dice que ellos no saben lo bueno y lo malo sino que es una fantasía que intentan vivir. Es entonces donde pronuncia las palabras citadas por Borges.

¡Oh, Dios mío! Yo pudiera estar encerrado en la cáscara de una nuez, y creerme soberano de un estado inmenso... (33: 26)

¿Por qué Hamlet tiene plasmado un sentimiento de no pertenecer al mundo?, sin duda alguna, se puede expresar que él, quiere controlar su destino, conocer su futuro, tener un conocimiento pleno de la vida, pero a la vez se da cuenta que sólo lo puede lograr a través de un sueño, por eso, menciona a la cascara del nuez. El hecho de estar dentro de una nuez, quiere decir, estoy en un mundo que puedo llegar a conocer, que no varía, no se debe preocupar lo que vendrá, porque conoce la realidad y no le preocupa nada. Esa confianza se ve perdida cuando el personaje se da cuenta que solamente a través del sueño, se puede hacer realidad. Parece contradictorio que sólo a través del sueño puede conocer la realidad que lo hace tener confianza.

Dentro de la narración la cita adquiere cierto significado y si se relaciona con el contexto de Hamlet, entonces se pondrá determinar que Borges plantea en ***El Aleph*** la incertidumbre por no conocer lo que pasará más adelante en su vida, sobre todo esa vida sin Beatriz, existe un temor por el cambio, ¿pero por qué le tiene miedo al cambio o al futuro?, sencillamente porque en ese futuro no está Beatriz. Por esa razón también refleja un temor a lo moderno que va asociado al cambio.

No fue difícil encontrar mesa; <<salón-bar>>, inexorablemente moderno, era apenas un poco atroz que mis previsiones;...(6:162)

El cambio anunciado por lo moderno, es además inexorable, es decir, que no puede hacer nada para detenerlo y al no estar Beatriz en el futuro, él no se siente seguro, no puede conocer la nuez, no es dueño de su realidad. Beatriz es el

ente que lo hace que añore conocer el espacio en donde vive. Sin ella, no puede sentirse dueño del universo, porque la amada es el centro de esa vida.

La segunda cita que realiza Borges es de Thomas Hobbes de su obra Leviatán.

But they will teach us that Eternity is the Estanding still of the Present. Time, a Nunc-stans (ast the Schools call it); wich neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for an Infinite greatnesse of Place.(6:155)

La traducción que se utiliza es la que realizó Carlos Mellizo.

Lo que nos enseñaron es que la eternidad es la detención del tiempo presente un Nunc-Stans, como dicen las Escuelas, cosa que ni los escolásticos ni nadie entiende, como tampoco se entendería si dijiesen que un hinc stans significa una infinita magnitud de lugar (20:519)

El hecho que Borges utilice una segunda cita es que cree necesario dar a conocer algo más y no puramente una lectura del relato, es decir, utiliza la cita para dar otro punto de vista con respecto a la lectura.

El capítulo número IV del Leviathan, se refiere al “Reino de las tinieblas” y específicamente el número 46 trata acerca “de las tinieblas derivadas de la vana filosofía y de tradiciones fabulosas”, en el cual Hobbes hace algunas anotaciones acerca de lo corpóreo y de lo incorpóreo, acentuando la idea que el universo es corpóreo.

El mundo (y no sólo me refiero a la tierra cuyos amantes son denominados hombres mundanos, sino el universo, es decir, al conjunto entero de lo que existe) es corpóreo, es decir, es cuerpo,... (20: 516)

Más adelante agrega:

Y, en consecuencia, cada parte del universo es también cuerpo, aquello que no es cuerpo, no es parte del universo. (20: 516)

Como se ha mencionado un autor cita, ya sea para estar en contra o a favor de lo citado. Borges al utilizar lo señalado por Hobbes intenta dar a conocer la idea del **Nunc-stans y Hic-stans**, es decir, quiere dejar claro el punto de vista de los dos aspectos que menciona Hobbes, no para decir que está en contra o a

favor, sino que le sirve de referencia para postular la idea del tiempo que se encuentra en *El Aleph*.

El **Nunc- Stans** según la traducción de Mellizo, es la detención del tiempo, esta detención del tiempo que Borges se aferra con ciertas acciones para no perder el amor e imagen de Beatriz.

noté que las carteleras de fierro de la plaza constitución había renovado no sé que aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. (6:155-156)

Es latente el temor de Borges por que el tiempo pase, intenta a través de un tiempo estático no perder el recuerdo de Beatriz, por eso visita la casa de la calle Garay los días 30 de cada abril.

muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. (6:156)

Visitar la casa donde vivió Beatriz, indica que anda en busca de el tiempo detenido, o como lo llama Hobbes el **Nunc-Stans**. No hay otra forma para no olvidar a Beatriz, que mantenerla cerca y presente en la memoria, por eso cuando llega a la casa de Carlos Daneri, uno de las acciones que realiza, con cierta reverencia es observar las fotos de Beatriz.

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores, Beatriz con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz;... (6:167)

Por su parte el **Hic- Stans** es el momento de lo infinita magnitud del lugar, Borges lo descubre al ver el Aleph; la infinita magnitud está representado en el Aleph, ya que conoce todo lo que existe.

Si, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares de la orbe, vistos desde todo los ángulos. (6:166)

Es determinante para el narrador conocer el Aleph, debido a que cambia el punto de vista del tiempo y al igual que el **Nunc-stans** genera un temor, esta vez por conocer todo.

Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. (6:172)

El **Hic- Stans** es representado por El Aleph, el momento de la infinita magnitud del lugar, en el cual se puede adueñar de ese tiempo eterno. Algunas observaciones sobre las citas serán tratadas más adelante en la fase de la

contextualización y descontextualización, lo cual contribuirá a complementar la presente fase.

5.2 INTERTEXTUALIDAD VERBAL INTERNA

En algunas oportunidades, a través de entrevistas o ensayos, Jorge Luis Borges dejó claro que uno de los temas que más le apasionaban era el tiempo y la eternidad. Un ejemplo claro es la entrevista que le realizó Oswaldo Ferrari en 1984.

Ferrari: *Hoy quisiera hablar con usted sobre aquello que me ha parecido su mayor preocupación: me refiero al tiempo. Usted ha dicho que la palabra eternidad es inconcebible.*

Borges: *Es una ambición del hombre, yo creo: la idea de vivir fuera del tiempo. Pero no sé si es posible, aunque dos veces en mi vida yo me he sentido fuera del tiempo. Pero puede haber sido una ilusión mía: dos veces en mi larga vida me he sentido fuera del tiempo, es decir, eterno. Claro que no sé cuanto tiempo duró esa experiencia porque estaba fuera del tiempo. No puedo comunicarla tampoco, fue algo muy hermoso. (44: 12)*

También se puede hacer referencia al libro *Historia de la Eternidad*, escrito en 1,936, en el que plantea, en una serie de ensayos, las ideas que tiene de la eternidad.

El tiempo si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy bastan para desintegrarlo. (9: 332)

Para identificar la intertextualidad verbal interna se tomará como eje temático la eternidad. Además es importante señalar que para la presente fase se tomaron en cuenta los relatos: ***El Zahir*** (1,949) y ***la Escritura del Dios*** (1,949), que también forman parte de ***El Aleph***.

Para iniciar se tendrá en cuenta las características que poseen los tres narradores de los relatos y así determinar diferencias y similitudes para desarrollar de una mejor forma la fase.

Como se sabe, Jorge Luis Borges es el narrador de *El Aleph*, de igual manera lo vuelve a ser en *El Zahir*, pero en *La escritura del Dios*, el narrador es Tzinacán.

En *El Zahir*:

Aún, siquiera parcialmente, soy Borges. (6:106)

En *El Aleph*:

-Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre soy yo, soy Borges. (6: 167)

En *La escritura del Dios*:

...de un lado estoy yo Tzinacán, mago de pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió;... (6:117)

Además de los narradores *El Zahir* y *El Aleph* también presentan el mismo ámbito, en este caso es la ciudad de Buenos Aires, descrita en formas similares, que permanecen dentro de la literatura borgiana, o como lo afirma José Ángel en su ensayo *“De Borges y la eternidad”*:

Buenos Aires es la ciudad de los espacios y de las especies, de los lectores y los detenidos en el tiempo. Es una ciudad donde todo es posible porque es eterna. (42: 6)

Si bien es descrita de forma similar, es utilizada por Borges de diferente manera. En *El Zahir*, es utilizado como un laberinto para perder el zahir, es decir, crea el laberinto, en busca de perder el objeto que le revela la eternidad.

Doblé; la ochava oscura me indicó, desde lejos, que el almacén ya estaba cerrado. En la calle Belgrano tenía un taxímetro. (6: 109)

Mientras en *El Aleph*, Borges es el que está perdido en el laberinto, buscando la salida, salida que puede estar en Beatriz o en el Aleph. Para lo cual la describe de la siguiente manera:

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. (6: 172)

En *La Escritura del Dios* el ámbito se ubica en una selva de la región mesoamericana en la época de la conquista, por lo cual el ámbito cambia totalmente, y a la vez centra la narración en la cárcel en que se encuentra Tzinacán.

La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo,... (6: 117)

Teniendo en cuenta quienes son los narradores (Borges y Tzinacán) y los ámbitos (Argentina y la selva precolombina) se puede dar paso a las similitudes que tienen los dos relatos con *El Aleph*.

Como se ha mencionado, la eternidad es el eje temático de los relatos mencionados, en ellos los protagonistas, se encuentran en condiciones similares. En *El aleph* Borges está atormentado por la muerte de su amada Beatriz. En *El Zahir* nuevamente atormentado por la muerte de Teodelina Villar y Tzinacán es angustiado por el encierro y la muerte cada vez más cercana.

He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla; yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destinan los dioses. (6:118)

Pero no sólo las condiciones son las únicas que los rodean, sino también los anhelos o deseos. En el caso de *El Aleph*, Borges busca recordar por cualquier motivo la memoria de Beatriz.

Nos despedimos; al doblar por Bernardo de Irigoyen, encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla) (6:164)

En *El Zahir* intenta recordar algo diferente que no fuera el Zahir, ya que la facultad de recordar la ha perdido por no poder dejar de pensar en la moneda que ha recibido. Así que el anhelo de él también es recordar algo que no tenga que ver con el Zahir.

Noches hubo en que me creí tan seguro de poder olvidarla que voluntariamente la recordaba. Lo cierto es que abusé de esos ratos; darles principio resultaba más fácil que darles fin. (6: 111)

Mientras en el tercer relato Tzinacán también desea recordar todo aquello que sabía y que por estar encarcelado, ha olvidado.

Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal. (6: 118)

El anhelo de recordar es una característica presente en los tres relatos y que Borges remarca en ellos. Se debe hacer énfasis en que el tiempo que utiliza es el presente, lo cual va de acuerdo con la idea que presenta en "*Historia de la eternidad*", en donde utiliza citas de Schopenhauer para afirmar:

La forma de aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir: éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha

vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es forma de toda la vida. (9:368)

La creación de esta atmósfera abarca un tiempo presente, tiempo en el cual los protagonistas observan el objeto que les revela la “eternidad”, que puede interpretarse como la revelación de un dios o de Dios. Después de la descripción del estado de los protagonistas Borges enmarca la revelación de los objetos que llevan al protagonista a observar la eternidad.

Si se observa, Borges parte de una realidad y como lo dice Jaime Alazraki, mezcla tres aspectos religiosos: Aleph, Zahir, Rueda, de las culturas orientales.

En los cuentos El Aleph, La Escritura de Dios y El Zahir aparece la imagen microscópica del universo traducida en tres símbolos diferentes: el Aleph de los místicos de la Cabala, la Rueda de las religiones de Indostán y en el Zahir del Islam. (3: 91)

En los tres casos, los objetos transmiten al narrador una experiencia inexplicable.

En *El aleph*.

¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (6: 168)

En *El Zahir*.

Como en un sueño el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia. (6:109)

En *La escritura del Dios*:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). (6:122)

La revelación que provocan los objetos: el Aleph, el Zahir, la rueda, son similares en el primer y tercer relato, por su parte, en *El Zahir* la revelación es un tanto diferente. Por esta razón, a continuación se explica como Borges conoce la “eternidad” y posteriormente se habla de *El Aleph* y *la Escritura del Dios*.

El zahir es el único objeto de los tres que revela al protagonista la eternidad, de una forma diferente, la más importante radica que no se da en unos segundos, sino a través de una noche y permanece en él por meses:

Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio, a la madrugada, llegó a mis manos el Zahir; no soy el que esta entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. (6: 105-106)

Desde el momento en que Borges toma la moneda han pasado cinco meses, y desde que la recibe empieza a tener diferentes sensaciones:

Pedí una caña de naranja; en el vuelto me dieron el Zahir; lo mire un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. (6: 108)

A pesar que sólo tiene en su poder el Zahir una noche, es suficiente para que sueñe algo extraño:

Dormí tras de tenaces cavilaciones, pero soñé que yo era las monedas que custodiaba un grifo.(6:110)

Al amanecer, Borges decide deshacerse de la moneda:

Al otro día resolví que yo había estado ebrio. También resolví librarme de la moneda que tanto me inquietaba. (6:110)

Después de atravesar Buenos Aires, con la intención de perder el Zahir, lo entrega para pagar una caña, sin embargo, no puede olvidar la moneda a través de los días, y es aquí, en donde radica la mayor diferencia con los dos relatos, ya que es Borges, con el paso de los días, quien no puede olvidar la imagen del Zahir, a pesar que intenta, a través de inventos propios, el olvidar su imagen.

El dieciséis de Julio adquirí una libra esterlina, no la mire durante el día, pero esa noche (y otras) la puse bajo un vidrio de aumento y la estudié a la luz de una poderosa lámpara eléctrica. Después la dibuje con un lápiz, a través de un papel. De nada me valieron el fulgor y el dragón y el San Jorge; no logré cambiar de idea fija. (6:112)

Posteriormente encuentra un libro que habla sobre la superstición del zahir, además relata una serie de acontecimientos de personas que han visto el zahir. De esas historias, encuentra una real o al menos eso es lo que piensa, ya que la hermana menor de Teodelina Villar ha muerto y lo más probable es que haya visto el zahir.

Pobre Julita, se había puesto rarísima y la internaron en el Bosch. Cómo las postrará en las enfermeras que le dan de comer en la boca. Sigue dele temando con la moneda, idéntica al chauffeur de Morena Sackmann. (6:115)

Los meses pasan y Borges cada día tiene presente el zahir, a tal grado que ya lo observa de los dos lados.

Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos (6:115)

Cada vez pierde la noción de la vida y todo aquello que no está relacionado con el zahir, es como que no existiera.

Lo que no es el zahir me llega tamizado y como lejano: la desdeñosa imagen de Teodelina, el dolor físico. (6: 115)

Existe una pérdida del entorno que se va logrando, al punto que Borges cree que perderá la noción de la realidad.

Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges. (6: 116)

Pero no es una pérdida de la realidad, sino una fusión con la realidad, mezclarse no con la realidad, sino con una eternidad.

Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir. (6: 116)

Hace referencia a la doctrina idealista, en donde los verbos vivir y soñar son sinónimos, vivirá en la tierra, pero soñará con el Zahir.

Al final del relato, Borges está dispuesto a dos posibles salidas: la primera, el repetir muchas veces el nombre del Zahir para que igual que los Sufíes, ya nada pueda decir, así gaste el Zahir por pensar tanto en él. La otra que al final de cuentas es una forma de resignación, es con la que cierra el relato, ya que piensa que detrás de el Zahir esta Dios y quizás por ello lo imposible de olvidar.

El Zahir entonces es un objeto que no permite que Borges piense en otra cosa que no sea la moneda, la cual representa el universo o una figura como Dios que ha sido revelada a través de la moneda. El hecho que no olvide, quiere decir que se ha fusionado con la eternidad.

Como se mencionó anteriormente, *El Aleph* y *La Escritura del Dios* tiene ciertas similitudes que establecen un eje temático muy cercano.

Borges en *El Aleph* presenta una revelación a través de una esfera tornasolada.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. (6: 169)

En *La Escritura del Dios* es una rueda.

Yo vi una rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás,
(6:122)

Dentro de los dos relatos los personajes están en oscuridad. En *El Aleph*.

Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. (6: 168)

En *La escritura del Dios*.

He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla; yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destina los dioses. (6:118)

Un segundo aspecto a mencionar es la descripción que dan los narradores de lo que observan en el aleph y la rueda. Se pueden decir que, en el primer relato, Borges enumera de una manera minuciosa lo que observa. Por su parte, Tzinacán lo hace muy general y sin muchos por menores, la razón puede ser que hay menos cosas que describir por estar unos siglos atrás de donde se encuentra Borges (siglo XX). Por ejemplo, dentro de las cosas enumeradas por Borges están: el cáncer de seno, que si bien no se sabe desde cuando existía, es hasta la época contemporánea que se descubre y se le da nombre. Otros elementos son: dormitorio, globo terráqueo.

La razón por la que Tzinacán se centra en lo que conoce de su realidad, en lo que cree, es decir, el Popol-Vuh, probablemente observa más cosas, pero lo que le interesa mencionar es lo que va ligado a su creencia, de allí que menciona el libro sagrado de los Mayas Quiches, ya que los elementos descritos van relacionados con tan importante libro para los pueblos precolombinos mesoamericanos.

Es diferente la forma en que Borges menciona lo observado en el Aleph y va de acuerdo con el pensamiento de hombre contemporáneo y, a la vez, el universal, que de alguna manera refleja las preocupaciones que tiene o que le interesan.

Independientemente de la forma en que se describa lo que se observa en el aleph y la rueda, hay otro aspecto a contemplar, esto es, la negación que existe por parte de los dos personajes de los relatos mencionados.

Por ejemplo, Borges al ser cuestionado por Daneri de si vio el Aleph, contesta:

Me negué con suave energía a discutir el Aleph; lo abrace, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos. (6: 172)

Mientras tanto, Tzinacán no lo niega exactamente a una persona, sino a la humanidad, incluyéndose en esa humanidad.

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. (6:123)

Es importante señalar que en el relato, el personaje principal tiene la posibilidad de convertirse en un ser todopoderoso y sólo necesita mencionar algunas palabras.

Cuarenta silabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. (6:123)

Sin embargo, no la hace y prefiere guardar el secreto, ya que su simpleza de ser humano no lo hace merecedor para ello, es así que considera guardar el secreto hasta su final.

Que muera conmigo, el misterio que está escrito en los tigres.(6:123)

Borges plantea en los tres relatos, que la eternidad se conoce en el presente, por eso en *El Aleph* y en *La escritura del Dios*, lo niega, porque lo que vio se quedó en el pasado, también en el Zahir desea olvidar la moneda, porque piensa que de un momento a otro va percibir el presente, es decir, la eternidad, porque para Borges el presente es el único espacio en el que se puede sentir la eternidad.

Quien ha mirado lo presente ha mirado todas las cosas; las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir (9: 369)

5.3 LOS TIPOS DE INTERTEXTUALIDAD SEGÚN GENETTE

Para lograr los objetivos planteados en la investigación y por considerar valioso los aportes que realiza Gerard Genette a la intertextualidad, se decidió incorporar los tipos de intertextualidad que determina en su obra ***Palimpsestos: literatura en segundo grado***. Sin embargo, para no hacer la investigación repetitiva, se toma en cuenta solamente las clases que de alguna forma aporten al estudio y para evitar toda redundancia en la parte investigativa se toma en cuenta la Paratextualidad, Hipertextualidad y Architextualidad, para dejar fuera la Intertextualidad y Metatextualidad, la primera de ellas por considerar que se abarcó en la Intertextualidad Verbal Interna y, la segunda, por tratarla en la Intertextualidad Verbal Externa.

5.3.1 PARATEXTUALIDAD

En esta fase se toma en cuenta la relación que existe entre el título y pie de páginas que Jorge Luis Borges incluye en ***El Aleph***, cabe mencionar que, según Genette, también se pueden tener en cuenta: subtítulos, prólogos, epílogos entre otros. Por las características que presenta el relato, se analiza los dos primeros mencionados con anterioridad.

La palabra Aleph proviene del nombre de la primera letra hebrea que además significa inicio y tiene un valor (1) para los cabalistas, también representa el nombre del Dios del Mundo. Los cabalistas pertenecen a una corriente mística judía que su principal objetivo es la interpretación de la vida a través del estudio sistematizado de las palabras que contiene el Pentateuco, que abarca los primeros cinco libros de la Biblia: Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio. Borges se refiere de la siguiente manera:

El curioso modus operandi de los cabalistas está basado en una premisa lógica: la idea de que la Escritura es un texto absoluto, y en un texto absoluto nada puede ser obra del azar. (12: 131)

Más adelante continua:

En un texto redactado por una inteligencia infinita, en un texto redactado por el Espíritu Santo, ¿cómo suponer un desfallecimiento, una grieta? Todo tiene que ser fatal. De esa fatalidad los cabalistas dedujeron su sistema. (12: 131)

Al parecer, Borges, en su deseo de explorar la diversidad de las culturas, conoce la doctrina cabalista y de allí surge la idea de realizar un relato con el nombre, Aleph. En una carta escrita a Estela Canto Borges le cuenta:

en el verano de 1945 Borges le anunció que iba a escribir un cuento sobre un lugar que encerraba “todos los lugares del mundo”, y que quería dedicárselo. (30: 94)

Según los cabalistas, las letras son anteriores a los sonidos; afirmación que para Borges, con mentalidad occidental, confiesa que le es difícil entender y por eso afirma que los cabalistas creen.

En tal caso, nada es casual en la Escritura: todo tiene que ser determinado. Por ejemplo, el número de las letras de cada versículo. (12: 130)

Es allí donde se determinan dos tipos de alfabetos, la primera de ellas abarca de la letra **a** la **l**, y la segunda de la **m** a la **z**, alfabetos que se pueden leer de derecha a izquierda o viceversa; sin olvidar que cada una de ellas tiene un valor numérico, todo inspirado por Dios.

Los cabalistas, como ahora muchos cristianos, creían en la divinidad de esa historia, en su deliberada redacción por una inteligencia infinita. (8: 51)

Un Dios que proviene de 9 dioses anteriores que han creado un hombre llamado Adam Kadmon que vive en el cielo y del cual los humanos son reflejo, el dios se llama Jehová y ha creado también un mundo y por alejarse del soph es imperfecto.

Esas diez emanaciones, a medida que se alejan del en soph, de lo limitado, de lo oculto, de los ocultos –como lo llaman en su lenguaje figurado por los cabalistas- van perdiendo fuerza, hasta llegar a la que crea ese mundo, este mundo en el que estamos nosotros, tan llenos de errores, tan expuestos a la desdicha, tan momentáneos en la dicha. (12: 134)

Según los cabalistas esta es la razón por la cual existe el mal, pero no sólo determinan el mal, sino a la vez intentan interpretar el mundo y de esas lecturas es de donde surgirá el relato el Aleph.

Los cabalistas, en su intento de encontrar los errores de la creación buscan en la Biblia la respuesta a esos errores; para ello, Borges cita a Escoto Erígena, el cual asegura que la Biblia tiene sentidos infinitos que asemeja al plumaje tornasolado de un pavo real, también en el ensayo *La reivindicación de la cábala*, cita lo siguiente:

Atribuyo tres sentido a las palabras de la escritura: el histórico, el moral y el místico, correspondiente al cuerpo, al alma y al espíritu que integra el hombre. (8:52)

Es importante mencionar los tres sentidos que le da Erígena a las palabras de la Biblia y que Borges las refleja en el Aleph.

El primer sentido a que se refiere es al histórico y, a su vez, corresponde al hombre que vive en el momento que se narra la historia de **El Aleph**. Si se toma en cuenta que en varios relatos Borges contextualiza las narraciones en países lejanos o, como es el caso de **La escritura del Dios**, lo ubica en una época de la conquista y en Mesoamérica, en el caso de *El Aleph* no es así, el relato se da en la Argentina de principios del siglo XX, con una sociedad con ciertas decadencias. Al respecto Graciela Montalvo afirma:

No solo como contracara de lo nacional criollo (ya completamente desdibujado en los cuarentas, porque el antiguo referente criollo se empieza a volver siniestro durante el peronismo) sino, nuevamente, como contraparte de la pobreza y la medianía. (30:151)

Borges, como algo atípico, enmarca una histórica Argentina contemporánea, es decir, su presente está cercano al momento en que relata la historia.

La narración inicia en el año de 1929.

Beatriz Viterbo murió en 1929, desde entonces, no dejó pasar un treinta de Abril sin volver a casa. (6: 156)

Y finaliza en 1943, época que es marcada por hechos inestables a la Argentina, tanto en la política como en la economía.

Como se ha mencionado es muy raro que la literatura borgiana entrara en un contexto histórico y social, pero dentro del Aleph existe una crítica hacia la literatura nacional de aquel momento, reflejada en la explicación que realiza el mismo Daneri con su poema. Borges se preocupa en criticar a los italianos, para lo cual Montalvo afirma.

Los italianos (¡que no dejan nunca de serlo!) han entrado a la Academia (Daneri segundo premio nacional; El Dr. Bonfanti tercero) y dominan pasado y futuro de vastas zonas de Buenos Aires. (30:152)

Una crítica que va a ser constante en el relato y gira entorno a la figura de Carlos Argentino.

En El Aleph, Borges se burla del medio social de Beatriz, pero lo hace a través del primo de ella y rival de él, Carlos Argentino Daneri. (15: 206)

El centro del relato por momentos se convierte en la crítica que realiza Borges hacia Carlos, incluso de su forma de hablar.

A dos generaciones de distancia la ese italiana sobreviven en él. (6: 157)

Hechos que han pasado desapercibidos, para lo cual Estela Canto considera que al transcurrir de los años, las nuevas generaciones no perciben la crítica latente en el Aleph.

Con el paso del tiempo, que va modificando el lenguaje de acuerdo a las mutuas influencias entre diversas capas sociales, no todos se darán cuenta ahora de lo que significaba en la Argentina recalcar la letra “ese” al final de una palabra. Los padres italianos prescindían de las “eses” finales, pero los hijos tendían a exagerarlas. (15: 206)

Otro aspecto que recalca Canto es el nombre Argentino, ya que es una forma de disfrazar la incertidumbre del personaje y, por ende, en Argentina. Margarita Carrera agrega:

No en vano Carlos lleva el nombre Argentino, sinónimo de mediocridad, ceguera y estupidez (16: 6)

Por último, Borges también se ensaña con la creación literaria que, hasta cierto punto, refleja el pensamiento que él tenía sobre la literatura y escritores de ese momento o como lo dice Estela Canto:

Carlos Argentino Daneri representa la venganza secreta que el autor se toma contra algunos modernistas. (15: 208)

Las palabras utilizadas por Daneri fueron plenamente buscadas por Borges, las cuales le causaban risa al momento de recordar las estrofas que supuestamente él había escrito.

Borges me hablaba de los progresos que iba haciendo con El Aleph y, mientras me dictaba, se reía a carcajadas de los versos que endilgaba Carlos Argentino. (15: 208)

Para Estela Canto las palabras como “nordnoroeste” o “blanquiceleste” era para Borges inaceptables y, por eso mismo, las utiliza para la poesía de Danieri; además, Canto afirma que esas palabras se asemejan a las que se utilizan en los medios de comunicación, por ejemplo: “filme” o “impactar” y que el mismo Borges estaría aterrado al escuchar esas palabras.

Así, Carlos Argentino es el producto de lo que Borges percibía de aquella sociedad llena de conflictos, que abarcaban lo social, lo político y lo artístico,

aspecto que Jorge Luis, hace énfasis, pero no sólo en lo artístico, sino que están implícitos los otros aspectos que giran alrededor de esa actitud artística de Daneri, que engloba la cultura literaria de Argentina de las primeras décadas del siglo XX, que sin saber exactamente lo que querían decir, hacían ver que lo sabían a la perfección.

En Carlos Argentino Daneri el autor se burla de los que tiene ante la literatura la misma actitud pomposa y poco perceptiva que iban a tener los entusiastas “borgísticos” cuarenta años más tarde, procurando cubrir con disquisiciones rebuscadas y confusas el hecho de estar encandilados por prestigios que no entiende. (15: 207)

El siguiente aspecto es el moral, que corresponde al del alma; quizás el elemento más visible son las cartas que Borges observa a través de El Aleph, que escribió Beatriz y que están dirigidas a Carlos Argentino.

Vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido... (6: 171)

Dentro de muchas cosas que pudo observar Borges, observa las cartas, la razón probablemente es que en ellas refleja un aspecto inmoral y, a la vez una relación sentimental entre primos; es sin duda alguna calificada en cualquier sociedad como inmoral. Para Margarita Carrera la relación hasta llega a términos incestuosos al afirmar.

La obscenidad, al mismo tiempo que la precisión de tales cartas, se asemejan al detallado relato de su descenso prohibido al “sótano”, en donde él se encuentra sólo con la imágenes de Beatriz”. (16: 20)

Es entonces la relación de Beatriz y Carlos Argentino, vista como algo fuera de las normas, desde cualquier punto de vista. Para concluir, se puede decir que el hecho que Beatriz sea las que haya mandado las cartas, indican una falta a la moral doblemente, si así se quiere decir, porque en la sociedad latinoamericana, se ve doblemente mal el hecho que una mujer tenga relaciones fuera del matrimonio. Caso contrario sucede con el hombre, que podría ser hasta tomado como “modelo” a seguir. Borges intenta marcar esa falta a la moral de una forma doble, no como un moralista, sino como algo que sucede dentro de la sociedad.

El otro aspecto moral dentro del relato es el que presenta J.L.B por la sociedad intelectual argentina o el tráfico de influencias que se pueden dar dentro de ella.

Borges, en todo el relato, no hace más que burlarse de la poesía de Daneri; y aun así acepta el hablarle al reconocido escritor Alvaro Melián Lafinur para que elabore el prólogo de su canto Augural.

Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, que no creía errar en el epíteto al calificar de sólido el prestigio logrado por Alvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema. (6: 163)

El hecho que se refiera a este intento de utilizar el nombre de Melián Lafinur, para la obra, se ve reflejada en los tiempos actuales, en los que escritores, no importando la calidad literaria intenten buscar la trascendencia literaria a costa de escritores renombrados. Es importante mencionar que Melián Lafinur, es primo paterno de Borges y lo refiere probablemente para dar un toque de realismo al relato.

Por último, se tomará en cuenta el famoso premio de las letras argentinas que Danieri gana, ya que Borges cree que la poesía no es merecedora de ser publicadas, mucho menos que sean galardonadas con un premio de literatura, hecho que también tiene sustancia anecdótica; Julio Ortega se refiere al hecho.

Se ha repetido que en la historia de Carlos Argentino Daneri hay una sátira literaria contra el Premio Nacional de Literatura famosamente perdido por Borges en 1941. El jardín de senderos que se bifurcan fue presentado a ese concurso, pero el ganador fue Eduardo Acevedo Díaz por su novela Cancha larga; otros dos narradores también realistas obtuvieron el segundo y tercer premio (30: 98)

Es así que Borges se refiere a eventos que posiblemente se dieron en aquella época y da a conocer sucesos de la realidad de la sociedad argentina, pero porque se considere un moralista, sino más bien un escritor o artista que defendía a toda costa el valor artístico de una obra literaria. Además implica una crítica severa por las obras realistas que en aquel entonces se daban y que, de alguna manera, estaban en contra de la idea artística de Borges.

El tercer aspecto es el místico, correspondiente al espíritu. Quizás el más evidente y que encierra el misticismo que Borges poseía, puede ser que haya sido tachado de ateo y no creyente, pero como lo afirma Estela Canto:

La diferencia está en que Borges era un místico sin quererlo. Los místicos buscan el éxtasis y a veces lo alcanzan tras sacrificios, ascesis, renunciaciones. Borges no renunciaba a nada: el elemento místico estaba en él, funcionaba sin que él lo quisiera, tal vez sin que lo sospechara. (15: 211)

Desde el momento en que se lee el título del relato *El Aleph*, surge la idea de lo místico y resulta imposible desprenderlo de la concepción que tenga el lector. Aspecto que se va reforzando al indagar el significado de la letra hebrea aleph de los cabalistas, la cual significa el nombre del Dios.

El Aleph es el tema cabalístico de este cuento. Es la primera chispa de Dios, chispa enceguecedora que contiene todo el universo y todo lo que concierne al hombre. (13: 142)

Letra que como se ha mencionado tiene un valor, de acuerdo a los que fueron establecidos por los primeros cabalistas.

La letra Aleph (alef) vale y responde al punto básico de la geometría. Su estructura como letra es una Vau (inclinada) que vale 6 y dos lod que valen 10 cada una. Estas tres estructuras si se suman dan 26, es el número de Tetragrámaton IHVH (yahveh). (13: 142)

Borges, conocedor de aspectos de la cábala, utiliza cada elemento para crear el relato, es decir, se plasma desde el inicio un misticismo, a pesar que dentro del relato se pierde por momentos, los cuales abarcan los otros dos elementos que se explicaron anteriormente. Al final del relato, sale a relucir el elemento místico. El mismo Borges lo afirma.

Arribo, ahora al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación del escritor. (13:168)

Sin duda, lo que narra antes tendrá un valor, pero no el valor que adquiere desde el momento en el cual observa el aleph, dejando con ello el valor místico que posee el relato y, como dice Estela Canto, no es que pretenda ser místico, sino sencillamente el misticismo se encuentra en él y, por más que intente, no lo podrá dejar.

Con lo místico se cumple las tres partes de cómo se puede interpretar la Sagrada Escritura; y que dentro del Aleph se puede encontrar y así tomar la interpretación del título del relato que Borges, en algún momento, leyó e imaginó como sería esa esfera tornasolada, al momento de verla, partiendo de esa imaginación surgió ***El Aleph***.

El siguiente punto a tratar será los pie de página que se encuentra en el relato. Para ello se analizará los dos pie de página que se encuentra en ***El Aleph***. El primero de ellos se encuentra en la página 160 y, para mayor comprensión, se referirá al momento en que se realiza el pie de página.

Borges y Carlos Argentino están en la discusión de los versos que han sido escritos, a lo cual Borges siempre se muestra como un crítico severo.

Nada memorables había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. (6: 160)

Sin embargo para Daneri eran versos muy bien logrados.

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. (6:160)

Palabras que muestran una diferencia entre los comentarios que realiza Borges y los que hace Daneri. Posteriormente vuelve a señalar que los versos que lee Daneri son malos.

La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema. (6: 160)

Es aquí donde Borges realiza el pie de página.

Recuerdo, sin embargo, estas líneas de una sátira que fustigó con rigor los malos poetas:

Aqueste da al poema belicosa armadura

De erudición; estotro le da pompas y galas.

Ambos baten en vano las ridículas alas...

¡Olvidaron, cuidados, el factor HERMOSURA!

Sólo el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos lo disuadió (me dijo) de publicar sin miedo el poema. (6: 160)

Es irónico que Borges critique a Daneri por ser un mal poeta y que éste, en su poema tenga cuatro versos que estén dedicados a los malos poetas, a los que se les ha olvidado el factor HERMOSURA. Sin duda alguna, el factor mencionado va relacionado con la estética de Carlos. Además, lo más probable es que también para el poeta, es hermoso describir a través de la poesía la naturaleza, es por eso que se hace referencia a la obra de Michael Drayton, autor que escribe un poema en donde intenta recrear el territorio físico de Inglaterra.

Para concluir con el pie de página, Borges refiere la confesión que Daneri le comunicó de su temor por ganarse una serie de enemigos, los cuales son **¡implacables!**, pero a quiénes se les puede referir como enemigos; otros escritores que tendrían celos, por no poder escribir una magnífica obra o también críticos literarios que no podrían valorar su obra artística. Además, el hecho que utilice el adjetivo **¡implacables!** connota cierto respeto a los posibles rivales; también refiere la vanidad de Daneri, es decir, tiene certeza de su buena calidad literaria y por eso puede surgir la envidia de los demás. Borges utiliza el pie de página para seguir argumentando la poca calidad literaria de Carlos Argentino, así como la vanidad del personaje, por considerarse un buen poeta.

El segundo pie de página se encuentra en la posdata, fechada en marzo de 1943, en donde J.L.B. relata lo que ha sucedido después de la demolición de la casa; entre otras cosas da a conocer que el poema de Carlos Argentino ha sido publicado y que le han dado el segundo Premio Nacional de literatura.

En ese momento escribe el otro pie de página.

Recibí tu apenada congratulación”, me escribió. Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás -¡aunque te ahogue!- que esta vez puede coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante, con el más califa de los rubíes. (6: 172)

Es evidente que Daneri escribe con tono de burla y falta de modestia a Borges, a pesar que lo llama amigo, además asegura que sentirá envidia y quizás lo que más le satisfaga que Borges reconozca que ha tenido éxito, por haber sido premiado. Daneri cree que los premios literarios son sinónimos de calidad literaria, aspecto que dentro de la narración se vuelve un tópico reiterado.

La última parte del pie de página se refiere a cómo Argentino compara su éxito literario: **“coronar mi bonete con lo más roja de las plumas”**, aspecto que hacen recordar el cantar de los modernistas, lo cual como se ha mencionado, Borges critica dentro de *El Aleph*.

Borges utiliza los dos pie de páginas para referirse a la obra de Daneri: la primera para realizar una crítica hacia la poesía, la siguiente para dar a conocer que, a pesar de la mala calidad de la obra de Daneri, recibe un premio literario y, sobre todo, para enmarcar la falta de modestia de Carlos Argentino. Lo cual deja claro que para Borges el recibir un premio literario no es sinónimo de calidad literaria.

5.3.2 HIPERTEXTUALIDAD

5.3.2.1 El Aleph y El huevo de cristal de H. G. Wells

Jorge Luis Borges en el prólogo de **El Aleph**, en sus obras completas, escribe que existe cierta influencia de Herbert George Wells con el relato de “Crystal Eggs” o **Huevo de Cristal** en sus relatos, **El Zahir y El Aleph**. Con ello, deja claro la influencia de uno de los autores de ciencia ficción más conocidos de principios del siglo XX. Aunque Carlos Abraham, en su obra **Borges y la ciencia ficción**, describe que J.L.B no pretendía que el lector conociera esta influencia en la obra.

Esta asimilación o influencia es deliberadamente disimulada por Borges. En sus trabajos críticos, rotula textos de ciencia ficción (Wells, Lewis, Stapledon, etc) con el término literatura fantástica, mucho más aceptable en el campo intelectual argentino. En sus relatos, borra las marcas genéricas (descripción de elementos científicos y tecnológicos, ambientaciones futuristas, etc.) de los textos originales, lo que permite que tales esquemas argumentales sean leídos no como ciencia ficción, sino como literatura fantástica. (2:10-11)

Queda claro, entonces, que Borges trata de no ser evidente la influencia que tiene de ciertos autores por considerarlos escritores de las masas y no escritores de “canon”, dado la imagen de escritor culto que siempre quiso dar a conocer. Sin embargo, en el tomo de sus obras completas, la referencia está clara y, es por eso, que uno de los primeros libros que se analizara es el **Huevo de Cristal**, ya que se considera que fue vital para que se escribiera, **El Aleph**. Para la investigación se tomará la traducción que se encuentra del relato en la página de internet libros virtuales (www.librosvirtuales.com)

El análisis se iniciará con una breve descripción de lo que narra Wells en su relato. La narración se desarrolla en el lugar conocida como Siete Cuadrantes, allí existe una tienda de objetos antiguos llamada C. Cave, Naturalista y Anticuario. Dentro de los objetos que el narrador detalla están:

Comprendían algunos colmillos de elefante y un incompleto juego de ajedrez, abalorios y armas, una caja con ojos, dos cráneos de tigre y uno humano, varios monos disecados comidos por la polilla –uno sosteniendo una lámpara-, un armario anticuado... (47: 1)

El protagonista es el Señor Cave que es un anciano que atiende el negocio, casado con una señora de flequillo y ojos pequeños llamada señora Cave, la cual

tiene dos hijos que tienen edades de 18 a 28 años y que no se llevan bien con su padrastro.

Además de los objetos descritos anteriormente, se encuentra un cristal tallado en forma de huevo y pulido con un brillo intenso. El cristal en mención es el objeto por el que pelean constantemente los esposos, porque el señor Cave no quiere venderlo, a pesar de recibir ofertas por tan peculiar objeto. La pelea es reiterada a raíz de que hay dos personas con deseos de comprar el huevo de cristal, pero el señor Cave pide hasta cinco libras por él, cosa que los interesados consideran un precio muy alto. La señora Cave, ve en el objeto una entrada de dinero que le proporcione ciertos lujos.

La discusión involucra a los dos hijastros de Cave y la vida no es tan pacífica para la familia. Es así que, una mañana, al momento de buscar el huevo de cristal, no aparece, todo indica que el señor Cave lo ha escondido, pero él lo niega. Sin embargo, él se lo ha llevado a la casa de Jacoby Wace para evitar su posible venta, al compartir con Wace el motivo del por qué no deseaba venderlo. Le confiesa que a través del cristal puede observar otro mundo, es por eso que empieza una relación para determinar qué es lo que observa, cómo lo observa y cuándo lo puede observar.

La investigación se profundiza a través de los meses en los cuales se llegan a varias conclusiones, sin embargo la investigación queda cortada en el momento que el señor Cave muere y Wace, que se encuentra en una investigación, no se entera, por lo cual la señora Cave vende los artículos de la tienda, dentro de ellos, el huevo de cristal. Cuando Wace intenta recuperar el huevo ya lo han vendido a un personaje misterioso, es así como termina la narración.

Conociendo ahora los pormenores de la narración de Wells, se establecerá las similitudes que existen entre *El huevo de cristal* y *El Aleph* y también las diferencias que puedan ayudar en la investigación.

El aspecto más similar es sin duda el de los protagonistas que pueden observar a través de un objeto, algo fuera de la realidad, en el caso de *El Aleph*, el objeto es la esfera tornasolada y en el Huevo de cristal, precisamente el objeto de cristal ovalado.

También había, al comenzar esta historia, un trozo de cristal tallado en forma de huevo y pulido con un brillo intenso. (47: 1)

Lo que observan en el caso del señor Cave es un mundo lejano, con seres extraterrestres y cada vez iba conociendo aun más del mundo desconocido

La visión, tal como la describía el señor Cave, era invariablemente la de una extensa llanura, y parecía que siempre la contemplaba desde una altura considerable, como una torre o un mástil. (47: 4)

Wells da a conocer una descripción más detallada del lugar, sin embargo, solo se reduce a un lugar. Por su parte, Borges observa no solo un lugar sino varios, en diferentes épocas, lugares y seres humanos.

La forma de poder observar en el objeto, en los dos relatos, es similar; los dos objetos tienen que estar en la oscuridad.

Al cambiar de sitio para conseguir puntos de vista distintos, repentinamente notó que se había interpuesto entre el rayo y el cristal, y que a pesar de ello el cristal continuaba luminoso. Profundamente asombrado, lo retiró de la luz y lo llevó a la parte más oscura de la tienda. (47: 4)

Más adelante descubre otras características.

Observó que a medida que avanzaba el amanecer y aumentaba la cantidad de luz esparcida el cristal perdía toda traza de luminosidad. Y durante algún tiempo fue incapaz de ver nada dentro de él, excepto por la noche, en rincones oscuros de la tienda. (47: 4)

Después cuenta Wace que, a través de la observación, pueden determinar un método con el señor Cave.

Baste con decir que la conclusión fue ésta: cuando se observa el interior del cristal formando éste un ángulo de 137 grados respecto de la dirección del rayo luminoso, mostraba una imagen clara y coherente de un paisaje extenso y extraño. (47:4)

Requisitos que se asemejan a los que Daneri ha establecido a través de los años y se los confiesa a Borges.

Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera. (47:167)

También agrega.

Unos cajones con botellas y unas bolsas de lona entorpecían un ángulo. Carlos tomó una bolsa, la dobló y la acomodó en un sitio preciso. (47:168)

En todo caso, la oscuridad y ciertos ángulos, son necesarios para que los protagonistas puedan observar el mundo que les es revelado. Ya en la presencia de lo admirado en el objeto, los protagonistas son maravillados ante asombroso descubrimiento, con la diferencia que el señor Cave, observa el huevo de cristal varias veces, caso contrario a el de Borges, que sólo lo observa una vez. El caso del señor Cave se asemeja más bien a el de Carlos Argentino, el cual, si lo descubrió desde su infancia, cabe suponer que lo observó una infinidad de veces y por eso es su preocupación del derrumbamiento de la casa Garay.

Para terminar con las similitudes entre ambos relatos, se puede mencionar la forma en que finalizan, ya que los dos relatos crean cierta incertidumbre al momento de referirse, que es lo que pasa con los objetos. Wells refiere lo siguiente después de narrar que el señor Cave ha muerto y la esposa decidió dar los bienes a un anticuario amigo de Cave para poder pagar el funeral de este.

La tasación la había hecho el mismo y el huevo de cristal estaba incluido en uno de los lotes (47: 7)

Al llegar Wace, intenta localizar al amigo de Cave pero se entera que ha sido vendido.

Pero allí se enteró de que el huevo de cristal ya había sido vendido a un hombre alto y moreno, vestido de gris. (47: 7)

Wace sigue buscando alrededor de un mes pero no puede dar con el desconocido comprador, lo cual le obliga a escribir anuncios en periódicos, para localizar el huevo de cristal. Sin embargo no logra el cometido.

Así después de un mes más o menos, salvo por algún ocasional recordatorio a ciertos anticuarios, tuvo que abandonar de mala gana la búsqueda del huevo de cristal que, desde ese día hasta hoy, sigue sin ser descubierto. (47:8)

El final es más desconcertante, en palabras de Wells, ya que crea la atmósfera de duda, de no saber que ha pasado, tal vez para acentuar la realidad fantásica que se ha creado alrededor del relato. Obsérvese como terminan ambos relatos.

También es posible que el comprador en la segunda ocasión fuera simplemente un comprador casual y no un coleccionista en absoluto, y el huevo de cristal puede que se encuentre en estos momentos, vaya usted a saber, a una milla de aquí, decorando un salón o sirviendo de pisapapeles con sus extraordinarias propiedades completamente desconocidas. (47: 8)

En el Aleph.

Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph. (6: 173)

Doy mis razones. Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito... (6: 173)

En su cristal se reflejaba el universo entero. (6: 173)

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... (6. 174)

Como se puede observar, los relatos dejan una clara incertidumbre en el lector, creando en él una especie de confusión acerca del lugar donde pueden estar los objetos referidos, trazando con ello la posibilidad de que el propio lector tenga la oportunidad de encontrarse con tan espectaculares objetos.

Dentro de las variantes está la forma en que llega el objeto a la vida de los protagonistas. El señor Cave la recibe de la siguiente manera.

Dijo que el cristal había llegado a su poder junto con otros restos en al subasta de los efectos de otro comerciante de antigüedades y, desconociendo cuál pudiera ser su valor, le había puesto el precio de diez chelines. (47: 3)

Carlos Argentino relata haber conocido *El Aleph* en su infancia, por su parte Borges, lo conoce por medio de la referencia que le da Carlos.

-Está en el sótano del comedor- explicó, aligerada su dicción por la angustia-. Es mío, es mío; yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. (6: 165)

Borges, después que le cuenta Daneri la existencia del Aleph, contesta.

Iré a verlo inmediatamente.

Corté, antes de que pudiera emitir una prohibición. (6: 166)

Para finalizar se hará referencia a la figura femenina dentro de los relatos, ya que son presentados de una manera muy distintas y a la vez queda claro que Borges utilizó otra referencia para la relación romántica que tiene con Beatriz.

Wells en su relato describe de la siguiente manera a la señora Cave:

Era una mujer de facciones toscas, corpulenta, más joven y mucho más gruesa que el señor Cave. Andaba pesadamente y tenía la cara colorada. (47: 1)

Agrega la descripción sentimental lo cual acentúa la forma en que Wells quiere dar a conocer a la mujer del señor Cave.

Su mujer era vanidosa, extravagante, insensible y cada vez más aficionada a beber a solas; (47:4)

Aspectos que contrasta con la descripción que realiza Borges de Beatriz, aquella mujer añorada a cada momento.

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; (47:157)

Nótese cómo hasta lo menos agraciado de Beatriz le agrega el adjetivo “graciosa” y lo culmina con la palabra éxtasis. En otras palabras, no hay en la amada ningún error, es el amor ideal, la amada que ha muerto y se anhela en cada momento.

Pero hay algo destacable en lo descrito anteriormente, y es lo que de alguna manera provocan que los protagonistas se encuentren con el objeto, ya sea el huevo de cristal o el aleph. Por un lado en El huevo de cristal, la forma tan indiferente de la esposa al Señor Cave, provoca ese alejamiento del contexto familiar para refugiarse en la tienda de antigüedades y así poder conocer en uno de esos momentos la brillantes del huevo de cristal y posteriormente el mundo que encierra. Por otro lado se encuentra el motivo que Borges tendría en visitar la casa de la calle Garay si no existiera el anhelo de recordar a la amada Beatriz. Es así que los dos protagonistas son empujados por los seres femeninos al descubrimiento de ambos objetos.

5.3.2.2 El Aleph y la Cábala.

Como se ha mencionado, Borges toma el nombre Aleph de la tradición judaica específicamente de la Cábala, es así que en este apartado se tratara la relación que existe entre la Cábala y la influencia que tuvo sobre Borges al momento de escribir ***El Aleph***.

En algún momento de sus lecturas, Jorge Luis Borges encontró algunos escritos que hacían referencia a la cábala y de allí surge la idea de escribir un relato con el nombre *El Aleph*, ya que según Jaime Álzraki.

Los místicos judíos siempre vieron en el aleph –la primera letra del alfabeto hebreo- como la raíz espiritual de todas las letras y portadora, en su esencia, de todo el alfabeto y, por lo tanto, de todos los demás elementos de habla humana. (3:92)

La figura principal, relata Álzraki, fue el escritor Gershom Scholem que, en un viaje a Jerusalén, le explica las características elementales de la Cábala. A partir de ese momento Borges inicia con su exploración de la cábala, aunque el mismo Scholem, refiere que Borges deja un lado los libros más importantes de la cábala.

Creo que las primeras influencias cabalísticas de Borges no eran muy serias. Él debe de haber leído a los ocultistas franceses e ingleses del tipo de Papus. Además, claro está, de la atmósfera del Golem. Su literatura utiliza elementos cabalistas pero gran parte de esa literatura estaba ya escrita antes de leer mis libros. A mi me leyó más tarde, cuando casi toda su obra estaba ya escrita. (13: 8)

Por el contrario, Kazmierczak, en su artículo *La cábala en la visión teórica de Jorge Luis Borges*, cita las palabras de M. R. Barnatán:

Tesis con la que difícilmente se puede estar de acuerdo, visto el carácter por lo menos semicientífico o popularizador de muchos de sus ensayos. Por otro lado y a pesar del carácter superficial de la exposición del tema presente en este ensayo, no se puede negar el acierto con el cual (quizá sobre todo intuitivamente) Borges explora ciertos elementos pertenecientes a la cábala en la construcción de algunos relatos. (13: 1)

Sin embargo, Álzraki sigue con la idea que Scholem es la principal influencia al momento de escribir los relatos, sobre todo, *El Aleph*.

Es probable que Borges leyera el artículo <<Golem>> escrito por Scholem en la Enciclopedia Judaica, y de allí extrajera la información contenida en el poema. En cambio, es indudable que el libro de Scholem constituye la fuente más directa de su cuento <<El Aleph>>. (3: 92)

Independientemente de lo que se pueda asegurar Jorge Luis Borges teje en *El Aleph*, una visión panteísta que resulta difícil de apartar del referido relato. En algún momento toma la idea de los tantos libros que lee y transforma lo oído y lo leído en literatura. Estela Canto refiere la anécdota siguiente:

Borges me dice en una de sus cartas que habrá de ser <<el primero de una larga serie>>; el destino no quiso que esto se realizara. (15: 208)

En todo caso Borges tenía la intención de escribir más relatos sobre el tema, es decir, es algo que le llamó siempre la atención, y que va unido con su pensamiento del panteísmo en el que cualquier cosa es todas las cosas y cualquier cosa es el mundo, o como lo expresa Nicolás Abbagnano en su *Historia de la filosofía*.

Pero como en Dios, aquello sobre lo cual se refleja estaría todo en uno y uno en todo y lo que refleja, también, así, en Dios y de Dios no se podría distinguir aquellos sobre lo cual se refleja y aquellos que refleja, la conciencia y el objeto de la misma, y la autoconciencia de Dios no se explicaría. (1:52)

Las doctrinas que conoce le han impactado y decide transformarlas en relatos, dando con ello una características muy importante en su narrativa o como lo dice Álzraki.

En este punto descansa gran parte de su originalidad: al hacer literatura con las doctrinas de la teología reside no en ser la revelación de la voluntad divina o el diseño del esquema universal –tareas que, para Borges, exceden el poder de la inteligencia humana-, sino en ser invenciones o creaciones de la inquieta imaginación de los hombres. (3:95)

Por lo tanto se puede referir que Jorge Luis Borges leyó, en algún momento, algo impactante para su vida y encontró en ello la base para escribir relatos, aunque no se puede asegurar con certeza que libros fueron en los cuales leyó lo referente a la Cábala, a pesar de que, como todo lo que gira alrededor de la figura de Borges, se presta para la polémica, los críticos no están seguro qué tanto pudo saber de los cabalistas, lo que si se puede señalar es que, lo mucho o lo poco que pudo saber, lo condensó al momento de escribir **El Aleph** y, como se ha mencionado, también **El Zahir** y **La escritura del dios**.

En **El Aleph** está representada la idea que tenía acerca de la vida, mezclada con la idea de lo artístico, es decir, la idea panteísta que Borges tenía y que en varios relatos lo deja plasmado, en este caso **El Aleph**, sin embargo, en otros el tema gira alrededor de los personajes.

Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; (6:168)

La idea panteísta se une con la idea de lo artístico del escritor, ambas condensadas en el la figura de el Aleph, la cual causa en Borges una desesperación.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación del escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores como parten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (6: 168)

Caso que está visto que solo un escritor de verdad, pueda transmitir todo en el sentido del lenguaje, ya que Borges enmarca una angustia antes de transmitir lo que ha observado en el Aleph, pero al final del relato se puede observar que si logra, a través de una serie de descripciones, dar a conocer lo que observa, a diferencia de Carlos Argentino que no hace más que realizar un poema que no tiene calidad artística y que, cuando ya no tiene la posibilidad de ver el Aleph, sigue escribiendo poesía y como lo dice Borges.

Hace ya mucho tiempo que no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen. Su afortunada pluma (no entorpecida por el Aleph) se ha consagrado a versificar lo epítomes del doctor Acevedo Díaz. (6: 172-173)

Borges plasma la idea que el escritor no necesariamente sea bueno al ser reconocido por una sociedad de intelectuales, idea que va unida con la cosmovisión panteísta. Así como afirma Álzraki, el cual refiere, que efectivamente Borges toma la doctrina menciona, pero además cumple el objetivo de crear cierta burla hacia el panteísmo.

La visión microcosmica del unvierso envuelta en un ambiente de degradación, cumple dos funciones: primero, lleva la noción panteísta a sus consecuencias más extremas, y segundo, se burla de la seriedad de esa doctrina. (3: 96)

5.3.2.3 El Aleph y La Divina Comedia.

Borges en repetidas ocasiones da a conocer su admiración por **La Divina Comedia**, considerándola como una de las obras trascendentales en la literatura universal y en particular en su formación literaria. En el estudio preliminar de la Divina Comedia que realiza para la biblioteca universal de CONACULTA, escribe lo siguiente:

Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y las del futuro, las cosas que he tenido y la que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo; el poema de Dante es lámina de ámbito universal. (4: xi)

En la conferencia dedicada a la Divina Comedia Borges señala lo siguiente.

Si he elegido la Comedia para esta primera conferencia es porque soy un hombre de letras y creo que ápice de la literatura y de las literaturas es la Comedia. (12: 27)

La Divina Comedia pasa a ser una obra que, de alguna manera influye, en la elaboración de *El Aleph*, influencia que se ve plasmada en la estructura del relato, al respecto Margarita Carrera señala:

Los personajes que intervienen en "El Aleph" son (a la manera dantesca) tres: Beatriz Elena Viterbo (quien igual que la Beatriz de La comedia de Dante yace muerta), Carlos Argentino Daneri (cuyo último apellido se asemeja a "Dante": Daneri) y el mismo Jorge Luis Borges... (16: 6)

Personajes que giran alrededor del *El Aleph*, si se recuerda Borges llega a casa donde vivía Beatriz para conmemorar la fecha de nacimiento.

Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. (6: 156)

Por su parte, Borges señala en la introducción de la Divina Comedia la fecha en que llega Dante al paraíso.

La mañana del trece del mes de abril del año 1300, en el día penúltimo de su viaje, Dante, cumplidos sus trabajos, entra en el Paraíso terrenal, que florece en la cumbre del purgatorio. (4: XXIX)

Como se puede observar ambas narraciones tienen como inicio de la parte fundamental de la narración en Abril, si bien en el *Aleph* la narración hace referencia a dos meses antes, no es sino hasta el 30 de abril que se inicia propiamente la narración con la visita a Carlos Argentino, que después es el personaje que lo lleva a compartir la existencia de el *aleph*. Por su parte, *La Divina Comedia* encuentra en El Paraíso, la parte fundamental, y es en donde se

encuentra Beatriz; a pesar que ha caminado en El Infierno y El Purgatorio, no es sino hasta el Paraíso, en donde llega a ver a su amada Beatriz.

El narrador también es similar entre los dos relatos, en este caso un narrador protagonistas que observan un mundo el cual deja de entrever una serie de acciones que realizan los seres humanos.

Dante se nos presenta como viajero de los tres reinos de la muerte, pero a todos nos consta que es mucho más, que es también el juez y el verdugo. (4: XIX)

El narrador de *El Aleph* también cumple con ser juez, verdugo, sobre todo al momento de juzgar la obra de Daneri.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. (6:158)

Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. (6: 160)

Los seres humanos que da a conocer Dante también son prototipos de la sociedad italiana, como por ejemplo: los lujuriosos en el segundo círculo del infierno; los herejes, los violentos, los hipócritas, los ladrones, los charlatanes entre otros. Cada uno de los grupos en un círculo, ya sea en el infierno o purgatorio, cumpliendo eternamente la condena de sus pecados. Borges no entabla una crítica hacia todos los pecados que existan y no se puede afirmar que los juzgue de una forma moralista o que faltan al orden de la moral cristiana, simplemente deja claro que hay vicios en el ser humano y sobre todo en la Argentina, que son insoportables; en este caso la soberbia de un hombre incapaz, iletrado como Carlos Argentino tenga el carácter en primer lugar, de pedir que elabore un prólogo para su nefasta obra y la segunda, que pueda obtener un premio de renombre, situaciones que no entiende que se puedan dar en una sociedad literaria. En todo caso Borges, a través del relato, empuña con sátira la sociedad intelectual argentina de aquel momento y recae en un personaje falto de carácter, estilo y en particular de falto de cultura.

No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos. (6:156)

El simbolismo es algo que rodea a la *Divina Comedia* y *El Aleph*. La primera obra se ve influenciada por el cristianismo, ya que producto del pensamiento

medieval surge una serie de simbolismos, aunque el mismo Dante niega el carácter simbólico de la *Divina Comedia*.

Así lo ha declarado él mismo; en la famosa epístola a Cangrande, redacta en latín, escribió que el sujeto de su Comedia es, literalmente, el estado de las almas después de la muerte y, alegóricamente, el hombre en cuanto, por sus méritos o deméritos, se hace acreedor a los castigos o a las recompensas divinas.(4: XVIII)

Pero el simbolismo está presente, desde el número de personajes (3), de igual manera como los tres seres de la Santísima Trinidad, tres son las partes que divide su narración: infierno, purgatorio, paraíso. Los tres lugares tienen nueve espacios, que son la suma de tres veces tres, si se observa cada uno de ellos gira alrededor del número de la trinidad.

En *El Aleph* el tres también juega un papel importante, comenzando con el número de personajes que se hace referencia, la narración deja de ser una rutina en el año de 1933. Si se recuerda, Borges visita desde 1929 la casa de la calle Garay en los cumpleaños de Beatriz, pero no es sino hasta el año referido en el cual inicia una relación más de confianza y menos rutinaria, lo cual desemboca en la revelación del Aleph. La narración también termina en un año con terminación de 3, en este caso 1943. El cumpleaños de Beatriz también lleva el tres en este caso el 30 de abril. Coincidencia o simplemente un juego más de Jorge Luis Borges, lo cierto es que el número tres gira alrededor de la narración o también porque la misma palabra aleph lleva la connotación del número tres como lo afirma Beatriz Borovich.

Alef (A) es un triángulo; Mem (M), un cuadrado; Shin (Sh), un pentágono. Tales letras se llaman madres y representan el aire; el agua, la tierra y el fuego. A partir de ellas se van duplicando las figuras. (13: 41)

La figura que representa la letra es un triángulo figura de tres lados, además los cabalistas creen que cada letra representa un número y expresan un poder que ocupa tres mundos del Universo: físico, astral y mental. Se vuelve a establecer nuevamente la participación consciente o no del número tres en *El Aleph*.

Para finalizar con la influencia de la Divina Comedia en Jorge Luis Borges, está la mezcla de lo sagrado con lo profano. Dante como hombre que marca el fin de la Edad Media e inicio del Renacimiento, aprecia los clásicos pero todavía no separa la visión del hombre medieval. Esta es la razón por la que incluye a Virgilio como su guía, porque podría haber utilizado a un personaje bíblico, a un apóstol o alguno de los santos, pero utiliza al poeta latino que en la Edad Media fue

censurado por considerarlo profano. Borges establece la importancia y define la participación de Virgilio como el amigo que ayuda y por eso intenta borrar la imagen que se tiene e intenta dar otra, quizás mas humana.

Dante ha logrado que tengamos dos imágenes de Virgilio: una, la imagen que nos deja la Eneida o que nos dejan las Geórgicas; la otra, la imagen más íntima que nos deja la poesía, la piadosa poesía de Dante. (12: 19)

En otro momento Borges afirma

...porque Virgilio es la razón y Beatriz la fe. (4: XXXI)

Se puede decir que la figura de Dante con la de Virgilio se complementa, lo sagrado con lo pagano.

Dante viene a ser un hijo de Virgilio y al mismo tiempo es superior a Virgilio porque se cree salvado. Cree que merecerá la gracia o que la ha merecido, ya que le ha sido dada la visión. (12: 20)

Jorge Luis Borges también realiza esa mezcla entre lo sagrado y profano, el primer elemento se da al utilizar un nombre que invoca a Dios.

Su estructura como letra es una Vav (inclinada) que vale 6 y do lod que valen 10 cada una. Si sumamos estos tres números, da 26, el número de Tetragrámaton IHVH (yahveh): I (lod). 10; H (Hei): 5; V (Vav): 6; y la H (Hei, Final) que vale 5: $10 + 5 + 6 + 5 = 26$. (13: 41)

Sin embargo, el lector no encuentra un relato sagrado o que hable de la figura de Dios, sino sencillamente habla de aspectos de la vida moderna que atraviesa el ser humano, los cuales se alejan totalmente de una narración sagrada. Borges sencillamente toma el nombre y no aparece hasta el final de los hechos, realizando con ello una narración que mezcla ambos elementos citados y, a la vez, ayudan a formar la atmósfera que él pretende.

Sin duda, cada elemento que leyó Jorge Luis Borges en aquellos viajes de tranvía que relata y en los cuales conoció la Divina Comedia, sirvieron para elaborar *El Aleph*, no se puede dar por concluido esta fase sin mencionar la figura principal del relato, Beatriz, la mujer amada que, al igual que Dante, se ha perdido y se busca. Dante la busca a través del infierno, purgatorio y la encuentra en el paraíso. Borges por su parte, busca a Beatriz a través de la sociedad contemporánea, llena de avances tecnológicos, vicios, y el interminable paso del tiempo, para observarla en el Aleph. Sin embargo ese encuentro, al igual que Dante, no es el esperado por parte de Borges.

Beatriz lo llama por su nombre, imperiosa. Le dice que no debe llorar la desaparición de Virgilio sino sus propias culpas. Con ironía le pregunta cómo ha condescendido en pisar un sitio donde el hombre es feliz. (4: XXX)

Borges no recibe palabras de Beatriz, sino sencillamente lee las palabras escritas en las cartas obscenas que su amada le escribió a Daneri. Los dos personajes quedan así alejados fríamente de la mujer añorada. Dante y Borges quedan humillados, el primero por ser un hombre pecaminoso, el segundo por no lograr el amor de una mujer, que de alguna forma se conformo con su primo que a la vez es un seudopoeta, nada más humillante para ambos. La humillación no fue planificada, sólo se da, como en una pesadilla, todo sale mal.

En la adversidad soñamos una ventura y la íntima conciencia de la imposibilidad de lo que soñamos basta para corromper nuestro sueño, manchándolo de triste estorbos. Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, sueño con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, ... (4: XXXII)

La influencia de la Divina Comedia en Jorge Luis Borges es grande, quizás no se pueda determinar del todo o se necesite estudios más específicos, pero sin duda alguna es una obra de la literatura universal que influyó de gran manera al autor argentino y como lo hizo saber en más de alguna ocasión, su intento de recrear ese universo pintado fabulosamente por Dante.

Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna. (12:21)

5.3.3 ARCHITEXTUALIDAD

Gerard Genette define la architextualidad como la relación que existe entre el género de la obra que se estudia y los demás géneros. ***El Aleph*** está considerado dentro del sub género fantástico, del género narrativo, en la rama de cuento. Para el análisis de la presente etapa de la investigación se toma en cuenta las acotaciones realizadas por Tzvetan Todorov, ya mencionadas anteriormente en el marco teórico. Para completar se hace referencia a las observaciones que realiza Adolfo Bioy Casares en ***La antología fantástica*** realizada con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo.

Todorov enmarca tres características que debe tener un cuento fantástico, la primera de ellas es que el lector tiene una visión de un mundo real y a la vez dude para dar una explicación real o sobrenatural del relato. Para Casares el relato debe estar rodeado de una atmósfera y ámbito propio para el desarrollo de la narración.

Jorge Luis Borges, en el relato, plantea un ámbito realista. Para ello utiliza varios recursos, uno de ellos es el incluirse como personaje en el relato.

-Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre soy yo, soy Borges. (6: 167)

Sitúa el relato en Buenos Aires de principios del siglo XX, lo cual genera una especie de cuento realista.

... noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; ... (6: 155)

Añade incluso el nombre de la calle donde se encuentra la casa de Carlos Argentino.

En la calle Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar. (6:167)

Señala el año que muere Beatriz, el año en el que inicia la parte medular del relato y el año en que termina.

Beatriz Viterbo murió en 1929; ... (6: 156)

No desperdicié, como es natural, ese buen precedente; en 1934, aparecí, ya dadas las ocho, con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer. (6: 157)

El ambiente, es propio, no podría ser más real, como por ejemplo: Borges se incluye como personaje del relato, menciona lugares de Buenos Aires y agrega fechas para hacer la narración verosímil, es decir, el relato envuelve al lector en un ambiente realista. Ambiente que será alterado por la confesión de Carlos Argentino a Borges.

Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. (6: 165)

Tal confesión provoca en el lector un titubear entre lo real y lo sobrenatural, por lo cual, se convierte en fundamental, Todorov la señala como la segunda característica de todo relato. Agrega que el lector debe tener una posición dentro de la narración ya sea para aceptar lo sobrenatural o negarlo. Bioy Casares a esta parte la llama sorpresa y se refiere a la confusión que produce un hecho relatado por el narrador.

En *El Aleph* la sorpresa está, pero fijar una posición es un tanto difícil debido a la característica que Borges detalla a través de la narración, ya que no determina una posición como narrador- protagonista, existe una duda y es lo que transmite al lector al momento de mencionar que existe otro Aleph y afirmar que el que estaba en la Casa de Daneri era falso. El lector se quedara con esa incertidumbre de Borges al final del relato.

Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph. (6: 173)

Otro elemento que agrega Casares es el del cuarto amarillo y el peligro amarillo y no es más que las técnicas que son utilizadas en los cuentos fantásticos, específicamente en los lugares en donde se realiza la narración de los cuentos fantásticos son pocos, es decir, no existe una cantidad muy numerosa en donde se desarrolla la acción. En *El Aleph*, aparecen dos lugares, el primero y más importante es la casa de la calle Garay y el segundo es el salón bar Zunino y de Zungri, en los cuales se desarrollan los diálogos de Borges y Daneri. Dentro de la casa la parte fundamental esta en el sótano, como se puede observar también es un lugar pequeño, lo que indica según Casares una técnica del cuarto amarillo. Se señala además la poca cantidad de personajes, en el caso del relato analizado se concentra en tres: Jorge Luis Borges, Carlos Argentino Daneri y Beatriz Elena Viterbo, basado probablemente en lo que Bioy Casares le llama, **Doctrina de las tres unidades**.

La última característica que Todorov señala, radica en el lector, el cual debe negar o aceptar la interpretación alegórica y la poética, es decir, tomar la decisión

de las dos interpretaciones. Como el objetivo de la presente investigación no contempla el determinar el valor alegórico y poético de *El Aleph*, se dejará a discreción del lector para que lo establezca en posibles investigaciones futuras.

No se puede concluir con la architextualidad sin antes mencionar la enumeración de lo fantástico que realiza Bioy Casares en el prólogo de ***La Antología de Literatura Fantástica***, lo más importante para analizar un relato fantástico radica en el viaje por el tiempo, si bien, Borges no viaja por el tiempo, lo observa en una forma simultánea y con ello se cumple otra característica que se le ha dado a la literatura fantástica.

5.4 DESCONTEXTUALIZACIÓN Y RECONTEXTUALIZACIÓN

En la presente fase se describe el contexto social, político y religioso en que fueron escritas las dos citas que aparecen al inicio de *El Aleph*. Según Kristeva la cita que es utilizada por un autor, tuvo un contexto diferente y de allí la importancia de conocer ese contexto y así determinar los valores de la misma o también identificar si fueron los posibles valores que pudo adquirir en el momento en que fue citado.

Como se ha explicado en la primera fase llamada la intertextualidad verbal externa, Jorge Luis Borges utiliza dos citas, la primera de ellas de William Shakespeare de la obra ***Hamleth*** y la segunda de Thomas Hobbes de la obra ***Leviatán***. Como primer paso se describirá el contexto social, político y religioso de la época en que escribieron ambos autores, posteriormente se analizara las dos citas para situar en que momento fueron escritas y el valor que toman en *El Aleph*, además de complementar la fase que se refiere a la intertextualidad verbal externa.

El contexto histórico y social que rodean a Shakespeare y a Hobbes es similar, con una diferencia de 22 años. A ello se le une otra muy importante, ya que el primero de ellos muere a la edad de 52 años, sin embargo hay rasgos que prevalecen en el ámbito social de ambos. Aunque es difícil determinar las fechas exactas de la composición de las primeras obras de Shakespeare, se puede hacer la referencia aproximada alrededor de 1585 con varios poemas y sus primeras obras de teatro, dentro de ellas *Tito Andrónico*. Por su parte se conoce que sus primeros escritos de Hobbes, se sitúan alrededor del año de 1640 como inicio de sus primeros escritos, específicamente con su obra *Elementos de la ley natural y política*.

Los primeros años de Jorge Luis Borges se dan en un ambiente de cultura inglesa y no la española, es por eso que en muchos de sus relatos existen citas de escritores ingleses, así que no es de extrañar que en *El Aleph* se presenten las

dos citas, ambas de escritores ingleses. Ya se ha hecho referencia que la primera pertenece a Shakespeare, de su obra Hamlet, es así que se iniciara con la cita referida y a la vez explicarla en el contexto que fue escrita y el valor que toma en *El Aleph*.

William Shakespeare se le considera como un renovador del teatro inglés, ya que antes de las obras escritas por Shakespeare eran basadas en temas bíblicos y moralizantes, propios de la Edad Media. José María Valverde los divide en dos períodos.

Dos periodos podemos distinguir en este penoso pero fructífero avance del teatro inglés hacia su cima: hasta 1530, aproximadamente con las representaciones de Moralities e interludes, y desde entonces hasta cerca de 1,580, con el nacimiento de la tragedia senequista, del drama histórico y de la comedia de costumbres. (36: 502)

Según Valverde el primero de ellos se refiere al período de transición entre el mystery medieval a una forma escénica mas secularizada. El segundo período es teatro basado en personajes históricos, no dejando todavía personajes bíblicos pero ya mezclada con la imaginación del autor.

En cierto sentido estamos todavía aquí en la "moralidad", porque la figura del rey es aconsejada por alegorías abstractas, algunas de las cuales se transforman, significativamente en personajes históricos concretos, pero también estamos entrando en el terreno de otro género que tendrá gran desarrollo en Shakespeare: el drama histórico. (36:503)

Poco a poco se fue desarrollando dando paso, por un lado, a las ideas medievales y tomando las ideas renacentistas que más adelante le servirán a Shakespeare. Es así que al inicio de su producción literaria elabora algunas con sentido histórico heroico, como por ejemplo: **El Rey Enrique VI** y **Tito Andrónico**. Luego escribió varios dramas sacados de la historia nacional, entre ellos: **Romeo y Julieta** y **El sueño de una noche de verano**; el teatro shakesperiano va desarrollándose hasta llegar a un teatro más complejo y técnicas renovadoras que se pueden observar en la obra de Hamlet y, específicamente, en el personaje del mismo nombre.

El enigmático carácter de Hamlet plantea por su actitud muchos problemas que quizá nunca se logre resolver; precisamente al misterio en que se desenvuelve debe, desde los primeros tiempos de su aparición, su extraordinaria popularidad. (36:378)

El contexto que rodea a Shakespeare al momento de escribir Hamlet se caracteriza por ser conflictivo, sobretodo en lo religioso, debido a la inconformidad que presentaba la iglesia, al respecto Valverde afirma:

La iglesia de Inglaterra todavía sigue siendo la base de la unidad patriótica, bajo la corona, libre de la potestad pontificia, pero sin unirse tampoco al radical protestantismo continental. (36:426)

A esto se le une un constante conflicto político por la toma de poder, iniciado por la muerte de Isabel I en el año de 1603, hecho que refiere Valverde influyó a Shakespeare.

Fecha de un verdadero cambio de estado de ánimo en el país, entrando en una atmósfera sombría también visible en las obras shakesperianas de entonces. (36:426)

La referida muerte va a culminar con una lucha de poder político por medio de una guerra civil que abarca los años 1642 a 1652. Es por eso que Shakespeare pone en boca de Hamlet la palabra que cita Borges.

¡Oh, Dios mío! Yo pudiera estar encerrado en la cáscara de una nuez, y creerme soberano de un estado inmenso... (33:26)

Se puede determinar que la nuez a la que se refiere Shakespeare, es la realidad que Hamlet quisiera que fuera; una realidad que pueda comprender. Fuera de esa nuez, Hamlet no conoce esa realidad y no comprende el por qué de la situación que lo rodea.

Por su parte, Borges también desea conocer la realidad que le espera después de la muerte de Beatriz, encerrarse en una nuez y así, conocer toda esa realidad, pareciera algo inalcanzable, y la única forma fuera a través de lo sobrenatural. No obstante, Borges intenta seguir la vida, sin imaginar la revelación de Daneri acerca de El Aleph.

Borges baja al sótano; Carlos Argentino cierra la puerta, queda oscuro, no se podrá saber, pero se debe asemejar al interior de una nuez. Hamlet también conoce parte de esa realidad a través del fantasma de su padre, es importante señalar que también conoce por medio de algo sobrenatural, nada más fuera de la realidad que un fantasma; tal vez no llega a conocer como lo hace Borges, pero sí lo que le interesa y preocupa, en este caso, la muerte de su padre.

Es así como tanto Hamlet como Borges, conocen algo que va más allá de su realidad y, aunque para ambos casos fue trágica la muerte para Hamlet y el conocer que Beatriz estuvo involucrada sentimental con Carlos Argentino, vienen

hacer un fin no esperado en Borges. Los personajes llegan a un conocimiento parcial, en el caso de Hamlet, y total en el caso de Borges, que paradójicamente no trae ningún beneficio, sino la satisfacción en el caso de Borges, el hecho de conocer por unos segundos esa realidad, aunque sea muy dolorosa. Tal vez no sea lo que deseaba conocer, pero observa lo que todo quizás el ser humano desea, es decir, el anhelo de saber que ha pasado y que le pasará; sentirse aunque sea un instante dueño del universo; conocer toda la eternidad como si estuviera encerrado en una nuez y así adueñarse de todo lo que lo rodea y saber que le espera el destino.

Shakespeare incrusta en su obra de teatro también una denuncia y como se ha mencionado en anteriores etapas de la investigación, Borges hace lo mismo. Se percibe dentro de la obra shakesperiana una inconformidad por la sociedad que lo rodea y los intereses que en ella se maneja. Por eso Hamlet, al conocer a través del espíritu de su padre la forma que muere, busca la forma rápida de venganza e intenta escapar de esa sociedad que lo rodea.

No tarda por cobardía, pues pronto demostrara no tener nada, incluso desea perder la vida: más bien se diría que le repugna en general un mundo tan sucio, en que su propia madre ha podido enredarse en el fratricidio en que ha muerto su marido- su marido, el rey, símbolo de todo valor y ordenación en el cosmo shakesperiano-, como mujer del asesino. (5:510)

Repugnante es para Hamlet la realidad que vive, de igual manera para Borges. Carlos Argentino recibe premios literarios por su poesía nefasta y aun así recibe el cariño que él no pudo tener por parte de Beatriz. Es indiscutible que los personajes estén desilusionados por la realidad en que viven y presentan una denuncia a través de sus obras literarias.

Una técnica que Shakespeare introdujo en Hamlet fue el de presentar un teatro dentro de otro teatro.

En Hamlet ocurre además el efecto mágico, elogiado por Schopenhauer y que le hubiera agradado por Schopenhauer y que le hubiera agradado a Cervantes de un teatro dentro del teatro. (33: 36)

Borges, de igual manera, usa esa técnica que se definiría como una narración dentro de otra narración. La primera, que lleva desde los primeros días de la muerte de Beatriz Viterbo y, la segunda, que contempla la visión del aleph por parte de Borges. Ambas dependen de una de la otra, pero encierran dos narraciones de acontecimientos que marcan la vida del personaje principal.

La obra de teatro escrita por Shakespeare en un ambiente de contrastes en la sociedad inglesa, influye grandemente en Jorge Luis Borges al momento de escribir *El Aleph*, con situaciones diferentes y con peculiaridades de la sociedad argentina, pero que causaron en el escritor una de las razones para escribir *El Aleph*.

Como se ha mencionado, el ambiente que rodeó a Thomas Hobbes es similar al de Shakespeare, con la diferencia más notable del estallido de la Guerra Civil inglesa que se inició en el año de 1642 y culmina con la decapitación de Carlos I. Suceso que lo llevaría a exiliarse en París, lugar en donde escribe la mayoría de su obra incluida ***El Leviatán***.

Thomas Hobbes en su obra el Leviatán da a conocer cómo debe ser un estado. Además hace una crítica fuerte a la iglesia por su involucramiento en el poder político de una nación. Según Carlos Mellizo Hobbes presentaba el tipo de gobierno.

Que el régimen soberano sea una monarquía (gobierno de uno), una aristocracia (gobierno de unos pocos), o una democracia (gobierno de muchos), es, dirá Hobbes, asunto marginal a la esencia del convenio. Siempre será el pueblo el que gobierne, representado por la persona del Estado soberano; siempre será cada súbdito autor de todas las acciones y juicios instituido. (20:Xiii)

No importa el tipo de gobierno, lo importante que fuera un gobierno del pueblo y sobre todo, un gobierno que no tuviera que ver con los eclesiásticos y, a la vez, todo miembro de la sociedad estuviera sujeto al gobernante.

La materia, forma y poder del Estado de que Hobbes está hablándonos, son la materia, forma y poder de una unidad política en la que, a partes iguales, se subsumen lo Eclesiástico y lo Civil. (20: xiv)

Por esa razón en el capítulo 44 llamado *De las tinieblas espirituales, derivadas de una mala interpretación de la escritura*, Hobbes ataca abiertamente a la Iglesia, considerando que se apropian de algunos derechos que no le ha sido otorgado.

Una consecuencia del error de pensar que la Iglesia actual es el reino de Dios, es que tiene que haber un hombre o asamblea por cuya boca nuestro Salvador, que ahora está en los cielos, hable y dé leyes, y cuya persona represente la persona de Cristo a todos los cristianos; o que debe haber hombres o asambleas diversos, encargados de hacer eso en las diversas partes de la Cristiandad. Este poder real bajo Cristo, que es reclamado por

el Papa de una manera universal, y, en los Estados particulares, por asambleas de pastores locales (cuando la Escritura sólo da ese poder real a los soberanos civiles) es disputado tan apasionadamente, que llega a apagarse la luz natural. (20: 469)

Otra crítica que realiza y le interesa es dividir las leyes para una sociedad y las leyes que rigen a la Iglesia.

De ese mismo confundir la Iglesia actual con el reino de Dios, se originó la distinción entre leyes civiles y leyes canónicas, siendo leyes civiles las dictadas por los soberanos en sus propios dominios, y leyes canónicas las dictadas por el Papa en esos dominios. (20: 471)

A Hobbes le preocupa el poder que ha tomado la Iglesia y que, de alguna forma, perjudica al gobierno de una nación, este poder se ha dado debido a la mala interpretación de las Sagradas Escrituras y filosofías, especialmente la de Aristóteles.

Y basados también en esa doctrina, nos dicen que la fe, la sabiduría y otras virtudes son a veces derramadas sobre un hombre, y otras veces son insufladas desde el Cielo, como si el hombre virtuoso y sus virtudes pudieran separarse. Y otras muchas cosas nos dicen que sólo sirven para debilitar la dependencia de los súbditos respecto al poder soberano de sus países respectivos. (20: 518)

Doctrina que es utilizada para asustar a los ciudadanos para que se sometan a las leyes impuestas por la autoridad eclesiástica.

Pues con dicha doctrina, compuesta de nombres vacíos, se asusta a los hombres a fin de que no obedezcan las leyes de su país, lo mismo que se asusta a los pájaros para alejarlos de un campo de maíz, utilizando para ello un muñeco de paja con un gorro y una caña torcida. (20: 517)

Pero la idea que más ataca Hobbes es la que afirma que toda alma está separada del cuerpo y que, al morir el cuerpo, el alma puede ir a sufrir dolor y ser atormentada en el infierno. Cree firmemente que la mayoría de aseveraciones que ha realizado la Iglesia tiene un fondo de atemorizar al ser humano para que éste, no pueda conducirse libremente por la sociedad, a expensas de lo que las leyes eclesiásticas le permitan. Dentro de las ideas se encuentra las que vierte sobre la eternidad, que es de donde Borges extrae la cita referida y que ha sido analizada en la fase de la intertextualidad verbal externa. En la cita se hace referencia al *Nunc-stans* y del *Hinc-stans*, para referirse a lo que tradicionalmente se ha enseñado en las escuelas acerca del tiempo (*Nunc-stans*) y la infinita magnitud del

lugar (Hinc-stans). La razón por la cual Borges realiza la cita puede tener dos razones. La primera de ellas, coincide con Hobbes, debido a que se da cuenta, que en la sociedad existen grupos que influyen con sus pensamientos al desarrollo de la sociedad.

Hobbes, como se ha expresado anteriormente, señala una crítica hacia la Iglesia y su participación en el gobierno, sobre todo las que están relacionadas con viejas enseñanzas que no tienen fundamento y al momento de cuestionarlos ni ellos son capaces de entender. Por su parte Borges se da cuenta de los grupos que manejan la literatura y como se ha hecho la referencia anteriormente. Crítica abiertamente el estado en que se desenvuelve la creación literaria y el círculo literario, pero también implica una crítica a la literatura existente y predominante de aquel momento, especialmente a los escritores realistas y modernistas de principios del siglo XX.

La segunda razón por la cual utiliza la cita es la idea sobre la eternidad; Borges considera una eternidad sucesiva vivida en el presente, la cual se puede repetir a través de los años. Es curioso observar que Hobbes hace referencia unos párrafos antes de donde es tomada la cita, lo siguiente:

Para dar el significado de eternidad no admiten que ésta sea una sucesión interminable de tiempo;... (20:519)

En **La historia de la eternidad**, Borges hace la siguiente acotación sobre la eternidad.

Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. (11: 332)

Si se observa, es utilizada la palabra sucesión para referirse a la eternidad, en todo caso Borges tiene una idea similar a la que fue presentada por Hobbes. Es importante señalar que el contexto de Hobbes está lleno de un conflicto social y político, en donde intenta determinar las funciones de los grupos de la sociedad inglesa, extrayendo las ideas que han sido transmitidas a través de la historia, para que el pueblo inglés fuera sometido a las autoridades eclesiásticas, una de ellas es la idea sobre eternidad y cómo es utilizada para atormentar al hombre.

Por otro lado, Borges vive en una sociedad argentina que, si bien está llena también de conflictos sociales y políticos, el escritor argentino se centra en denunciar hechos de la sociedad intelectual de aquel momento, usando para ello

las ideas de Hobbes, una para escribir en el relato el tema de la eternidad que él tenía y el otro para realizar un señalamiento a todo lo que se manejaba en esa sociedad en la cual se encontraba.

5.5 INTERTEXTO DEL LECTOR

Para una mejor explicación de la presente fase se divide en dos: la primera será la que trata los intertextos marcados y la segunda la de los intertextos no marcados.

5.1 INTERTEXTOS MARCADOS

En la presente parte de la fase quinta se hace referencias a las alusiones literarias que utiliza Jorge Luis Borges al momento de escribir *El Aleph*, aunque sólo sean mencionadas por medio del título.

La primera obra que aparece de referencia en *El Aleph* son las de Homero y las de Hesíodo, ambas en los primeros versos que lee Carlos Argentino de su poema La Tierra.

Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la Odisea, la segunda a los Trabajos y días, la tercera a la bagatela in mortal que nos deparan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el scherzo. (6: 159)

Hay dos aspectos que es importante señalar; la primera es preguntarse por qué Carlos Argentino toma la referencia de la Odisea, si la otra obra de Homero es la más reconocida. La respuesta puede darla Bowra en la historia de la literatura Griega.

La Ilíada celebra la fuerza y el valor heroico, mientras la Odisea celebra la astucia y el ingenio heroicos. (14: 29)

Al parecer Daneri intenta transmitir esa imagen de ingenio y astucia, que no va del todo alejada de la proyección que tiene a través del relato. Situación que en Borges no asienta y no tolera, de allí la crítica que se ha mencionado anteriormente que realiza al poeta Daneri.

El segundo aspecto recae en la evocación que logra Homero en la Odisea.

Pocos poetas tienen igual don para evocar con tanta nitidez las cosas visuales (14:31)

De igual manera, Carlos Daneri intenta imitar en su poema Tierra lo que Homero realizó en la *Odisea*, sobretodo el papel del poeta como creador de imágenes y de la naturaleza.

Al poeta tiene también oído muy aleta, y su verso evoca fácilmente el correr del agua bajo el navío, el balar de las ovejas en la mojada, el batir de la ola en el escollo, el rebotar de las piedras cuesta abajo. (14.: 31)

En todo caso, Daneri quiere dejar claro su formación clásica y que, al igual que todo poeta, regresa a la esencia del poeta por excelencia.

El sentó las bases de la literatura griega, y los griegos siempre acudieron a él en busca de inspiración y ejemplo. (14. 32)

La otra obra mencionada pertenece a Hesíodo y su obra *Los Trabajos y los días*, en la cual no existe gran problema para determinar del por qué de su inclusión en el poema, el mismo Daneri lo explica.

el segundo pasa, de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica),... (14: 159)

Característica que Bowra confirma.

Hesíodo no es un poeta mediano: es el primer europeo que se ocupa de la naturaleza en sí misma. (14:33)

Naturaleza que es utilizada para aprovecharla, sobrevivir y descrita para ayudar al hermano de Hesíodo a mejorar la administración del campo. En **Los trabajos y los días** se centran implícitos el valor del trabajo y la buena administración del oficio del campo.

Otra vez Carlos Argentino toma un escritor clásico para dar una importancia de clásico a su obra, esa imagen de hombre culto. Borges intuye esa arrogancia y, como lo dice Estela Canto.

Ya entonces Borges husmeaba los abismos en que habría de caer la literatura, aunque Carlos Argentino sería hoy un hombre mucho más culto que sus colegas, ya que sabe algo de francés y <<tal vez ha leído La Ilíada>>. (15: 207)

Al parecer Borges no olvida esa referencia que realiza Daneri sobre *los Trabajos y los días*, debido a que después de observar *El Aleph*, lo niega rotundamente y después le aconseja lo siguiente.

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. (6: 173)

Continúa recomendándole que descanse en el campo y así volverá a tener serenidad.

Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos. (6: 172)

Las dos obras referidas ayudan a Daneri a ejemplificar su intención de lograr una descripción completa de la Tierra. Es así, como Carlos Argentino intenta darle un toque de clásico a su poesía y además intenta explicar a través de esa poesía clásica su obra, es decir, darle validez clásica a la obra que ha escrito o como lo dice Graciela Montaldo.

Daneri recurrirá a los libros para componer su poema. (30: 151)

Además agrega que Daneri es un escritor nacional que pretende escribir y explicar su obra para que sea considerada universal. Situación que Borges señala con crítica, al pensar que un escritor debe explicar su obra para que tenga una validez universal, que no hace otra cosa que ratificar lo mediocre que es Argentino como poeta.

La paradoja de un hombre mediocre que posee el universo o su reverso-el universo que se entrega democrática o perversamente a un hombre mediocre- no es tal. No hay ningún mal en ello sino que el mal sigue siendo la aspiración a representar. (30:151)

Lo mediocre que ratifica Montaldo y que Borges lo expresa a través de la crítica hacia la obra de Daneri, no radica en creerse un buen poeta, sino que pretenda representar a través de la poesía lo extenso de la naturaleza.

Otra de las alusiones que Borges realiza se da más adelante. Siempre dentro de los versos escritos por Daneri se encuentra la obra de Ricardo Güiraldes *Don Segundo Sombra*.

Sepan. A manderecha del poste rutinario

(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)

Se aburre una osamenta -¿Color? Blanquiceleste-

Que da al corral de ovejas catadura de osario. (6: 161)

Posteriormente da la siguiente explicación:

-Dos audacias- gritó con exultación-, rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito, Lo admito, lo admito. Una, el epíteto rutinario, que certeramente, denuncia, en passante, el inevitable tedio que ni las geórgicas ni nuestro ya laureado Don Segundo se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. (6: 161)

Así como se ha comparado con los escritores clásicos, ahora se compara con los clásicos argentinos.

Don Segundo Sombra, publicada en San Atonio de Areco en 1926, señala la más brillante tentativa de su autor en la renovación de la literatura gauchesca y una de las más altas expresiones de la novela nacional del siglo XX. (40: 238)

Pero ahora se denota cierto menosprecio al asegurar que ni Güiraldes había denunciado el tedio, del cual se ha percatado que existe en la vida del campo. Destaca en voz propia su importancia, de haber encontrado lo que un autor tan importante no ha podido dar a conocer.

Cuál es la denuncia que Güiraldes no ha realizado, esa posible denuncia al tedio que conlleva la vida del campo. Si se recuerda, Güiraldes deja plasmado en su obra los privilegios que el hombre puede obtener en el campo, así lo refiere Alfredo Veiravé.

Esta disyuntiva entre la vida de campo y la vida intelectual de la ciudad también aparece en Don Segundo Sombra a través del reserito Fabio Cáceres, quien, al igual que el personaje del Raucha se transforma, al final del libro, en un hombre culto que no pretende disimular la satisfacción que encuentra en la vida rústica. (40:237)

Esa vida rústica que, según Carlos Argentino está llena de faenas pastoriles y agrícolas pero a la vez de tedio. Al parecer es un escritor contradictorio, debido a que intenta exaltar la naturaleza, pero no así a los hombres que viven dentro de la naturaleza, es decir, al gaucho. Además intenta menospreciar a un escritor argentino y como se ha señalado es un escritor que se

encuentra entre los más representativos no sólo de la literatura argentina sino Latinoamericana.

Una de las probables razones por las cuales Borges menciona los versos referidos de Carlos Argentino se puede encontrar en su ensayo ***El escritor argentino y la tradición***, que se encuentra en su libro ***Discusión***, en el cual aborda la idea que se tiene de la literatura argentina y el escritor argentino, en el inicio Borges afirma.

Empezaré por una solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; la que afirma que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. (8: 128)

Todo parece que Carlos Argentino tiene la certeza de ese razonamiento, la cual implica una fuente importante en la literatura argentina la literatura gauchesca, es por eso que menciona a Don Segundo Sombra, como una identificación de la tradición literaria a la cual se debe, sin embargo no suelta la tradición europea. Pero como un fuerte tópico que se da en *El Aleph*, y que se ha mencionado anteriormente, es la crítica que Borges realiza a un grupo de intelectuales argentinos de aquella época y ahora recae otra vez en el vocabulario que se utiliza por parte de Daneri, sobretodo el término Blanquiceleste. Para Borges el vocabulario que es utilizado por la poesía gauchesca es un vocabulario artificial, mientras que en los poetas populares es un vocabulario natural.

Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan.

Para Borges el hecho de representar el localismo de Argentina, no se necesita buscar términos, sino que se debe ser natural, por eso no tolera la palabra blanquiceleste, palabra que Danieri la destaca.

El segundo hemistiquio entabla animadísima charla con el lector, se adelanta a su viva curiosidad, le pone una pregunta en la boca y la satisface... al instante. ¿Y qué me dices de ese hallazgo blanquiceleste? El pintoresco neologismo sugiere el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación resultarían demasiado sombrías las tintas del boceto y el lector se vería compelido a cerrar el volumen, herida en lo más íntimo el alma de incurable y negra melancolía.(6:162)

Por eso lo destaca en el ensayo que se ha mencionado.

En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi. (8: 130)

En otras palabras, Borges critica la falta de formación de Argentino, al considerar que el utilizar palabras rebuscadas o inventadas, logra alcanzar la aprobación del público y a la vez la universalización de su obra, por eso se da la crítica a Güiraldes, por la poca renovación de la obra mencionada, todo lo referido desde el punto de vista de Carlos Argentino. Todo indica que Carlos Argentino es un escritor nacionalista que considera que el tema de la literatura argentina está en el poder local y la capacidad que debe tener el escritor para detallar la descripción de escenas locales y en lo peor de los casos el tedio que existe en la vida del campo. Borges al respecto escribe en su ensayo *El escritor argentino y la tradición*, lo siguiente:

Ahora quiero hablar de una obra justamente ilustre que suelen invocar los nacionalistas. Me refiero a Don Segundo Sombra de Güiraldes. Los nacionalistas nos dicen que Don Segundo Sombra es el tipo de libro nacional; pero si comparamos a Don Segundo con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. Don Segundo Sombra abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. (8:133)

Para Borges, como se ha podido leer, existe un grave problema con la obra señalada por Daneri, es decir existe una falta de juicio para los nacionalistas al creer que debe hablar necesariamente de temas argentinos y no temas universales, además de no valorar los temas universales que en la obra de Güiraldes se encuentran. Así lo señala.

Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo. (8:134)

Por último, se puede señalar los dos puntos que se enmarcan en la obra de Güiraldes, la primera, que Daneri intenta dar un tinte de renovación artística al utilizar palabras rebuscadas y, segundo, que trata de superar las expectativas que se tienen de la obra de Güiraldes, en otras palabras, considera su propia obra

como ya universal y de fuerte importancia en el ámbito literario argentino. Aspectos que como se ha mencionado, Borges critica a través del ensayo y por ello los incluyó en el relato. Carlos Argentino es un escritor que en primer lugar quiere renovar a través de la palabra y, en segundo, quiere poner su obra sobre otra clásica de las letras argentina, por considerar que la de él la supera en temática.

Jorge Luis Borges en los supuestos versos de Carlos Argentino y la inclusión del nombre de Ricardo Güiraldes y su obra *Don Segundo Sombra*, enmarca la ignorancia de ciertos escritores argentinos ante los temas que pueden ser tratados. En el ensayo que se ha utilizado para explicar los versos de Daneri, Borges concluye con lo siguiente.

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. (8:137)

Otra de las obras mencionadas es *Polyolbion* de Michael Drayton

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos de Polyolbion, esa epopeya topográfica en la que Michale Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra;... (6:160)

Drayton fue un poeta inglés que nació en Harshull Warwick y destacó en la época isabelina; la obra en mención describe ampliamente la geografía de Inglaterra, así como relatos históricos y leyendas. Por no tener mayor referencia de la obra en mención, sólo se agregará, que el motivo por el cual menciona Borges, es porque Daneri intenta realizar una similar con la naturaleza argentina. También se puede destacar que para Borges no es tan tediosa la obra de Drayton, a pesar que tiene más de 15 mil versos, no así la obra de Daneri, que no pasa de 100 versos que escucho en aquella noche.

5.2 INTERTEXTOS NO MARCADOS

En esta parte se hace referencia a todos los textos que se mencionan en *El Aleph* y que no necesariamente se perciben, independientemente si son de Jorge Luis Borges o de otro autor.

5.2.1 DELIA ELENA SAN MARCOS

Al inicio de la narración de *El Aleph*, se presenta un intertexto no marcado sobre un personaje que J.L.B menciona en un relato que escribe y aparece en el libro de poemas y relatos *El Hacedor*, publicado originalmente en 1960. El referido relato lleva por título *Delia Elena San Marcos*. En la narración de *El Aleph*, Borges llega a la casa de Carlos Argentino y mientras espera, observa los retratos de Beatriz.

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (6:155)

Como se observa, Borges incluye en los personajes conocidos por Beatriz a Delia, dicho personaje se transforma en el central del relato que se ha mencionado. La narración es pequeña y relata la despedida del último encuentro que tuvo Borges con Delia, y a la vez, es el punto medular para desarrollar el tema del tiempo, específicamente el del eterno retorno. Como se ha mencionado, Borges trata en varios cuentos sobre el tema, para lo cual Alzraki se refiere.

De todas las versiones del eterno retorno, la que Borges prefiere es aquella que considera que los ciclos que se repiten infinitamente no son idénticos sino similares. (3: 103)

El argumento del relato *Delia San Marcos*; es el siguiente: Borges y Delia se han reunido, no se mencionan que han hablado, aspecto que para Borges, no tiene importancia, hecho que de alguna manera llama la atención. Sin embargo, la razón puede recaer que para Borges es más importante destacar la despedida y es aquí en donde inicia la narración.

Nos despedimos en una de las esquinas del Once. (7:26)

Si se observa, no establece fecha exacta, no señala ni mes ni año, continua.

Desde la otra vereda volví a mirar; usted se había dado vuelta y me dijo adiós con la mano. (7:26)

Un río de vehículos y de gente corría entre nosotros; eran las cinco de una tarde cualquiera; cómo iba yo a saber que aquel río era el triste Aqueronte, el insuperable. (7:26)

Luego aparece la referencia del primer intertexto, aquel río que es mencionado, es el que describe Platón en el diálogo llamado *Fedon o del Alma*.

Claro que es un Aqueronte de la modernidad, un río de vehículos y personas. La referencia del Aqueronte cobra significado en las siguientes líneas, cuando Borges señala que esa fue la última vez que vio a Delia

Ya no nos vimos (7:26)

Es en ese momento que empieza el cuestionamiento de Borges sobre la inmortalidad del alma.

*Ya no nos vimos y un año después usted había muerto.
Y ahora yo busco esa memoria y la miro y pienso que era falsa y que detrás de la despedida trivial estaba la infinita separación. (7: 26)*

Para ello señala el diálogo referido de Platón, en el cual el filósofo relata las enseñanzas de Sócrates en sus últimas horas de vida, antes de tomar el veneno que lo llevará a la muerte. En estas enseñanzas es donde aparece la descripción sobre Aqueronte, pero además señala quiénes son los que van allí.

Los que no han sido enteramente criminales ni absolutamente inocentes, son enviados al Aqueronte, y desde allí son conducidos en barcas a la laguna Aquerusia, donde habitan sufriendo castigos proporcionados a sus faltas, hasta que, libres de ellos, reciben la recompensa debida a sus buenas acciones. (27:441)

Se puede señalar que Borges cree a Delia San Marcos como una de estos personajes, ya que menciona Aqueronte. Pero lo que crea más desconcierto es la despedida frívola y superflua que tuvo con Delia, para ello recurre nuevamente a Platón para encontrar una respuesta.

Anoche no salí después de comer y releí, para comprender estas cosas, la última enseñanza que Platón pone en boca de su maestro. (7:26)

Si se observa, menciona la relectura, es decir, una obra que ha sido consultada varias veces, para lo cual se puede señalar como un tema que ha preocupado en varias oportunidades a Borges. Platón refiere lo siguiente.

Precisamente tiene que decirse lo mismo de lo que es inmortal. Si lo que es inmortal no puede parecer jamás, por mucho que la muerte se aproxime al alma, es absolutamente imposible que el alma muera; porque, según acabamos de ver, el alma no recibirá nunca la muerte, (27: 434)

Y sin embargo Borges señala.

Y ahora no sé si la verdad

Es por esa razón que encuentra, hasta cierto punto, una especie de consuelo, al señalar que está bien que en las despedidas no haya ningún momento emotivo. Por eso señala que los hombres, de alguna forma, se creen inmortales, porque ha inventado el adiós. Esa inmortalidad que según Platón se adquiere a través de la vida justa y lleva la templanza.

Pero la que ha pasado su vida en la templanza y en la pureza, tiene a los dioses mismos por compañeros y por guías, y va a habitar el lugar que le está preparado, porque hay lugares diversos y maravillosos en la tierra, la cual, según he aprendido de alguien, no es como se figuran los que acostumbran describirla. (27: 436)

Es así que Platón radica la inmortalidad a través de ser justo y todo lo que conlleva. Aunque Borges no menciona nada sobre este aspecto, existe una esperanza que de alguna manera puede servir de consuelo. Otro aspecto que coincide con Platón es el siguiente.

Sostener que todas estas cosas son como yo las he descrito, ningún hombre de buen sentido puede hacerlo; pero lo que he dicho del estado de las almas y de sus sustancias, es como os lo he anunciado o de una manera parecida; creo que, en el supuesto de ser el alma inmortal, puede asegurarse sin inconveniente; y la cosa bien merece correr el riesgo de creer en ella. (27: 441-442)

Borges termina la relación con una pregunta.

Delia: alguna vez anudaremos ¿junto a qué río? Este diálogo incierto y nos preguntaremos si alguna vez, en una ciudad que se perdía en una llanura, fuimos Borges y Delia. (7:27)

Plenamente se observa la certeza de continuar con ese diálogo, tal vez no importe el lugar o río, sino que sencillamente se restablecerá la conversación. Concluyendo así la narración con esa pregunta hacia Delia.

en una ciudad que se perdía en una llanura, fuimos Borges y Delia. (7:27)

De esta forma, Borges concluye el relato el cual sirve para establecer esa conexión entre otros relatos y El Aleph; a la vez ayudan a Borges a darle un realismo a su narrativa, que persiste dentro de su obra. Ese juego entre realidad-ficción y como señala Platón, tal vez es el azar.

Es así que se establece la conexión entre El Aleph y Delia Elena San Marco, situando las ideas de Platón y el personaje referido como enlace entre los dos relatos, convirtiéndose en un intertexto no marcado. Además sirve de ejemplo para señalar los cuestionamientos acerca de la inmortalidad del alma.

5.2.2 FUNES EL MEMORIOSO

Otro intertexto no marcado que aparece en El Aleph es el de *Funes el memorioso*, relato que fue escrito en el año de 1942 y que aparece en libro de cuentos llamado *Ficciones*. El intertexto aparece exactamente cuando Borges en su desesperación por describir el Aleph, menciona a otras culturas que han intentado describir lo que él ha visto.

¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; (6: 169)

Es precisamente en el referido relato, el que Borges narra la historia de un gaucho que ha sufrido una caída cuando cabalgaba, debido a esa caída Funes pierde toda capacidad para dormir, y así mismo, la capacidad para olvidar; además, dentro de muchas características no coincide la idea de llamarle perro a varios seres diferentes.

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). (11: 134)

Según Estela Canto, la historia surge después de un viaje que tuvo Borges.

La historia de este gauchito llegó tal vez a Borges por intermedio de Ester Haedo, la mujer de Enrique Amorim. (15:163)

Sin embargo, el texto que Borges leyó en algún momento es el *Lenguaje de los pájaros* de Farid Ud Din-Attar, el cual relata la historia del momento en que los pájaros del mundo se reúnen para hablar sobre su rey, ya que se dan cuenta que todos poseen un rey y que ellos necesitan uno. Es así que un pájaro coronado le dice que existe el rey Simurgh y que para llegar hay que atravesar un largo camino; después de volar por mucho tiempo, la mayoría de pájaros se cansan, otros se mueren, por lo cual sólo llegan treinta pájaros frente al altar de Simurgh.

Así que de aquellos miles de aves, solo treinta terminaron el viaje. E incluso estas llegaron aturdidas, golpeadas, cansadas y sin plumas ni alas. (44:1)

Pero al estar frente al altar, sucede algo que recuerda el momento en que Borges esta frente al Aleph.

Pero ahora está a la puerta de su majestad en un estado que no se puede describir y en una esencia que no se puede comprender, porque ese Ser está más allá de la razón y del entendimiento humano.(44:1)

La aves confusas y desalentadas porque el gran rey no las recibe, sino manda a un sirviente, posteriormente reclama, porque no puede creer que después de haber volado tanto, el ser supremo no la puede recibir. El sirviente abre la puerta y retira cientos de cortinas y entonces le es revelado.

La luz de las luces fue manifestada y cada uno de ellos se sentaron en el masmad (44:2)

Para luego comprender que ellos mismos son el Simurg. (44: 2)

Luego los treinta pájaros le preguntan al Simurgh si puede usar sus lenguas y así revelar el secreto de pluralidad. Él sin usar también el habla, hace la revelación.

Después de la revelación, ellos entienden que el Simurgh está en ellos y ellos en el Simurgh y no importando el número siempre serán uno sólo; no se sabe con certeza el momento en que Borges lee el relato referido, pero en su libro *Los Seres Imaginarios*, aparece ya la descripción de la leyenda de Simurgh.

El simurg es un pájaro inmortal que anida en las ramas del Árbol de la Ciencia. Burton lo equipara con el águila escandinava que, según la Edda Menor, tiene conocimiento de muchas cosas y anida en las ramas del Árbol Cósmico, que se llama Yggdrasill (10:56)

Lo cierto es que el relato de *Funes el memorioso*, surge de experiencias literarias y a la vez personales de Jorge Luis Borges, al respecto, Emir Rodríguez Monegal se refiere.

En la época, y durante algunos años, Borges fue víctima del insomnio. (28:249)

Posteriormente Rodríguez refiere un poema llamado *Insomnio*, el cual transcribe su experiencia de las noches de insomnio para concluir.

El Poeta ha llegado a creer en una “terrible inmortalidad”, la de una “vigilia espantosa”. El amanecer, el crapuloso amanecer (“toscas nubes color borra de vino infamarán el cielo”) le encontrará todavía despierto, con sus párpados apretados. (28:249)

Más adelante señala.

Muchos años más tarde, después de que el insomnio disminuyera hasta cierto punto, Borges escribió un cuento corto sobre un hombre que tenía una memoria fantástica, y que tituló “Funes el memorioso”. (28: 249)

Pero no solamente se puede mencionar como carácter autobiográfico del relato, Silvina Ocampo señala la anécdota siguiente.

-¿Estás segura de que podrías reconocer a tu perro? – me pregunto, quizás para consolarme.

Me enojé con él, pensando que le faltaba compasión.

Odiar a Borges es muy difícil porque él no lo advierte. Le odié; pensé: “Es malo, es estúpido, me irrita, mi perro es más inteligente que él, por que sabe que cada persona es diferente, mientras Borges piensa que todos los perros son el mismo perro.” (28:245)

Es así como se puede establecer que *Funes el memorioso* surge por la experiencia personal de Borges y que a la vez refleja un estado sentimental en el momento que pierde la vista.

Funes solo, inmovilizado y sumido en sus visiones, se parece al Borges conferenciante, hablando como consigo mismo ante un público que él siente como una vaga nube receptiva. Borges, que todavía veía en los años en que se inició como conferenciante, entraba anticipadamente en el mundo de los que no ven. De ahí, quizás, esa inusitada caridad por Funes, es piedad por sí mismo a la cual él nunca se entregó. (15: 164)

Borges logra entrelazar la historia fantástica de los persas con la experiencia personal del insomnio y así refleja en sus relatos temas que creía; y a la vez se identifica.

En su nota para la segunda parte de Ficciones, Borges indica que el cuento es “una larga metáfora del insomnio”, porque no ser capaz de dormir equivale a no ser capaz de olvidar. (28:250)

Parece que Borges en todo momento aprovecha la realidad y la literatura para plasmar sus estados de ánimos. Es por eso que los menciona al momento de

la descripción de el Aleph, porque en sus lecturas de culturas antiguas, se da cuenta que el hombre siempre ha intentado de describir los hechos fantásticos que le han rodeado y de allí que él recuerda todo lo pasado por hombres en estados similares; con la esperanza que el pueda revelar lo que ha observado en el Aleph. Borges establece lazos que unen la realidad literaria con su realidad, esta vez no sólo para darle mayor credibilidad a la historia de *El Aleph*, sino utiliza personajes de otros cuentos, en este caso el de *Funes el memorioso*. Con ello, logra dos objetivos. Primeramente establece una conexión con sus relatos y las ideas que en ellos se plasman, además de refleja aspectos que en su vida se dieron, en este caso el insomnio que padeció en algún momento de su vida.

La memoria total de Funes era una metáfora de la lucidez total del insomnio. Sobre esa tortura dolorosa y sin fin se basaban los ensayos eruditos y los cuentos disfrazados que Borges escribía entonces. Tanto “El Acercamiento a Almotásim” como “los traductores de las 1001 noches” surgen de esas experiencias: esos días y noches en que Borges (como Funes) se sentían “el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme”. (28:251)

5.2.3 EL TONEL DE AMONTILLADO

El tercer intertexto no marcado tiene como referencia el relato *El Tonel de Amontillado* de *Edgar Allan Poe* y se da en el momento en que Carlos Argentino lleva a Borges al sótano para que pueda observar el Aleph, para lo cual le pide una serie de requisitos.

Unos cajones con botellas y unas bolsas de lona entorpecían un ángulo. Carlos tomó una bolsa, la dobló y la acomodó en un sitio preciso. –La almohada es humilde-explicó-, pero si la levanto un solo centímetro, no verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repantiga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones. (6:168)

Requisitos que Borges no entiende, porque le parecen ridículos y a la vez piensa al encontrarse encerrado en el sótano, que probablemente haya sido engañado por un loco.

Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. (6:168)

En esta parte es donde ocurre el intertexto no marcado, precisamente con el relato de Allan Poe ya mencionado. La narración de Poe lleva al lector a conocer una historia en donde un personaje de apellido Montresor ha sido ofendido varias veces por Fortunato. Las ofensas no se especifican, sin embargo, Montresor afirma que ha llegado al extremo de las ofensas, cuando es insultado por Fortunato.

Había soportado las mil ofensas de Fortunato lo mejor que pude, pero cuando me insultó juré que me vengaría. (39:102)

A raíz del insulto, Montresor decide cómo será su venganza. Una de sus armas será la debilidad de Fortunato.

Fortunato tenía un punto débil, aunque en otros aspectos era un hombre que imponía respeto y hasta temor. Se enorgullecía de su conocimiento en materia de vinos. (39:103)

Posteriormente lo lleva a su casa, con el pretexto que lo ayude a probar un nuevo amontillado, es así como lo dirige a las catacumbas familiares. En esta parte de la narración son las que se asemejan a las descritas anteriormente que suceden en *El Aleph*.

Saqué de sus anillas dos antorchas y le di una a Fortunato. Lo conduje a través de varios salones hasta el corredor que llevaba a las criptas. Bajamos una larga escalera de caracol y le pedí que tuviera cuidado al bajar. (39:104)

Los dos personajes comienzan a bajar en un ambiente de suspenso. Fortunato tiene un presentimiento y duda, pero Montresor utiliza la debilidad que ha encontrado; el orgullo, que no le permite a Fortunato regresar.

-Vamos-dije con decisión-. Volvamos; su salud es muy importante. Es usted rico, respetado, admirado, adorado; se siente usted feliz, como yo en una época. Su desaparición causaría tristeza. En mi caso, sería lo contrario. Volvamos. Usted enfermaría y no puedo ser responsable. Además, está Luchesi...

-Con esto basta-dijo-.Esta tos no es nada. No me matará. No voy a morir de tos (39:106).

Luego, inicia con el segundo paso, el cual radica en emborracharlo y así pierda la noción de la realidad. Cabe resaltar que Borges se refiere a este momento en el fragmento citado, ya que Carlos le ha ofrecido beber una copa de pseudo coñac.

-Una copita del seudo coñac-ordeno-y te zampuzarás en el sótano. (6:167)

En el Barril de amontillado Montresor narra.

Rompí el cuello de una botella que extraje de una larga fila de la misma clase colocada en el suelo.

-Beba-le dije, entregándole el vino.

Se lo llevó a la boca, mirándome de soslayo. Esperó y me hizo un gesto familiar, mientras sus cascabeles seguían sonando. (39:108)

Todo sirve como preámbulo al entierro que realiza Montresor a su enemigo Fortunato.

Apenas hube colocado la primera hilera de piedras, cuando descubrí que la embriaguez de Fortunato había desaparecido bastante. El primer indicio de que esto ocurría fue un profundo quejido que provenía de la profundidad del nicho. No era el grito de un hombre embriagado. Después se produjo un largo y obstinado silencio. Coloqué la segunda hilera, la tercera y la cuarta. (39:108)

Finalmente cumple con la venganza planificada, es decir, enterrar a Fortunato; y así restaurar su honor y el de la familia.

Silencio. Pasé una antorcha por la abertura y la dejé caer dentro. Como respuesta, sólo escuché el sonido de los cascabeles. Sentí náusea, por la humedad de las catacumbas. Me apresuré a terminar mi trabajo. Puse la última piedra y la fijé. Contra la nueva pared, volví a alzar la antigua pila de huesos. Durante medio siglo, nadie los ha perturbado. In pace requiesca! (39:109)

Es evidente que Borges recrea en *El Aleph*, ese momento en que se encuentra encerrado, esperando poder ver el Aleph. Además Borges en varias oportunidades mencionó la importancia que tenía Edgar Allan Poe para la literatura universal, a tal punto que en el inicio de su reseña que habla de Poe en su *Biblioteca Personal* (1988) refiere.

La literatura actual es inconcebible sin Whitman y sin Poe. (11:520)

Además le atribuye la invención del cuento policial y la importancia de su literatura fantástica. En sus *Textos Cautivos* (1,986) afirma también la importancia de algunos relatos, dentro de ellos el Tonel de amontillado.

Queda nueve o diez cuentos indiscutibles: “El escarabajo de oro”, “El doble asesinato de la Rue Morgue”, “El tonel de amontillado”,... (11:274)

Es claro que Borges tenía una admiración especial hacia Allan Poe, que influye en el fragmento señalado y que a la vez enriquece aún más la narración de *El Aleph*. Borges señala en una conferencia dada y que se reúnen en su obra *Borges Oral* (1979) que prefiere más la prosa que la poesía de Poe, pero independientemente señala esa importancia que tuvo Poe para el género policial y vuelve a señalar *El Tonel de amontillado* como narración fantástica.

Poe escribió cuentos puramente fantásticos. Digamos “la máscara de la muerte roja”, digamos “El tonel de Amontillado”, que son puramente fantásticos. (11:196)

Aquí radica el incluir un fragmento que recuerda esa situación que se presenta con los dos personajes del relato, que coincidentemente, también son dos hombres. En el caso específico de *El Aleph*, es Borges quien señala a Carlos Argentino como el personaje que se quiere vengar. Si se recuerda la última reflexión que hace Borges, después de estar en completa oscuridad.

Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. (6:168)

Es así como se puede establecer una situación similar entre los dos relatos; que viene a confirmar la extensa cultura literaria que poseía Borges y utilizaba al momento de redactar sus relatos.

5.2.4 EL ETERNO RETORNO EN LA POESÍA DE JORGE LUIS BORGES

Uno de los temas dentro de la obra literaria de Borges es el de la eternidad y el eterno retorno; los temas referidos también se ven plasmados a lo largo de la creación poética de Borges, reflejando con ello, una constante en la creación literaria. Así se puede observar en su *Arte poética* escrita en 1960, que hacen recordar el río de Heráclito.

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua. (7:221)*

Más adelante recalca.

*También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo*

*Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable. (7:221)*

Si se observa en el tercer verso y el cuarto sintetiza una vez más el eterno retorno y como se ha explicado anteriormente, Borges, señala que el tiempo regresa pero con ciertas variantes y no exactamente.

Otro poema que escribió Borges en 1940 es *La noche cíclica*, en donde cita el mismo tema.

*Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.(11:241)*

En otra estrofa dice:

*No sé si volveremos en un ciclo segundo
como vuelven las cifras de una fracción periódica;
pero sé que una oscura rotación pitagórica
noche a noche me deja en un lugar del mundo (11:241)*

Para concluir

*Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras;
vuelve a mi carne humana la eternidad constante
y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante:
«Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...» (11: 242)*

Sin embargo, en poemas que narran historias también se puede observar la idea borgiana con respecto al tiempo, es así como utilizan los personajes para manifestar su cosmovisión. Uno de los poemas referidos es el *Milonga de los dos hermanos* escrito en 1965.

*Traiga cuentos la guitarra
de cuando el fierro brillaba,
cuentos de truco y de taba,
de cuadreras y de copas,
cuentos de la Costa Brava
y el Camino de las Tropas (11:333)*

Los versos anteriores recuerdan la manera en que José Hernández inicia *Martín Fierro*; más adelante introduce los nombres de los personajes, que no se

alejan del gaucho borgiano, aquel hombre tosco que demuestra su hombría a través de la pelea con cuchillos.

*Velay, señores, la historia
de los hermanos Iberra,
hombres de amor y de guerra
y en el peligro primeros,
la flor de los cuchilleros
y ahora los tapa la tierra (11:333)*

Pero como se ha mencionado, son gauchos borgianos, es decir, con valores universales, que bien podrían ser o estar en cualquier lugar del mundo.

*Suelen al hombre perder
la soberbia o la codicia:
también el coraje envicia
a quien le da noche y día—
el que era menor debía
más muertes a la justicia. (11:333)*

Lo que provoca la tragedia final

*Cuando Juan Iberra vio
que el menor lo aventajaba,
la paciencia se le acaba
y le armó no sé qué lazo
le dio muerte de un balazo,
allá por la Costa Brava. (11:333)*

Para narrar en los últimos versos la razón del por qué de esa muerte.

*Sin demora y sin apuro
lo fue tendiendo en la vía
para que el tren lo pisara. Jorge Luis Borges, 1965
El tren lo dejó sin cara,
que es lo que el mayor quería. Así de manera fiel
conté la historia hasta el fin;
es la historia de Caín
que sigue matando a Abel. (11:333)*

Es así que los hechos vuelven a suceder, sólo que ahora, con diferentes nombres.

5.6 VOCES COLECTIVAS, PROPIAS, INDIVIDUALES O AJENAS

Para la presente fase además de utilizar las voces colectivas, propias y ajenas, también se toma en cuenta los textos no-literarios y frases hechas. Para referir las diferentes voces, se le llamarán voces ajenas, para que así se tome de una forma general.

En la narración de *El Aleph* se encuentra una serie de Frases hechas que Jorge Luis Borges introduce. Para una mejor explicación se realizará una división de dichas frases. La primera corresponde a las que pronuncia Carlos Daneri, como por ejemplo:

Réclame, Scherzo, Multan in Parvo!

Borges intenta reflejar una imagen de Carlos Argentino, que presume de la descendencia italiana con formación culta, elementos que se han señalado anteriormente. A la vez esas frases utilizadas, sirven para desmentir esa imagen que Carlos Argentino quiere demostrar y señala frases como por ejemplo:

Tomar juntos la leche, en el contiguo salónbar que el progresismo de Zunino y de Zungri –los propietarios de mi casa, recordarás- inaugura en la esquina; confitería que te importará conocer. (6:162)

Como se ha señalado, la frase la utilizaba gente de clases bajas argentinas de principios del siglo XX. Otras palabras que destacan son las que Carlos Argentino usa para dar las instrucciones a Borges sobre cómo ver el Aleph.

Zampuzaras

Decimonono

Tarumba

Pero no sólo se queda en el lenguaje común y corriente que usaba Carlos, sino también ese lenguaje lo utiliza en la poesía.

¿Y qué me dices de ese hallazgo, blanquiceleste? (6:162)

Palabras que a pesar de ser corregidas en el texto por el mismo Carlos, sigue utilizando palabra que para Borges sencillamente son desastrosas.

La había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió azulado, ahora abundaba en azulino, azulenco y hasta azulillo. La palabra lechoso no era bastante fea para él; en la impetuosa

descripción de un lavadero de lanas, prefería lactario, lactinoso, lactescente, lechal... (6:163)

En las frases hechas que aparecen en boca de Carlos Argentino, se ven plasmada la imagen que Borges transmite sobre Carlos Argentino, es decir, un hombre que se creía culto, pero para serlo tenía que cambiar su lenguaje y hasta sus costumbres.

En cuanto los textos no literarios, Carlos Argentino los menciona cuando se refiere a los términos legales que emprenderá para que no derriben su casa.

El doctor Zunni, su abogado, su abogado, los demandaría ipso facto por daños y perjuicios y los obligaría a abonar cien mil nacionales. (6:165)

Dentro de los textos también se puede percibir la ignorancia de Carlos, debido a que Borges la cuestiona si realmente el abogado ya sabe sobre el caso, Argentino responde.

El nombre de Zunni me impresionó me impresionó; su bufete, en Caseros y Tacuarí, es de una seriedad proverbial. (6:165)

Jorge Luis Borges utiliza las frases hechas y texto no literarios para enmarcar la poca cultura y calidad literaria de Carlos Argentino, no sólo para referirse la escasez cultural y calidad literaria, sobre todo en las frases que desconoce y a la vez que asume un aire de importancia al delegar el caso a un bufete muy importante de Buenos Aires, pero que tal vez lo conozca por la tarde.

Por otra parte, Jorge Luis Borges, también utiliza textos no literarios, en boca propia, uno de ellos se da, cuando describe a Beatriz.

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis;...(6: 157)

Además en la narración que traslada Borges, existen unos cambios de la voz narrativa, tres de los referidos cambios los utiliza para hacer aclaraciones en la historia. La primera cuando le pide Carlos Argentino que le hable a Lanifur para que realice el prólogo para su obra y Borges se excusa por que no puede hablarle a Lanifur, sino hasta el día jueves, que es el día que se reúnen los escritores.

(No hay tales cenas, pero es irrefutable que las reuniones tienen lugar los jueves, hecho que Carlos Argentino Daneri podía comprobar en los diarios y que dotaba de cierta realidad a la frase) (6:164)

Borges conoce bien a Carlos Argentino y está seguro que sabe de todas esas cenas que realiza la sociedad intelectual de Argentina, al menos es algo que puede creer Carlos Argentino, una hecho de la realidad que le ayudara a que la mentira sea más cercana a la verdad.

La otra también se refiere a esa sociedad intelectual que esta vez premia a la obra de Carlos Argentino, con el segundo lugar de Premio Nacional de Literatura.

¡Una vez más triunfan las incomprensión y la envidia! (6:172)

Como se puede observar, una vez más, es evidente que Borges piensa que esa sociedad intelectual argentina, comete repetidamente actos incomprensibles, que sin embargo Carlos Argentino, que está al tanto de entrar en esa sociedad, se ve premiado por su obra, teniendo el privilegio ahora, de considerarse parte de esa sociedad.

Finalmente se encuentra en el momento que Borges medita sobre el origen de dónde sacó el nombre Carlos Argentino de el Aleph.

¿Eligio 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?) (6:173)

Pero hay dos cambios de voz que llaman sumamente la atención y en los cuales recaen aspectos sobresalientes de la narración.

La primera de ellas se refiere al momento que Borges llega a la casa de Daneri para observar el Aleph y se encuentra con las fotografías de Beatriz y se acerca a una de ellas y le dice.

Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges. (6:167)

Fragmento que recuerda a un fragmento de la anécdota que cuenta Silvina Ocampo que sucedió en un carnaval. La referida anécdota refiere que Borges tenía un miedo por las máscaras y Silvina con otras personas se acercan a Borges y no las reconoce.

Sin cambiar nuestra voces

Borges aferrado, busca que esta vez, sea él al que reconozca Beatriz, un anhelo desesperado por esa mujer perdida, mujer que se ha marchado y no regresará. (28:245)

La segunda se refiere cuando Borges esta describiendo lo que observa en el Aleph. Dentro de toda esa descripción aparece lo siguiente.

Vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (6:171)

¿Qué cara observa Borges? según Margarita Carrera es la mujer amada, la cual es representada por cualquier mujer de su familia.

Borges se ha asomado a la entrada del sexo femenino (“El diámetro de Aleph sería de dos o tres centímetros”) y se ha visto dentro y fuera de éste; se ha visto a sí mismo “vi mi cara y mis vísceras”, y al mismo tiempo, lo “atroz”. “vi tu cara” (¿la cara de quién?, ¿de Beatriz, de su madre, en la que convergen todas las mujeres en una sola?), al verse a sí mismo y al otro o la otra, siente “vértigo”. (16:22)

Por su parte Julio Ortega afirma que el rostro que observa es el del lector.

Vi tu cara, ¿cuál cara? La del lector, muy probablemente, leyendo el informe diferido y buscándose en la visión inclusiva. (30:99)

Tomando en cuenta las características borgianas, las dos opiniones ayudan a darle el matiz de fantástico al relato, debido a que el lector puede estar incluido y formar parte del relato. Utiliza entonces el cambio de voz narrativa para impactar en el lector, aspecto que ayuda a complementar la originalidad de los cuentos de Borges y hace de *El Aleph* un relato con una riqueza literaria extraordinaria.

6. CONCLUSIONES

1. La intertextualidad verbal esta compuesta por dos citas. La primera de ellas pertenece a William Shakespeare y su obra *Hamlet*, la cual refiere que Hamlet quisiera tener el conocimiento y control de su realidad, caso similar sucede con Borges en *El Aleph*, en donde la muerte de Beatriz lo desconcierta y desea conocer lo que sucederá en el futuro.
2. La segunda cita que se conoce a través de la intertextualidad verbal es la de Thomas Hobbes de su obra *Leviatán* y la utiliza para referir su idea del tiempo, específicamente el *Nunc-stan* y el *Hic-stans*.
3. El eje temático presente en *El Aleph* es el tiempo y la eternidad, eje que se prolonga en *El Zahir* y *La escritura del Dios*.
4. Además del eje temático, *El Aleph* y *El zahir* comparten otros aspectos en la estructura de los relatos, por ejemplo: el mismo narrador (J.L. Borges), el mismo ámbito (Buenos Aires), la muerte de una mujer. En los tres relatos al personaje principal le es revelado por medio del aleph, el zahir o la rueda, la eternidad.
5. Los objetos que revelan la eternidad (a Borges y Tzinacán), son tres y son tomados de la tradición oriental e influyen de alguna manera en la vida de los personajes.
6. La paratextualidad indica que Borges tomó el nombre de la primera letra del alfabeto hebreo, el cual es utilizado por los cabalistas para enmarcar el significado de la primera letra. Según los cabalistas, toda letra posee tres elementos: histórico, moral y místico. Los tres elementos están presentes en el relato; el primero de ellos refleja al país de Argentina, llena de confusiones, pero sobretodo una crítica fuerte al círculo literario de aquella década. El elemento moral, se identifica en la relación que existió entre Carlos Argentino y Beatriz, además la crítica que realiza al tráfico de influencias de aquella sociedad. Por último, el tema místico está presente desde el nombre del relato hasta el final, precisamente con la revelación de la eternidad, por lo cual se cumple los tres aspectos señalados.
7. Los pie de página son utilizados para reforzar la idea que Borges ha transmitido a través del relato sobre Argentino, aquel hombre que es un mal poeta. Además recalca la falta de modestia, al momento de haber ganado el segundo premio de literatura.
8. La hipertextualidad permite enlazar *El Aleph* con *El Huevo de Cristal* de H. G. Wells, la *Cábala* y *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Textos que sirven de base para escribir *El Aleph*.

9. Según los elementos analizados en la architextualidad, *El Aleph*, cumple con ciertas características señaladas por Tzvetan Todorov (mezcla de realidad con elementos sobrenaturales, despertar una reacción en el lector) y Adolfo Casares, como por ejemplo: el cuarto amarillo y la doctrina de las tres unidades.
10. En la descontextualización y recontextualización de *El Aleph* se puede establecer que tanto *Hamlet* y *El Leviatán*, fueron escritos en momentos de conflictos y, a la vez, reflejan ideas políticas y filosóficas de los autores, las cuales aprovecha Borges para escribir dicho cuento.
11. Los intertextos marcados presentes en *El Aleph* son de: Homero, Hesiodo y Ricardo Güiraldes, los cuales son mencionados por Carlos Argentino, para sugerir que es un hombre culto y conocedor de la literatura, aspecto que Borges critica.
12. Los intertextos no marcados presentes son: *Delia Elena San Marcos*, *Funes el memorioso*, del mismo Borges y *El Tonel de amontillado* de Edgar Allan Poe, los cuales ayudaron a construir la narración de *El Aleph*.
13. El eterno retorno está presente en la obra poética de Borges, de la misma manera que aparece en *El Aleph*, convirtiéndose en un tópico de la obra borgiana.
14. Las voces colectivas ayudan a la narración a dar las características fantásticas al relato; además, las voces ajenas son utilizadas para reafirmar la falta de cultura y poca preparación de Carlos Argentino.

7. BIBLIOGRAFÍA

1. ABBAGNANO, Nicola. Diccionario de filosofía. México. Fondo de Cultura Económica.1963. 409 Pág.
2. ABRAHAM, Carlos Enrique. Borges y la ciencia ficción. 1era Ed. Argentina. Editorial Quadrata. 2005. 160 Pág.
3. ALAZRAKI, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. España. Editorial Gredos.1974. 431 Pág.
4. ALIGHIERI, Dante. La Divina Comedia. España. CONACULTA OCÉANO. 1999. 364 Pag.
5. ALMOINA, José. Historia Universal de La literatura. Tomo VI. 2da edición. Editorial Hispano Americana. Argentina. 672 Pág.
6. BORGES, Jorge Luis. El Aleph. 5ta Ed. España. Alianza Editorial. 1976. 184 Pág.
7. _____ . El Hacedor. Argentina. Editorial Emece.1996. 130 Pág.
8. _____ . Discusión 3era Ed. España. Alianza Editorial. 1983. 153 Pág.
9. _____ . Historia de la eternidad. Prosa Completa. Vol. 1. España. Editorial Bruguera. 1980.535Pág.
10. _____ . Seres Imaginarios. España. Editorial Bruguera. 1982. 211 Pág.
11. _____ . Obras completas. Tomos I, II, III. Argentina. Editorial Emece. 1993.
12. _____ . Siete Noches. 1era. Reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica. 2005. 171. Pág.
13. BOROVICH, Beatriz. Los caminos de Borges. Argentina. Editorial Lumen. 1999. Pag 158.
14. BOWRA, C. M. Historia de la literatura Griega. México. Fondo de Cultura Económica. 2001. Pág. 215.
15. CANTO, Estela. Borges a contraluz. España. Editorial Espasa Calpe.1999. Pág. 286.
16. CARRERA, Margarita. Ensayos sobre Borges. Guatemala. Editorial Universitaria. 1999. Pág. 112.
17. CASTAÑEDA, Ofelia. A través de las ruinas circulares. Facultad de Humanidades. Universidad de San Carlos de Guatemala. 1977.

18. GARCÍA RAMOS, Juan Manuel. La Metáfora de Borges. 1era Ed. México. Fondo de Cultura Económica. 1997. 287 Pág.
19. HELFT, Nicolás. Jorge Luis Borges Bibliografía completa. 1era Ed. Argentina. Fondo de Cultura Económica. 1997. 287 Pág.
20. HOBBS, Thomas. El Leviatán. España. Ediciones Altaya. 1994. 550 Pág.
21. KANCYPER, Luis. Jorge Luis Borges o la pasión de la amistad. 1era Ed. Buenos Aires. Lumen. 2003. 192. Pág.
22. LÁZARO CARRETER, Fernando, Calderón Evaristo Correa. Cómo se comenta un texto literario. 33 Ed. España. Cátedra. 1998. 205 Pág.
23. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. La intertextualidad literaria. 1era Ed. España. Cátedra. 2001. 215 Pág.
24. MENTON, Seymour. El cuento hispanoamericano. 1era Ed. México. Fondo de Cultura Económica. 2004. 757 Pág..
25. ONETTI, Juan Carlos. A propósito de Juan Carlos Onetti y su obra. 1era Ed. Colombia. Editorial Norma 1992. 123 Pág.
26. PERDOMO ORELLANA, José Luis. Asquerosamente Sentimental. 1era Ed. Guatemala. Magna Terra. 2000. 278 Pág.
27. PLATÓN. Diálogos. Salvador. Editorial Jurídica Salvadoreña. 2008. 461 Pág.
28. RODRÍGUEZ, Monegal. Borges una biografía literaria. México. Fondo de Cultura. 1995. 477 Pág.
39. POE, Allan. Narraciones extraordinarias. España. EDIMAT LIBROS.1999.187 Pág.
30. ROWE, William. Et al. (Compiladores). Jorge Luis Borges Intervenciones sobre pensamiento y literatura. 1 era Ed. Buenos Aires. Paidós 2000. 303 Pág.
31. Seminario de literatura. Características de la literatura fantástica en Ficciones de J. L. B. Facultad de Humanidades. Universidad de San Carlos de Guatemala. 2003.
32. Seminario de literatura. Los Símbolos presentes en El Hacedor. Facultad de Humanidades. Universidad de San Carlos de Guatemala. 2000.
33. SHAKESPEARE, William. Hamlet. México. Editorial Porrúa. 1993. 272 Pág.
34. SHAW, Donal L. Nueva Narrativa Hispanoamericana. 2da Ed. España. Cátedra. 1992.
35. TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. 2da Ed. Argentina. Tiempo contemporáneo. 1997. 287 Pág.

36. VALVERDE, José María. Historia de la literatura universal. Tomo 4. España. Editorial Planeta. 1994. 583 Pág.
37. Varios autores. Teorías de lo fantástico. 1era Ed. Madrid. Arco Libros. 1996. 203 Pág.
38. Varios autores. Intertextualite. 1era Ed. Cuba. Casa de las Américas. 1996. 203 Pág.
39. Varios autores. Teoría de los géneros literarios. 2da Ed. España. Arco Libros. 1998.
40. VEIRAVÉ, Alfredo. Literatura Hispanoamericana. 1era Ed. Argentina. Kapeluz. 1994. 238 Pág.
41. VERANI, Hugo. Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica. 3era Ed. México. Fondo de Cultura Económica. 1995. 284 Pág.

Referencias Electrónicas.

42. ANJEL, José Guillermo. De Borges y la eternidad en construcción. (en línea) www.lafacu.com/apuntes/literatura_borges_y_la_eternidad_en.../default.ht. Consultado el 25-2-2002
43. Cortazar, Julio. *El sentimiento de lo fantástico*. (en línea) <http://www.juliocortazar.com.ar>. Consultado el 13-3-2007
44. FERRARI, Osvaldo. Conversaciones de Jorge Luis Borges aparecidas en 1984 en el periódico Tiempo Argentino. (en línea) http://www.redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/entrale_autor/lo_que_se_ha_dicho/bordialog.htm. Consultado el 15-9-06
45. González, Joan. *Teoría de la literatura fantástica*. (en línea) www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/excude2htm. Consultado el 10-8-08
46. KAZMIERCZAK, Marcin. La cábala en la visión teórica de Borges. (en línea) <http://www.hottopos.com/rih8/marcin.htm>. Consultado el 7-7-08
47. Wells, Herbert George. El huevo de cristal. (en línea) <http://libros.virtuales.org/h-wells/c-espacio/h-cristal.shtml>. Consultado 15-7-08