

# Intertextualidad en Beatriz Viterbo, un acercamiento a la configuración del personaje borgeano

Intertextuality in Beatriz Viterbo, an approach to the  
borgesian character's configuration

ANGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

Universidad Autónoma del Estado de México, México

rosariopbernal@gmail.com

## RESUMEN

Los personajes borgeanos se caracterizan por su configuración intertextual. En el caso de Beatriz Viterbo, la protagonista de "El Aleph", concurren varias figuras canónicas, Beatrice Portinari y Brynhild, en primer plano, y Helena de Troya, de manera tangencial. Además de las herramientas de la intertextualidad, se utilizan algunas reflexiones de Roland Barthes para lograr un acercamiento a este personaje femenino y reflexionar sobre su configuración.

*Palabras claves:* Amor desdeñado, configuración actorial, intertextualidad, alteración de modelos canónicos, experiencia numinosa, olvido, perplejidad.

## ABSTRACT

Borgesian characters are constructed by an agglutination of several intertexts. In Beatriz Viterbo's case, several canonic figures come together: Beatrice Portinari and Brynhild in first place, and secondarily, Helen of Troy. Besides intertextuality tools, some categories of Roland Barthes' are used to analyse and interpret this feminine character.

*Keywords:* Rejected love, configuration of characters, intertextuality, alteration of canonical models, numinous experience, oblivion, perplexity.

*Recibido:* 08-01-2008 . *Aceptado:* 05-05-2008.

QUIZÁ sea “El Aleph” el eje a partir del cual se organiza el motivo del amor desdeñado en la narrativa borgeana, que hallará principio paradigmático en un nombre, Beatriz, de innegable filiación dantesca. En este tenor, la crítica ha establecido ya el conocido paralelismo entre los personajes de “El Aleph” y *La divina comedia*: “Desde este ángulo, ‘Borges’ es Dante, Beatriz Viterbo es Beatrice Portinari (tan desdeñosa del poeta florentino como la argentina lo es del autor) y Carlos Argentino Daneri es a la vez Dante y Virgilio” (Rodríguez Monegal, 1993: 372).

Una voz discrepante, la de “Borges”, es la encargada de presentar al personaje femenino; la divergencia proviene de una visible disputa entre un *ego* y un *alter ego* que disienten en su manera de apreciar al personaje. Así, la mirada dual es resultado de la conciencia escindida del narrador, la cual fluctúa entre la seriedad y la parodia, entre la actitud crítica y la aquiescencia hacia los sentimientos y acciones propias y ajenas; de estas condiciones resulta una imagen imprecisa e inacabada de la cual sólo se pueden obtener conclusiones aproximadas. Beatriz Viterbo posee una significación tangencial en la historia; no obstante, para los fines de este estudio será analizada en su relación con la subjetividad del narrador, a partir de la cual es construida.

“Borges”, para estructurar a Beatriz, privilegiará una táctica descriptiva centrada en su propio discurso y en una focalización interna disonante<sup>1</sup>. El lector se enterará –con incertidumbre– de algunos datos acerca de este personaje a través del inventario de sus fotografías y de la caracterización paralela, mediante la cual son presentados alternadamente ella y su primo, Carlos Argentino Daneri. Este último mecanismo coloca a ambos en un plano complementario cuya implicación semántica corresponderá con la función que desempeñarán en el relato: Beatriz como detonante para llegar al Aleph y Carlos Argentino como guía definitivo hacia él<sup>2</sup>.

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada: había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos (...) Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas (Borges, 1989: 618).

<sup>1</sup> La focalización interna disonante permite distinguir la “voz”, “la personalidad” del narrador, como diferente de la del personaje (Pimentel, 1998: 102). El sujeto de este discurso parece explotar hasta sus últimas consecuencias esta técnica, ya que establece la discordancia no sólo en relación con Beatriz Viterbo, sino con respecto a la proyección de Borges como autor en sí mismo.

<sup>2</sup> El recorrido parece ser inverso al que realizó Alighieri, quien primero conoció el Infierno y el Purgatorio bajo la tutela de Virgilio y luego fue guiado por Beatrice en el Paraíso.

Una estatura notable, aunada a la fragilidad son rasgos que Beatriz tiene en común con otros tipos femeninos borgeanos. Por ejemplo, Ulrica y la Cautiva son descritas como ligeras y altas. Por otra parte, relacionar su modo de caminar con la figura retórica llamada “oxímoron”, probablemente esconda un guiño acerca de la forma de concebir la personalidad de Beatriz, y pueda interpretarse como advertencia de una configuración actorial basada en la paradoja. Viterbo sería entonces resultado de una estructuración verbal que encerraría en sí misma contradicciones diversas; podría equipararse con la “luz oscura” de la alquimia, entre otras razones, porque es amada a pesar de erigirse, por su actitud indiferente hacia “Borges”, en antinomia del amor. Beatriz es trivial, acaso también falsa, como el Aleph, no obstante, las experiencias que ella desata en el narrador, de manera directa o indirecta, aunque ambiguas y plagadas de heterodoxias, inciden en él en mayor o menor medida.

El contrasentido y la vaguedad como fundamento de la composición de este carácter se confirmarían al observar las líneas semánticas constituidas por el procedimiento descriptivo y por el potencial evocativo del nombre<sup>3</sup>. El primero perfilaría una mujer superficial con una función trascendental en la vida de “Borges”; el segundo, apuntalaría la intencionalidad de convertir la imagen femenina del texto en un símbolo mediante la alusión a dos figuras míticas extraordinarias e inmortales<sup>4</sup>, aunque en un tono paródico. “Beatriz” proviene del latín *beator* “que hace feliz”; de *beo*, “llenar (los deseos de)”, gratificar, enriquecer (Tibón, 1988: 47), denotaciones perfectamente aplicables a la Beatrice de Dante, quien satisfizo y enriqueció a su poeta en el plano espiritual. Atribuido a Viterbo, tal nombre no guardaría correspondencia con quien en vida causó descontento a “Borges” y muerta incita su pertinaz melancolía (no obstante, lo anterior es compensado por ella de manera involuntaria al propiciar la visión del Aleph). “Elena”, por su parte, significa “antorcha” o “la brillante”, “la resplandeciente” (1988: 83); este sentido la vincularía con el Aleph, objeto también refulgente y de naturaleza fascinante. El apellido “Viterbo”, de origen italiano<sup>5</sup>, podría indicar cierta filiación con Portinari; sin embargo, remitiría igualmente a semas sombríos asociados al carácter de Beatriz, que “Borges” atribuye a la familia entera.

<sup>3</sup> El nombre es uno de los modos de caracterización del personaje. Para Luz Aurora Pimentel, “el nombre en sí funge como una especie de ‘resumen’ de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, constituye un anuncio o una premonición” (1998: 65).

<sup>4</sup> “Beatriz” –ya se anotaba– claramente evoca a la musa de Dante, en tanto que “Elena” rememora a la reina griega cuya legendaria belleza fue motivo principal de la guerra de Troya (EB: 2008).

<sup>5</sup> El apelativo se ha hecho famoso por Santa Rosa de Viterbo, una mujer virtuosa, que vivió en la época medieval en la provincia italiana homónima y a quien se atribuyen milagros luego de su corta vida.

Me asombró no haber comprendido hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco. Todos esos Viterbo, por lo demás... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica (Borges, 1989: 623).

La construcción de Viterbo, basada en la alteración de sus modelos (Beatrice Portinari y Helena de Troya), podría tener como finalidad ocasionar en el lector una ruptura con el automatismo de la percepción. El narrador deja abiertas una serie de interrogantes acerca de las implicaciones del amor no correspondido, así como de enamorarse de alguien que parte y difiere de las musas perfectas establecidas por los cánones literarios de Occidente; esta intención parecería dilatarse hacia el conjunto de cuestionamientos generados por el tema central de la ficción, la experiencia metafísica en el contexto de la modernidad, que también distaría mucho de ser como la describen los textos religiosos.

La ausencia definitiva de Beatriz Viterbo en el presente narrativo es otra coincidencia que guarda con respecto a las figuras femeninas analizadas en los apartados anteriores (la misma reciprocidad se mantiene con Beatrice Portinari); tal vacío habría sumido al narrador en un estado de vulnerabilidad y abandono y convertiría su presente en la prolongación infinita de un instante plagado de congoja. Asimismo, esta situación evocaría e integraría semánticamente uno de los epígrafes del cuento: "But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for a Infinite greatness of Place"<sup>6</sup> (*Leviathan*, IV, 46). El *ahora* de la separación, cuya suspensión parece no terminar, vuelve insoportable la situación del enamorado. Esta circunstancia podría homologarse con el Aleph, donde el fluir temporal se extiende incesantemente y todos los espacios se reúnen.

Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia. La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia...) (Barthes, 2004: 47-48).

<sup>6</sup> "Nos enseñarán, sin embargo, que la eternidad es la paralización del tiempo presente, el *Nunc-stans* de las Escuelas, cosa que ni ellos ni nadie comprenden, como tampoco el *Hic-stans*, esto es, la infinita magnitud del lugar" (Hobbes, 1984: 557).

La pérdida de la amada y la insostenible tristeza de un hoy donde ella pervive como oquedad serían el fundamento emotivo de la primera secuencia del relato, lo anterior se sustentaría en el epígrafe antes citado y en el modo como principia la historia.

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué 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 (Borges, 1989: 617).

Además de destacar la muerte del personaje, es referido también su proceso de tránsito; la agonía convertiría el cuerpo de Beatriz en una entidad transmudana al estar tocando, al mismo tiempo, los dos extremos de la existencia, la vida y la muerte. Tal condición la refrendaría como prolepsis del Aleph, objeto que contiene la tierra y el universo entero, con todos sus procesos y modificaciones.

Mediante algunos pormenores verosímiles, es descrito el cronotopo del deceso: se trataría de las primeras horas del día, en un ambiente tórrido en Buenos Aires, la indiferente capital donde lo único permanente parece ser el cambio. Este contexto, condensado en la frase “candente mañana”, se opondría a la “frialidad” asociada a la muerte y añadiría a la serie de contrasentidos que configuran la ficción otro más. La renovación de un anuncio comercial –suceso fútil, de una iconología elemental y exterior– es relacionado con el destino de la fallecida, la preterición<sup>7</sup>; esto evocaría el principio de Heráclito sobre la indefectible mutabilidad de las cosas. “Borges” parecería reconocer su necedad al pretender sustraerse de tal regla en lo que atañe a sus sentimientos por Beatriz: “Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad” (Borges, 1989: 617), él sabe bien que ésta es una frase retórica, imposible de ser cumplida, ya que el ser humano es mutable y la condición de supervivencia de un enamorado cuyo objeto está ausente es el olvido; sin él no hay vida posible. El carácter utópico de

<sup>7</sup> Al contrario de una ciudad indiferente ante el deceso de la musa, en *La vida nueva*, la actividad de la villa se detiene: “Después de que fue separada de este siglo, quedó toda la sobredicha ciudad casi viuda, despojada de toda dignidad; por lo que yo, todavía llorando en esta ciudad desolada, escribí a los principales del lugar algo acerca del estado en que se encontraba, tomando su comienzo del profeta Jeremías que dice: “*Quo modo sedet sola civitas*” (Alighieri, 2003: 337). Si en “El Aleph” la urbe sigue su ritmo vertiginoso y en el poema dantesco se detiene, la divergencia ratificaría, por un lado, el parentesco entre Beatrice Portinari y Beatriz Viterbo; por otro, la invitación al lector para replantearse el prototipo literario femenino propuesto por el poeta estilnovista, así como los valores que se le asocian.

cualquier intento de resistencia al cambio, sugerido al comienzo del relato, se vincularía con el final lapidario, “nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (Borges, 1989: 628), lo cual instituiría, desde el plano semántico, una estructura circular. Utilizada con propósitos diversos, esta forma geométrica constituye una recurrencia en la obra borgeana; críticos clásicos del autor argentino, como Barrenechea (1957) o Alazraki (1968), han insistido suficientemente en los significados que podrían atribuírsele; en el caso de “El Aleph”, se relacionaría, además, con la persistencia de la desmemoria, sema que inaugura y cierra el relato y constituye el inevitable destino de todo hombre y sus obras.

El énfasis en la sonrisa parece convertirse en un *leitmotiv* entre las entidades femeninas del paradigma nórdico dantesco<sup>8</sup>. Beatriz Viterbo deja testimonio de su jovialidad –quizá fingida– a través de los retratos; en la historia no se especifica si alguna vez le dedicó a “Borges” una de las sonrisas que tanto prodigó a las cámaras fotográficas. La Beatriz de carne y hueso sólo es descrita en su agonía; viva, es presentada únicamente a través del recuento de sus efigies, ubicadas en la casa de los Viterbo: “Beatriz de frente y de tres cuartos, sonriendo” (Borges, 1989: 617), y también: “Sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz” (623). De esta aclaración entre paréntesis podría derivarse una posible interpretación acerca de la concepción de lo femenino en esta ficción. Si sólo dentro del tiempo hay caducidad, la imagen, al ser definida como “intemporal”, adquiere un cariz de infinitud, que acentuaría la preeminencia de la cualidad simbólica de Beatriz, quien –como el Aleph– está fuera del tiempo, lo cual la convertiría en una entidad ajena, enigmática y digna del tributo sagrado de su incrédulo admirador; tal vez para enfatizar estas cualidades, el narrador recurra a la mención de las representaciones fijas<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Asimismo, es un punto de contacto con la musa de Alighieri, quien, en el Paraíso, utiliza tal gesto para comunicar a Dante su preocupación y afecto; en el canto XVIII del Paraíso, dice el narrador: “Al contemplarla, quedó libre mi afecto de todo otro deseo; y mientras el eterno encanto de que directamente participaba el hermoso rostro de Beatrice, se comunicaba a mis ojos reflejando en ellos, sacóme de mi éxtasis con la luz de una sonrisa, diciéndome: –Vuélvete y escucha, que no está únicamente en mis ojos el Paraíso” (Alighieri, 1973: 425).

<sup>9</sup> Para apoyar esta hipótesis, podríamos recurrir a Barthes, quien al respecto dice: “amamos primeramente *un cuadro*. Puesto que es necesario para el flechazo el signo mismo de su instantaneidad (que me vuelve irresponsable, sometido a la fatalidad, arrebatado, raptado): y, de todas las combinaciones de objetos, es el cuadro el que parece verse mejor por la primera vez: un velo se desgarró: lo que no había sido nunca visto es descubierto en su integridad, y desde entonces devorado con los ojos: lo inmediato vale por lo pleno: estoy iniciado: el cuadro *consagra* el objeto que voy a amar” (2004: 209).

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos, 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... (Borges, 1989: 617).

Aparte de sugerir que alguna vez fue una señora de sociedad, tal vez un poco sosa, tal vez un tanto anodina, las poses enumeradas por “Borges” ayudan en poco a conocer el sentir o pensar de la amada. Esta presentación lateral del personaje, en la que impera la tónica de lo críptico, podría tener la intención de acentuar el tema de lo incomprensible; si Beatriz funciona como anticipación del Aleph, el narrador podría estar anunciando tal disposición a través del develamiento parcial de una mujer cuya verdadera dimensión él nunca alcanzó a entender, tal como le sucederá con la esfera tornasolada.

La casa podría ser considerada el espacio icónico donde habita el espíritu de Beatriz, su residencia inmaterial: “(...) se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz” (Borges, 1989: 622). Específicamente, la sala, por desplazamiento, sería una proyección de ella misma. El sitio es también el santuario privado de “Borges”, donde cada año, al contemplar los cuadros, ensayaría –sin saberlo– la observación del Aleph, el cual es igualmente un lugar pequeño y saturado, pero de todos los objetos del universo. La enumeración de las efigies funcionaría entonces como adelanto del recuento de las imágenes del Aleph; la construcción anafórica tanto de la relación de una como del otro es estructuralmente similar; en la primera, el sustantivo “Beatriz” es el elemento utilizado para la reiteración; en la segunda, el verbo “Vi”:

Vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (Borges, 1989: 626).

Los semas sangre (vida), amor, muerte y Aleph (universo) suceden a la mención de Beatriz, lo cual daría pie para conjeturar su filiación con ella y para integrar uno más de los sentidos de la imagen femenina en el relato. Podría pensarse que Viterbo, aun con sus aspectos oscuros, es la amada, la musa de

“Borges”, la que azarosamente lo encamina a una experiencia trascendental cuyo efecto es dual: “Sentí infinita veneración, infinita lástima” (Borges, 1989: 626).

Beatriz como entidad reverenciada es configurada a partir de marcas de estilo cuyas connotaciones sugieren tal índole. El narrador, cuando estaba viva, le llevaba “ofrendas de textos”; a ella, en tanto, le exasperaba la “vana devoción” de su “enamorado”; la primera imagen de Beatriz que “Borges” observa en el Aleph es calificada como una “reliquia atroz”. El sustantivo “reliquia” la acerca a la naturaleza augusta de la virgen, los santos o Beatrice Portinari, mientras que el adjetivo “atroz” la aproxima al Aleph, revelación sobrenatural y tremebunda, donde resalta, no obstante, la ausencia de lo beatífico. En consecuencia, podría corroborarse la estructuración de una figura femenina cuya tónica es la disparidad, tanto al interior de sí misma como con respecto a sus modelos.

Entonces, en lugar de hablar de la belleza, del *love splendor*, la convertí en una mujer bastante trivial, un poco ridícula, venida a menos, tampoco demasiado linda. Imaginé esta situación que se da muchas veces: un hombre enamorado de una mujer, que sabe por un lado que no puede vivir sin ella y, al mismo tiempo, sabe que esa mujer no es especialmente memorable, digamos, para su madre, para sus primas, para la mucama, para la costurera, para las amigas, sin embargo, para él, esa persona es única (Borges en Burgos, 1995: 69).

“Borges” compartiría el agnosticismo de Borges en su papel de autor, por consiguiente, al no haber Cielo que contenga a Viterbo, ésta será presentada como una entidad de culto personal, como un fetiche<sup>10</sup>: “alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación” (Borges, 1989: 617). La posesión perfecta en el caso del amor no correspondido parece ser, para el narrador, el fervor fanático hacia la musa una vez fenecida. “Consideré que el 30 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” (1989: 617). La gradación final de esta cita, con el tono de gravedad que la acompaña, propondría a Beatriz como requisito para alcanzar el Aleph. El narrador deberá, de manera ineluctable, visitar a los deudos con el fin de llegar al centro de la historia, la visión de la pequeña esfera centelleante.

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces no dejé pasar un 30 de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinti-

<sup>10</sup> “El acontecimiento amoroso es de orden hierático: es mi propia leyenda local, mi pequeña historia sagrada lo que yo me declamo a mí mismo, y esta declamación de un hecho consumado (coagulado, embalsamado, retirado del hacer pleno) es el discurso amoroso” (Barthes, 2004: 106).

cinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer. 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 (Borges, 1989: 618).

Acudir anualmente al domicilio de la amada implicaría efectuar un ritual aparentemente infructuoso. Los onomásticos parecen servir al sujeto de la enunciación de engañoso consuelo ante la condición irrecuperable de Beatriz; así, al igual que para un devoto la festividad del santo reverenciado es motivo momentáneo de gozo, ya que puede olvidar su desamparo y su condición mortal, para “Borges” la visita periódica a los familiares significaría una especie de fiesta religiosa en la que la frustración por la ausencia del objeto adorado sería revestida efímeramente de alegría. “La Fiesta, para el enamorado, para el Lunar, es un regocijo, no un estallido: gozo de la cena, de la conversación, de la ternura, de la promesa segura del placer: “un arte de vivir por encima del abismo” (Barthes, 2004: 141). En el caso de nuestro narrador, porfiar en la pervivencia sobre el precipicio implica un esfuerzo redoblado, porque sólo dispone de la certeza de que en cada cita no escuchará la voz dilecta ni obtendrá placer alguno de la mujer venerada, ya que la muerte le veda toda posibilidad. “Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduales confianzas de Carlos Argentino Daneri” (Borges, 1989: 618).

El contrato de veridicción cambia al momento en que “Borges” desciende al sótano. El deslucido retrato<sup>11</sup> de Beatriz Viterbo, ubicado en el comedor, funcionaría como imagen “mística” ante la cual el narrador se ampara previamente a la contemplación del Aleph. Este cuadro tendría la función de custodiar la entrada que conduce del plano humano racional al de naturaleza fantástica, donde se halla la esfera. Cuando el narrador-personaje desciende al sótano, su percepción del espacio se altera al dejar de ser predominantemente horizontal para transformarse en vertical<sup>12</sup>; esta mutación permite el acceso a la dimensión mítica, donde será verosímil la experiencia prodigiosa de contemplar el Aleph:

<sup>11</sup> Beatrice pide a Virgilio que guíe a Dante por el Infierno y el Purgatorio; después, ella misma lo recibe en la Gloria, allí el poeta florentino descubre una mujer de belleza resplandeciente; en oposición a la torpemente iluminada fotografía de Viterbo.

<sup>12</sup> Alberto Julián Pérez, en *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*, hace notar que “en El Aleph el sótano de una casa se transforma en el lugar mágico donde el narrador personaje va a recibir la revelación del Aleph, la pequeña esfera que contiene el universo; Borges relaciona la transformación del espacio con la revelación divina, procedimiento derivado de las literaturas religiosas y míticas” (1986: 88-92).

Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije: –Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges (1989: 624).

Como si la imagen estuviera viva y fuera su cómplice, “Borges” corrobora la falta de testigos y luego la invoca, recitándole de manera gradual su nombre completo y los significados afectivos que él le asocia –“querida”, “perdida”– sin dejar de decir “Beatriz” en cada instancia. Nombrar es crear. “Borges” pareciera re-crear a Viterbo en esta breve oración. Acaso esta situación también sea una reconfiguración, pero a la inversa, de la escena de *La divina comedia* donde Beatrice nombra a Dante y con ello el poeta experimenta una salvación; ser reconocido por ella es equivalente a que las puertas del Paraíso se le abran. Ante la imposibilidad de ser llamado por Beatriz, la voz narrativa la invoca y se identifica ante ella en un estéril afán de redención.

Hago responsable a la ausencia del otro de mi mundanidad: invoco su protección, su regreso: que el otro aparezca, que me retire, como una madre que viene a buscar a su hijo, del brillo mundanal, de la infatuación social, que me restituya a “la intimidad religiosa, la gravedad” del mundo amoroso (Barthes, 2004: 49).

El narrador, presa de un ambiente literario (representado por Daneri) marcado por la tónica de la incompreensión y la envidia, halla refugio en el único centro sagrado posible para él, la musa.

A esta conjetura acerca del significado de ponerse en manos de la amada se podría añadir que “Borges” clama a una entidad humana extinta, imperfecta, incapaz de responderle o protegerlo, pero recurre a ella porque entre sus muchos defectos ha descubierto algo valioso, su unicidad: “Entonces, ¿qué es estar enamorado? Estar enamorado es percibir lo único que hay en cada persona, eso único que no puede comunicarse salvo por medio de hipérboles o de metáforas” (Borges en Burgos, 1995: 69). En medio de un mundo caótico, el sujeto de la enunciación está solo, sin Dios que lo redima; de modo fehaciente tiene para sí exclusivamente –al menos por el momento– la construcción idílica de Beatriz y la literatura, ésta última a todas luces insuficiente para plasmar su experiencia y asombro.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (Borges, 1989: 624).

En contraste con la imagen femenina dantesca, Viterbo no está en el Paraíso, ni tiene poder alguno, es sólo una fotografía toscamente retocada y, en breve, “Borges” la verá como una “reliquia atroz”, dentro del Aleph. Este incidente develaría una gran soledad existencial y una gran desesperanza; el amor y el misticismo, al final del camino, podrían ser declarados, además de ilusorios (el primero por nunca haber sido correspondido y el segundo porque eventualmente estaría materializado en un objeto maravilloso que podría ser apócrifo), como *atópicos*, por ser ambas imágenes fascinantes milagrosamente aparecidas en la vida del narrador. “Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de* él, *sobre* él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es *incalificable*” (Barthes, 2004: 43).

Al descender<sup>13</sup> y acomodarse en el peldaño acordado, el escéptico “Borges” descubre la luminosidad del disco y ve todo, inclusive aquello que hubiera preferido ignorar sobre la mujer que ama; este golpe de lo real parece advertir al lector que la dimensión por algunos llamada divina no contiene sólo formas amables, sino que podría tratarse de una totalidad ominosa en la que la distinción entre bueno y malo, sublime y tremebundo, sería sólo una falacia. La nueva faceta de Beatriz, quizá indeseable, pudiera ser el detonador para una posterior y paulatina liberación de su imagen. “Vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino (...)” (Borges, 1989: 626). Contemplar las cartas de Beatriz dirigidas a Daneri provoca en “Borges” una *resonancia* (Barthes, 2004: 214), es decir, un profundo dolor producto de esta desafortunada escena del Aleph que repercute notablemente en él al punto de alterar su subjetividad amorosa. La esfera contenía, según Carlos Argentino, “todas las imágenes de Beatriz” (Borges, 1989: 624), por consiguiente, con su descripción, el lector esperaría completar el retrato literario de Viterbo, pero la intencionada vaguedad sólo lo lleva a compartir con “Borges” la misma perplejidad experimentada ante la visión de la mujer en el disco. La resonancia haría de esta imagen una representación espantosa e incomprensible y del enamorado un observador monstruoso, “Borges” participaría de la calidad sombría y discordante de Beatriz Viterbo y de Carlos Argentino. Mirar el Aleph sería una experiencia rayana en el voyerismo<sup>14</sup>. “Borges”

<sup>13</sup> Acción que podría dilucidarse, según el simbolismo occidental, como acudir a un hipotético infierno donde se halla el Aleph. Allí, como en la *Comedia*, no puede estar Beatriz (ella estará dentro de la esfera), entonces es Daneri quien da a “Borges” las instrucciones precisas para poder admirar la maravilla.

<sup>14</sup> Esto podría confirmarse con el tono del comentario que Daneri le hace a “Borges” una vez que termina la contemplación de la esfera: “–Tarumba habrás quedado de tanto *curiosear* donde no te llaman –dijo una voz aborrecida y jovial–. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!” (Borges, 1989: 626).

creía estar a salvo de la humillación del desdén una vez muerta Beatriz, pero el Aleph le reservaría una sorpresa, la revalidación de su orfandad afectiva; la revelación lo vuelve presa del “temor amoroso”, o del miedo a la propia disolución al comprender que el ser amado nada tiene que ver con la proyección que sobre él ha sido descargada. “En el temor amoroso, tengo miedo de mi propia destrucción, que entreveo bruscamente, segura, bien plasmada, en el brillo de la palabra, de la imagen” (Barthes, 2004: 215). Aparece ahora una figura femenina opuesta a la expectativa literaria occidental de la mujer ideal, a la cual se añade la posibilidad de que more dentro de un Aleph engañoso; estas vicisitudes la convertirían en antítesis de sus modelos –Beatrice Portinari, Helena de Troya– y, a la par, pondrían en entredicho las construcciones culturales acerca del amor durable y perfecto. “El acto verdadero del duelo no es sufrir por la pérdida del objeto amado; es comprobar un día, sobre la piel de la relación, esa menuda mancha, llegada allí como el síntoma de una muerte segura” (Barthes, 2004: 129). Beatriz deja entonces de ser la *otredad* y se convierte en *otro*, en una extraña; “Borges” ha descubierto la mancha<sup>15</sup> en ella y con ello vendrá la cura amorosa, el olvido.

La imagen femenina investida por Viterbo podría ser considerada una especie de Aleph de la calle Garay; ella representaría el amor fallido, el Aleph sería ejemplo de la experiencia metafísica dudosa<sup>16</sup>. El narrador asume su única certeza, la irrealidad del amor, de Dios, de él mismo y del mero relato, cuya verosimilitud es puesta en entredicho con la postdata: “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”. De manera insaciable, esta irrealidad alcanza también al lector, quien ha asumido diversos contratos de veridicción y finalmente se encuentra ante una solución nihilista, donde todo lo referido adquiere una dimensión

<sup>15</sup> En la edición crítica de “El Aleph”, preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra (2001: 60) se puede corroborar que en el manuscrito aparece tachada la explicación de que Daneri es hermano y no primo de Beatriz. Quizás con esta corrección Borges buscó atenuar el carácter de por sí incestuoso de la relación, que le conferiría el estigma ahora analizado.

<sup>16</sup> Tal vez Borges en su papel de autor quiso hacer con “El Aleph” algo similar –aunque en una actitud paródica– a lo que Alighieri urdió con su *Comedia*: “Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro” (Borges, 1993: 371). Sin embargo, al imaginarla le sucedió lo que suele acaecer en los sueños, la quimera se manchó de tristes estorbos: “Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó con un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo espejeaban. (...) Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla” (Borges, 1993: 371). En “El Aleph”, a diferencia de la obra maestra del escritor florentino, nada es rescatable, no hay mujer perfecta ni Paraíso, tal vez sólo subsista la fatiga de saber que otros han logrado la dicha en el amor o en la eventual contemplación del “inconcebible universo” en un Aleph verdadero.

incognoscible análoga al *En Soph*, el eje mítico de donde proviene el sentido del Aleph:

Para la Cábala esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la Mengenlehre, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes (Borges, 1989: 627).

Beatriz Viterbo y el Aleph podrían plantearse, a partir de lo expuesto, como entidades adjuntas en tanto que ambas adquieren sentido –indefinido– al ser contempladas por “Borges” (y aquí aparecen ecos de Schopenhauer: el mundo es representación de quien lo percibe)<sup>17</sup>; las dos asumen un significado de catástrofe en la vida del narrador y las dos tienen un destino común, el olvido, único medio que le permitirá al sujeto de la enunciación continuar viviendo, adaptado y conforme, pero nutrido por la desesperanza. La muerte convierte a Beatriz en cifra del amor, sus retratos son una clave que “Borges” insiste en contemplar ritualmente cada año cuando acude a casa de los Viterbo; más tarde se trocará en la antítesis de ese mismo sentimiento, al ser develada por el Aleph. Ambas, mujer y esfera, comparten el mismo espacio sagrado, la casa de Daneri, y con ello la calidad emblemática de entidades inclasificables, atópicas; ambas serán instancias que conducirán a la voz narrativa a lograr un atisbo de dos experiencias ominosas, cuyo efecto es siniestro y, simultáneamente, acrisolador.

## REFERENCIAS

- Alazraki, Jaime. 1968. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*. Madrid: Gredos.
- Alighieri, Dante. 1973. *La divina comedia*. (Trad. Cayetano Rosell). Nueva York: Jackson-Grolier.
- . 2003. *Vida nueva*. Edición bilingüe de Raffaele Pinto. (Trad. Luis Martínez de Merlo). Madrid: Cátedra.
- Barrenechea, Ana María. 1957. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México.
- Barthes, Roland. 2004. *Fragmentos de un discurso amoroso*. (Trad. Eduardo Molina) México: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis. 1989. *Obras completas 1923-1949*. Sao Paulo: Emecé. Tomo I.
- . 1993. *Obras completas 1952-1972*. Sao Paulo: Emecé. Tomo III.

<sup>17</sup> Como en la obra cervantina, pareciera no importar quién es Aldonza Lorenzo, sino en quién se convierte cuando Don Quijote la mira.

- Burgos, Fernando (Ed.). 1995. "Borges cuenta cómo hace sus cuentos", en *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Castalia.
- Encyclopædia Britannica. 2008. *Encyclopædia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite (EB)*. Chicago: Encyclopædia Britannica.
- Hobbes, Thomas. 1984. *Leviatán o la materia forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: FCE.
- Ortega, Julio y Del Río, Elena (eds). 2001. *El Aleph de Jorge Luis Borges*. Edición crítica y facsimilar. México: El Colegio de México.
- Pérez, Alberto Julián. 1986. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Pimentel, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1993. *Borges: Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tibón, Gutierre. 1988. *Diccionario etimológico de nombres propios de persona*. México: FCE.