



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

Los espacios en “El Aleph” de Jorge Luis Borges

Trabajo fin de estudio presentado por:	Paola Antonia Dalla Costa
Tipo de trabajo:	Trabajo Fin de Máster
Director/a:	Dra. Almudena Vidorreta Torres
Fecha:	15 de septiembre de 2021

Resumen

El presente trabajo examina los elementos espaciales en el relato “El Aleph” del escritor argentino Jorge Luis Borges, poniendo particular atención en sus formas de expresión, su valor simbólico y sus componentes intertextuales. Este estudio intenta precisar la comunicabilidad de la imagen poética a través de su valor espacial simbólico y afectivo. El análisis se articulará sobre la base de las perspectivas del filósofo Gastón Bachelard (2000) y del geógrafo Yi-Fu Tuan (2018). Ambos focalizan su estudio en la carga simbólica que adquieren los espacios a través del vínculo afectivo que crea el ser humano con su entorno. Aplicando las perspectivas analíticas de estos teóricos, será posible transitar por los distintos espacios ficcionales de “El Aleph”, tales como barrios, bares, calles, casas y sótanos, entre otros, descubrir las imágenes que los habitan e interpretar su simbología. Asimismo, se tendrá en consideración la noción de intertextualidad a fin de enriquecer el análisis y la comprensión de los espacios en “El Aleph”.

Palabras clave: Borges, espacio, afecto, Aleph, Yi-Fu Tuan

Abstract

This work examines the spatial elements present in “The Aleph”, by Argentine author Jorge Luis Borges, with special attention to its forms of expression, its symbolic value and its intertextual elements. The aim of this research is to explore the communicability of the poetic images through its symbolic special values and its impact on the reader, according to frameworks by philosopher Gastón Bachelard (2000) and geographer Yi-Fu Tuan (2018). Both focus their studies on the symbolic value of space through the emotional connection that human beings create with places. This dissertation is a first-time attempt to explore the different fictional spaces described and included in “The Aleph” following Bachelard and Yi-Fu Tuan’s perspectives: neighbourhoods, bars, streets, houses and cellars, among others, to discover and examine images within them, their poetical construction, as well as to understand their affective symbology. The notion of intertextuality will also be considered to improve the analysis and the understanding of symbolic meanings of the space in “The Aleph”.

Keywords: Borges, space, affect, Aleph, Yi-Fu Tuan

Índice de contenidos

1. Introducción	7
1.1. Justificación.....	8
1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	10
2. Metodología	11
2.1. Enfoque.....	11
2.2. Alcance.....	12
3. Marco teórico.....	13
3.1. Conceptos espaciales: un acercamiento.....	13
3.2. El estudio del espacio en Borges	18
3.3. El espacio y sus dimensiones: Bachelard y Tuan	24
3.3.1. Perspectiva de Gastón Bachelard.....	24
3.3.2. Perspectiva de Yi-Fu Tuan	25
3.3.3. Perspectiva intertextual	28
4. Desarrollo y análisis.....	31
4.1. Los espacios referidos: hacia una suerte de inventario	31
4.1.1. Topónimos	33
4.1.2. Verbos de movimiento	36
4.1.3. Adverbios de lugar.....	37
4.1.4. Elementos deícticos.....	37
4.2. El valor simbólico	37
4.2.1. La importancia de los lugares: los espacios referidos y su interpretación	38
4.2.1.1. El barrio	38
4.2.1.2. La casa	42
4.2.1.3. El sótano	46

4.2.2. El universo que revela el Aleph	48
4.3. Los espacios intertextuales	53
5. Conclusiones.....	58
6. Limitaciones y prospectiva	61
Referencias bibliográficas.....	62

Índice de figuras

Figura 1. "Canto I", <i>Edición Bilingüe de la Comedia</i>	55
--	----

1. Introducción

En el universo literario, el espacio se asocia, en principio, con el telón de fondo de una narración, es decir, con el lugar físico y concreto donde se encuentran los personajes y se desarrollan los acontecimientos. Sin embargo, el espacio no debe considerarse como un mero escenario pasivo e inerte donde se desenvuelve la acción ya que, tal como afirma David Lodge, "la descripción [de los lugares] en una buena novela no es nunca solo descripción" (1992, p. 98). En tal sentido, la representación de los espacios en un relato no se limita exclusivamente a la presentación del decorado del escenario, sino que nos introduce en una dimensión mucho más compleja donde se nos revela una realidad espacial con diversos significados.

Es así como, al acercarnos al territorio de la descripción de los espacios de una narración, surgen los siguientes interrogantes: ¿qué fines esconde el uso y la descripción de los espacios situados dentro de un texto narrativo?, ¿con qué motivo, velado o explícito, los utiliza el autor?, ¿qué sentido dan al relato?, ¿qué significado encierran? La interpretación de un texto narrativo requiere no solo la valoración de datos literales y explícitos, sino también de las referencias y, como explica Bachelard (2000), de la capacidad simbólica de las imágenes del texto. Para indagar en profundidad es necesario atravesar el texto e ir más allá de la mera literalidad, como se intenta hacer en estas páginas siguiendo diferentes procedimientos teóricos complementarios que enseguida se detallarán.

El corpus escogido es "El Aleph", de Jorge Luis Borges, cuyos escenarios descritos presentan una miríada de referencias históricas, geográficas, sociales, identitarias y literarias que nos revelan un mundo inconmensurable, una apertura al espacio y al tiempo infinitos, por lo que resulta un campo de estudio ideal para los intereses de este trabajo. El recurso espacial es una característica esencial y muy valorada en la obra del argentino, cuyos motivos centrales están vinculados al existencialismo, la eternidad, el infinito y a los grandes misterios del universo y de la vida.

Borges, en "El Aleph", nos presenta la idea de una esfera infinita capaz de concentrar el universo completo en su interior, un Aleph que contiene todos los lugares del universo y que al observarlo despliega, con una fuerza incontestable, un abanico lleno de realidades.

Realidades, estas, que adquieren sentido en base a las diferentes lecturas que el lector pueda hacer de ellas. Esta unión de realidad y fantasía es otro de los recursos que Borges ha sabido usar con gran maestría y que marcan el estilo de su narración.

La capacidad de percibir e interpretar significados transmitidos por el autor mediante la descripción de los espacios es, por lo tanto, esencial en la comunicación narrativa. Tal como indica Antonio Garrido Domínguez, "el espacio en cuanto componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos" (1996, p. 207). El presente trabajo busca indagar sobre las referencias espaciales de "El Aleph". Aproximarnos a la relación que existe entre creador y creación permitirá combatir los reduccionismos y simplificaciones a los que se ha sometido a este concepto y, al mismo tiempo, proponer nuevas perspectivas de análisis desde la combinación de lecturas teóricas sobre el espacio y los afectos.

1.1. Justificación

El estudio de los elementos espaciales de un relato facilita la interpretación del texto y nos permite introducirnos en una dimensión que trasciende la mera idea de soporte físico del escenario de una acción. Asimismo, analizar los valores simbólicos del espacio en la narración nos lleva a establecer conexiones más profundas con el narrador, conduciéndonos así a un nivel de comprensión más amplio de su obra. Un análisis de este tipo nos permite descubrir que en los espacios que recorreremos con el narrador se intercalan múltiples ideologías, pensamientos y cosmovisiones que ayudan al lector a crear una visión del mundo ficcional mucho más rica y con múltiples perspectivas. La efervescencia de elementos que se producen cuando el Borges personaje logra ver el Aleph, deja al descubierto un universo fantástico que se acerca a un punto cero de la realidad y de las relaciones humanas, es decir, la fantasía borgiana se pone de manifiesto estrechamente ligada a la realidad, a los grandes misterios e interrogantes de la vida, y al planteamiento existencial del narrador.

Borges se forjó como uno de los mejores escritores de ficción en la literatura contemporánea y universal. Su ingeniosa forma de crear el universo en cada una de sus obras capturó la atención de lectores y escritores a tal punto que, como recuerda Vargas Llosa (2020), sus devotos se disputaban como tesoros las rarísimas ediciones de sus libros, memorizaban las

enumeraciones visionarias de sus cuentos, como la de "El Aleph" y hasta tomaban prestados sus tigres, sus laberintos, sus espejos y sus cuchillos para usarlos en sus textos. El universo intelectual de erudición y de fantasía de Borges rompió barreras geográficas, marcó un antes y un después en la vitalidad de la literatura latinoamericana y ganó un prestigio sin igual. En tal sentido, el escritor peruano afirma:

Borges significó la ruptura de un cierto complejo de inferioridad que, de manera inconsciente, por supuesto, lo inhibía de abordar ciertos asuntos y lo encarcelaba dentro de un horizonte provinciano. Antes de él, parecía temerario o iluso, para uno de nosotros, pasearse por la cultura universal como podía hacerlo un europeo o un norteamericano. (Vargas Llosa, 2020, p. 48)

Por su parte, el mismo Borges cuenta en uno de sus diálogos con el escritor argentino Ernesto Sábato (1976) que la literatura fantástica fue un género que empezó a cultivar después de un grave accidente que sufrió a finales de 1938. Como consecuencia de sus problemas de visión, aquel año había resbalado en una escalera mal iluminada y la caída le había ocasionado un severo golpe en la cabeza. Durante su lenta y dolorosa convalecencia en el hospital padeció de insomnio y de constantes alucinaciones que lo aquejaban a diario y que, a su vez, lo empezaban a hacer dudar de su capacidad mental e intelectual. Así fue cómo Borges, que hasta ese momento se había limitado a escribir poesía, crítica literaria y ensayos, decide intentar crear relatos de otro género. Comienza así su larga y famosa trayectoria como autor de cuentos fantásticos. Según Lira Coronado (1995), en un estudio más reciente sobre Borges, "estos excesos de imaginación pertenecen después de todo a una larga tradición" que la autora confiere a la influencia del género carnavalesco (1995, p.39).

La lectura de la descripción de este universo fantástico tan valorado en la producción de Borges, que revela el autor a través del Aleph, nos ha impulsado a ahondar en la trascendencia de los distintos espacios y escenarios que el personaje deja aflorar a modo de un fluir de la consciencia, bajo la apariencia de todo un monólogo interior. El Aleph nos desvela un mundo de imágenes espaciales que acarrearán diversos significados y realidades de los personajes. Asimismo, adentrarse en los espacios de "El Aleph" y en el sentido que estos cobran en la narración se convierte en un proceso de vital importancia en la situación comunicativa que se establece entre autor y lector. Por otra parte, rastrear la textualidad y las influencias del relato

nos permite inferir qué fuentes afloran en la escritura, de qué corrientes culturales se impregnó el autor, qué referentes literarios y no literarios se dan cita en sus líneas y de dónde proviene la riqueza de su simbología. La recopilación de esta valiosa información, analizada, a su vez, desde la óptica de la expresión de lo espacial, nos permitirá enriquecer las aproximaciones críticas realizadas hasta el momento a uno de los más famosos textos de Borges, así como aportar una perspectiva renovada con la aplicación de teorías de análisis que convergen en el estudio de la representación simbólica del espacio, su valor afectivo y sus fuentes.

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

Objetivo General

El objetivo general de este trabajo se centra en estudiar el espacio y su representación en el texto narrativo. De manera específica, este estudio identifica y analiza los elementos espaciales que se encuentran en el relato de "El Aleph", poniendo particular atención en sus formas de expresión y en los haces significativos que afloran a través de los componentes histórico-culturales, retóricos e intertextuales.

Objetivos Específicos

Los objetivos específicos que persigue este trabajo son los siguientes:

1. Analizar los elementos espaciales en el texto narrativo.
2. Estudiar sus formas de expresión y sus haces significativos.
3. Proponer valores simbólicos del espacio imaginario que crea Borges en "El Aleph".
4. Rastrear las fuentes junto con el alcance narrativo de los espacios que el autor evoca mediante referencias, componentes históricos-culturales, comparaciones, metáforas y adjetivos, juntamente con los rasgos de intertextualidad.
5. Analizar los elementos asociados con el concepto de espacio en el cuento "El Aleph" y los elementos espaciales que el Borges personaje ve en el Aleph.
6. Contribuir al conocimiento de la importancia que adquiere el sentido del espacio en la comunicación narrativa de Borges.

2. Metodología

Para alcanzar los objetivos propuestos, se ha considerado oportuno utilizar una metodología basada en la observación e investigación del espacio imaginario en la literatura y en el estudio del concepto de espacio en la filosofía geográfica. Para ello, resulta imprescindible acercarse a una selección bibliográfica de teóricos y ensayistas relevantes como por ejemplo, entre otros, Bachelard, Bajtín, Genette, Garrido Domínguez, Lefebvre y Tuan. En el análisis de los valores simbólicos y la representación literaria del espacio en “El Aleph” de Borges, se utilizarán las nociones fundamentales de algunos de estos teóricos y sus diferentes perspectivas con el propósito de contribuir a las aproximaciones críticas que han abordado “El Aleph”.

Con el objeto de conocer las bases en las que se asienta este trabajo, y manejar las fuentes fundamentales de quienes se han dedicado a cuestiones semejantes, se ofrecerá un somero panorama sobre cómo se ha conceptualizado el espacio en Borges, en general, y en “El Aleph”, en particular. Se indagará, también, sobre la impronta de otros autores en los espacios que habitan los personajes y objetos, dado que la intertextualidad es un recurso de innegable recurrencia en la escritura de Borges. Por último, se realizará un análisis de una serie de elementos espaciales de “El Aleph”, con una propuesta de sus diversos valores y significados.

2.1. Enfoque

El análisis de este relato se va a concentrar sobre todo en las concepciones de espacio y lugar que abarca la perspectiva geográfica de Tuan, como así también en la perspectiva fenomenológica de Bachelard. De este modo, primero haremos un recorrido teórico recogiendo lo que diferentes teóricos han aportado respecto al espacio, para luego centrarnos en el análisis de los elementos espaciales a partir de los presupuestos que nos ofrecen Bachelard (2000) en su *Poética del Espacio*, y Tuan (2018) en su ensayo *Space and Place*, por lo novedoso de la conjugación de ambos enfoques. Mientras que Bachelard nos permitirá analizar los espacios desde la fenomenología, es decir a partir del sentido y de la fuerza que le imprime el sujeto creador a la imagen poética, la perspectiva de Tuan nos dará una visión aún más amplia que privilegia la experiencia humana, las sensaciones y las percepciones como fuentes de información para la geografía, un acercamiento próximo a las perspectivas teóricas

de los afectos que tanto se han aplicado al campo literario en las últimas décadas. El geógrafo concede así "sentido humano" al espacio y los lugares, donde el rol del sujeto con sus sentimientos y emociones es fundamental, dinamizando la geografía desde el campo de las Humanidades, y enriqueciendo las posibilidades de análisis de objetos de estudio de muy diversa naturaleza, incluida la propia literatura, como demuestra este trabajo. Asimismo, para profundizar y perfeccionar el análisis de la creación del espacio en "El Aleph" se aplicará de manera complementaria el abordaje intertextual, sin el cual no puede entenderse la configuración simbólica de los espacios, como de cualquier otro elemento, en la producción literaria de Borges.

2.2. Alcance

En lo que respecta al alcance, el presente trabajo pretende explorar e identificar los elementos espaciales que el autor utiliza en "El Aleph" para luego determinar sus posibles valores, simbología e intertextualidad. Dado que se ambiciona realizar una investigación sobre un tema ya estudiado pero desde una perspectiva diferente, el alcance se ubica dentro de la clasificación de tipo exploratorio-descriptivo-explicativo.

Las técnicas metodológicas serán flexibles y variadas. Con la ayuda de la narratología, las teorías humanistas del espacio, la fenomenología y las nociones de intertextualidad, se identificarán fenómenos y conceptos, se describirán los elementos espaciales de "El Aleph", y se explicará su función e interpretación desde las perspectivas analíticas elegidas.

Así, el uso de esta investigación será destinado a contribuir al análisis y a la interpretación del componente simbólico espacial en la narrativa de Jorge Luis Borges, y podrá servir de base para estudios futuros en otros de sus títulos, así como en la producción narrativa de otros autores.

3. Marco teórico

Antes de abordar el objeto de estudio, en este apartado se recogerán los conceptos teóricos esenciales para la aplicación del método propuesto desde diversas perspectivas. Partiendo de lo más general, como mero panorama aproximativo, inabarcable dadas las limitaciones de este trabajo, pero necesario para entender el alcance del mismo, se explicarán los conceptos espaciales elementales de la terminología empleada en este trabajo. Para ello, se resumirán las bases de los teóricos cuyas investigaciones aparecen como más pertinentes, tales como Bachelard, Bajtín, Garrido Domínguez, Genette, Lefebvre y Tuan, entre otros, dada su trascendencia en el campo de estudio, para luego aplicar algunas de sus perspectivas al análisis e interpretación del espacio imaginario en "El Aleph". Asimismo, se tendrán en consideración estudios e investigaciones previamente realizados sobre los elementos espaciales en la escritura de Borges y, en particular, aquellos que se hayan enfocado en el estudio de "El Aleph".

3.1. Conceptos espaciales: un acercamiento

El espacio, tal como explica Garrido Domínguez, no es un mero soporte de la acción dentro de la estructura narrativa, sino que su función adquiere gran relevancia en relación con los otros componentes del relato y desempeña un papel determinante en la estructura narrativa, en cuanto que juega el rol de ese "lugar en que se cristaliza, se vuelve concreta y tangible, la acción narrativa" (1996, p. 210). En tal sentido, el espacio se convierte en un punto de anclaje y en el auténtico propulsor de la acción narrativa, ya que, sin él, tal acción no podría concretarse.

A lo largo del tiempo, muchos han sido los teóricos que han adoptado perspectivas diferentes en cuanto al análisis del espacio. Algunos, como es el caso de Bajtín, han concebido el espacio no como una unidad autónoma, independiente de los otros elementos de la acción narrativa, sino como un componente vinculado indisolublemente al tiempo. Así, espacio y tiempo han dado lugar a una unidad fusionada que Bajtín (1989) denominó cronotopo. La relevancia que tienen los estudios del teórico ruso en relación con el tratamiento del tiempo y del espacio en la narración es indiscutible y, si bien es cierto que no se puede negar la existencia de una cierta interdependencia de ambos componentes, esto no significa que se trate de una fusión

indisoluble. En tal sentido, otros teóricos han resaltado el rol independiente que cada uno de ellos juega dentro de la acción narrativa. Entre ellos, la filósofa alemana Käte Hamburger (1995) insiste en que el espacio constituye una pieza fundamental en la estructura narrativa, otorgándole entonces un lugar destacado dentro de la misma y, al mismo tiempo, dejando el aspecto temporal al margen. Hamburger argumenta acerca de la intemporalidad de la ficción, explica que en la ficción narrativa el tiempo se anula en función de la misión de la literatura de volver presente el discurso narrativo y sostiene que en literatura "ya no vivimos una acción descrita en pretérito como pasada, es decir real, sino como acción ficticia «hecha presente», es decir ajena a la realidad" (1995, p. 69).

Genette (1989), por su parte, da primacía al elemento temporal y a su función interpretativa y de creación de significado en la narratología. En *Figuras III*, el teórico francés se focaliza en los diferentes tiempos que rigen un relato y establece una distinción entre el tiempo de la historia, del relato y de la narración. La crítica narratológica de Genette ha desarrollado la teoría de la temporalidad de manera vasta y precisa, situando el componente temporal en una dimensión esencial dentro de la estructura narrativa, relegando casi por completo el componente espacial cuando afirma:

puedo perfectamente contar una historia sin precisar el lugar en el que sucede, ... mientras que me resulta casi imposible no situarla en el tiempo en relación con mi acto narrativo, ya que debo necesariamente contarla en un tiempo del presente, del pasado o del futuro. (Genette, 1989, p. 273).

Genette argumenta dicha afirmación señalando que "el lugar narrativo raras veces se especifica y nunca, por así decir, es pertinente" (1989, pg. 273), y se sirve de una de las obras de Proust para ilustrar su sentencia. Según el narratólogo francés, en *En busca del tiempo perdido*, Proust no especifica dónde produce el Marcel narrador y protagonista el relato de su vida, ni tampoco al lector le interesa saberlo, sin embargo, afirma, sí le importa saber, por ejemplo, cuánto tiempo transcurre entre las escenas.

La creencia en que la temporalidad es la dimensión más significativa de la estructura narrativa ha causado mucho debate y disputa en los estudios narrativos, haciendo que esta perdiera así su prevalencia para dar lugar a que otros elementos tales como el espacio, y los eventos que se desarrollan en él, empezaran a considerarse con mayor interés. No se trata de demostrar cuál de estos elementos posee mayor peso en la estructura narrativa, sino de otorgarle el

diferente valor que cada uno de ellos adquiere dependiendo de la construcción e interpretación del texto narrativo en cuestión. Herman (2002), por ejemplo, considera que la referencia espacial no tiene un papel opcional ni derivativo, sino crucial (2002, p. 264), ya que la narrativa debe verse no solo como un acto comunicativo ordenado temporalmente, sino también como un sistema verbal anclado en una estructura espacial particular. Los narradores proponen interpretaciones de acciones y personajes usando ambos recursos: la organización espacial de la trama y su distribución temporal.

Núñez (2010), por su parte, considera que lo que caracteriza un relato es "la presentación de una sucesión de acontecimientos" (2010, p. 60). Dichos acontecimientos se desarrollan en un tiempo y espacio determinados, con la participación de uno o varios personajes. Para Núñez, el proceso constructivo de un texto narrativo supone un acto comunicativo donde el autor toma decisiones en su trabajo de escritura a fin de alcanzar su objetivo comunicativo. Tanto a nivel extratextual, entre autor y lector reales, como a nivel intratextual, entre autor y lector implícitos, narrador y narratario, es necesario acercarse al universo comunicativo del relato e identificar qué intentan comunicarnos sus componentes, de dónde proviene la narración y hacia dónde se dirige la historia. La propuesta de este trabajo es precisamente dar cuenta de la comunicabilidad y de los significados que acarrearán los elementos espaciales en un relato, abordando dicho estudio desde una perspectiva que se focaliza en la naturaleza autónoma del espacio

Al adentrarnos en el proceso de escritura de un relato, vemos cómo el autor construye el espacio literario a través de palabras. Pero, como reflexiona Genette al evocar a Aristóteles,

¿Cómo puede el lenguaje, normalmente instrumento de comunicación y acción, pasar a ser medio de creación? La respuesta de Aristóteles es clara: solo puede haber creación por el lenguaje, si éste se convierte en vehículo de mimesis, es decir, de representación o, mejor dicho, de simulación de acciones y acontecimientos imaginarios, si sirve para inventar historias o, al menos, para transmitir historias ya inventadas. El lenguaje es creador, cuando se pone al servicio de la ficción. (Genette, 1993, pp. 15-16)

Es decir, siguiendo a Genette, el escritor elabora la ficción inspirado en la imaginación, en la memoria, en la experiencia personal o la de otros y utiliza el lenguaje como medio para crear el espacio ficcional. El uso del lenguaje junto con la imaginación, el pensamiento y los

sentimientos del creador dan vida a una imagen poética, una imagen singular de gran significado ontológico y comunicabilidad.

Sin embargo, el alcance comunicativo y la capacidad simbólica de una imagen nueva pueden considerarse variables. Como afirma Bachelard, es difícil explicar "la adhesión que suscita [la imagen nueva] en un alma extraña al proceso de su creación" (2000, p. 8). Esto es, la imagen poética que trasmite el autor llega al lector con una fuerza y una carga simbólica que son, básicamente, variables, y cuya repercusión en el "alma extraña" del lector genera innumerables experiencias en su propia existencia. Solo la fenomenología, explica Bachelard, "es decir, la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual, puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza y el sentido de la transubjetividad de la imagen" (Bachelard, 2000, p. 9). Bachelard va más allá de la estética realista de la dualidad imagen/objeto y construye un puente entre la imagen como resultado de un proceso de creación en la experiencia humana y "el alma" de su receptor.

Asimismo, Garrido Domínguez destaca la capacidad simbolizadora del espacio narrativo, de la que también da cuenta Bachelard, ya que, a través de las dimensiones y de los objetos del espacio, el artista es capaz de proyectar conceptos, sentimientos y también preocupaciones. Este espacio ficticio que nace a partir de un tejido verbal (textual o discursivo) que el artista entreteje se constituye de diversas maneras. El escritor puede crear así diferentes tipologías del espacio y asignarles funciones diversas, tales como las que identifica Garrido Domínguez y que clasifica en: espacio único o plural, presentado vagamente o en detalle, espacio sentido o referencial, contemplado o imaginario, protector o agresivo, espacio simbólico, del personaje o del argumento, entre otros. Garrido Domínguez subraya también el importante papel que desempeñan el receptor, además de las descripciones que ofrece el escritor en la presentación del espacio y en el proceso comunicativo, puesto que "la descripción dota de ojos al lector, haciéndole ver el espacio en que se desenvuelve el complejo universo del relato y facilitándole el proceso de recepción e interpretación del texto" (1996, p. 237). En ese sentido, el componente descriptivo que acompaña al espacio será un ingrediente fundamental de nuestro análisis.

Otro teórico que, desde una perspectiva sociológica, ha hecho importantes aportaciones en el estudio del espacio es Henri Lefebvre (2013). Para Lefebvre, el espacio no debe considerarse como un receptáculo vacío e inerte de la realidad, sino que tiene, en sí mismo, un papel vital

en la vida real de las personas y debe concebirse como un agente activo dentro de la sociedad, soporte de las relaciones económicas y sociales. Lefebvre propone, además, una distinción entre el espacio físico, social y mental, dentro de su teoría unitaria del espacio, que plantea la concepción del espacio como producto social, resultado de la sociedad urbana y sus relaciones. En sus propias palabras,

El concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico. Reconstruye un proceso complejo: descubrimiento (de nuevos espacios, desconocidos, de continentes, del cosmos) —producción (de la organización espacial propia de cada sociedad) —creación (de obras: el paisaje, la ciudad con su monumentalidad y decorado). Se trata de una reconstrucción evolutiva, genética (con una génesis) pero de acuerdo a una lógica: la forma general de la simultaneidad. Y esto porque todo dispositivo espacial reposa sobre la yuxtaposición en la inteligencia y sobre el montaje material de elementos a partir de los cuales se produce la simultaneidad... (Lefebvre, 2013, p. 57)

Por lo tanto, cada sociedad produce su propio espacio, fruto de las relaciones de producción que se dan en un momento dado de la historia y que se materializan en un espacio territorial determinado. A esta secuencia del proceso histórico de producción social del espacio se le suma el imaginario social que genera.

Otra contribución significativa, que enriquece la interpretación social y el peso de lo humano en el componente espacial como producto cultural, con sus propias representaciones, es la del geógrafo chino Yi-Fu Tuan (2018). Tuan señala la importancia que adquieren la percepción sensorial, las emociones y las experiencias vitales de un ser humano, en las concepciones de espacio y lugar, los dos ejes que engloban su filosofía geográfica. En tal sentido, Tuan privilegia la experiencia concreta, las sensaciones y las percepciones como fuentes de información para la geografía, donde el papel del sujeto es fundamental, otorgándole así "sentido humano" a las dimensiones espaciales.

El autor de *Space and Place* (2018) se cuestiona qué es aquello que conmueve y emociona de un lugar a las personas, reflexiona sobre la base de diferentes experiencias humanas, para luego concluir que las cosas que nos conmueven son, en realidad, de naturaleza varia. Para ilustrar sus planteamientos, Tuan hace referencia a un pequeño poblado del sur de Estados Unidos, llamado Belvedere, donde Paul Horgan contextualiza su novela *Whitewater* (1971), y

cita a uno de sus personajes quien, a la pregunta "What is the most beautiful thing in Belvedere?", da una respuesta basada en su propia experiencia, en aquella que ofrecen sus sentidos y emociones:

It's not what they brag about, the lilacs, and the green tile dome on the city hall, and the Greek pillars on the bank. No, it is what happens after the sun goes down, and the vapor lights on the tall aluminium poles over the highway start to come on! ... Everything on the earth is sort of gray by then, yes, lilac gray, and there are shadows down the streets, but there, while the sky is changing, those lights are the most beautiful things in the United States! And you know? It's all an accident! They don't know how beautiful de light is. (Horgan, 1971, p. 163 citado en Tuan, 2018)

Siguiendo sus enseñanzas, resulta de gran utilidad la aplicación de un método humanista de comprensión de los parámetros puramente geográficos, especialmente cuando estos son una representación dentro de la literatura, por muy ficcionales que resulten. Por todo ello será esencial el rescate de su obra con el objeto de interpretar los espacios en "El Aleph".

3.2.El estudio del espacio en Borges

Esta investigación se sitúa en la estela del trabajo de otros especialistas que ya se han acercado a la obra de Borges y al estudio del espacio en sus textos literarios, y que han dado cuenta de importantes hallazgos en el estilo de la narrativa del escritor argentino. Para empezar, Dadon Benseñor (2003) señala que, en el proceso de creación de sus textos, Borges frecuentemente utiliza conceptos y objetos relacionados con la geografía incorporándolos con diferentes fines: ya sea para enriquecer el discurso bajo la forma de metáforas o analogías, o para añadir exotismo, cosmopolitismo o un toque de color local al hacer referencia a una particularidad geográfica.

Asimismo, Zito (1999) explica que en la literatura de Borges conviven dos Buenos Aires. Primero, la de sus páginas de los años 20: barrial, suburbana, casi desierta. En sus tres primeros libros de poemas describe la Buenos Aires de las orillas, donde la ciudad se desgarraba en barrio pobre y con olor a campo. La segunda, presente fundamentalmente en sus cuentos, es la Buenos Aires del centro histórico y de los barrios de Constitución, el Sur, el Bajo, el Centro. "El primer (período) es lírico, raleado, paisajístico y frágil; el segundo, histórico (de

historias), denso, misterioso y duro", observa Zito (1999, p. 113). Los lugares que Borges describe en sus relatos están cargados de significado, agrega Zito, en los que "la atmósfera es tan importante como la trama. A Borges le bastará tan sólo escribir 'arroyo Maldonado', para crear marginalidad social, o 'calle Garay', para imponernos una casa de la burguesía decadente" (1999, p. 114).

Zito resalta el uso que hace Borges de la descripción de los lugares en sus textos e ilustra la técnica del escritor con el ejemplo del cuento "Una vida de Evaristo Carriego", que Borges escribió en 1930 para contar la vida de otro poeta, y amigo, de Buenos Aires. En esta obra, Borges cuenta la vida de Carriego y describe su persona evocando los lugares que frecuentaba. El ensayista examina el estilo de Borges y concluye afirmando que, a pesar de que sus poemas suelen estar vacíos de gentes, a través de sus descripciones nos habla de quienes los pueblan. Borges, explica Zito,

califica a la casa de modesta, y a la calle de tierna, pero se trata de hipálages, esa figura retórica que tanto utiliza. Las casas o las calles, se sabe, no tienen sentimientos, sino que los inspiran en los seres humanos. Y el lector siente que lo modesto y lo tierno son sus habitantes. (1999, p. 116)

Por su parte, Lira Coronado (1995) se acerca a la obra de Borges de la mano de Bajtín y de los conceptos e ideas del teórico ruso sobre la épica, su evolución y la composición del texto narrativo. El aporte de Bajtín a los estudios literarios ha sido muy vasto, desde la narratología al análisis estilístico, sus reflexiones se han consagrado como una referencia insoslayable. Así, a la luz de lo estudiado por Bajtín sobre los diferentes estados evolutivos del género narrativo, incluyendo los rasgos de la sátira menipea y de otros géneros o subgéneros carnalescos de lo cómico-serio, Lira Coronado señala que el universo borgiano encuentra su análogo en el género carnalesco, en cuanto caótico, inabarcable e infinito. Destaca que rasgos como lo cómico y lo serio se encuentran plasmados "de una manera por demás nítida y consistente en los cuentos de Borges", donde se junta "un conglomerado de elementos dispares unidos por el poder de creación, evocación o imaginación del escritor" (1995, p. 34). Algunas de estas combinaciones que remiten al género carnalesco son, según Lira Coronado, "la unión de lo alto con lo bajo, lo sagrado con lo profano, lo serio con lo cómico, lo sabio con lo estúpido" (1995, p. 35).

De igual modo, el mismo Borges, en una entrevista con el periodista Joaquín Soler Serrano en año 1976, define su propio estilo de escritura narrativa cuando expresa su gusto por *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, y destaca la sobriedad y la nobleza que caracterizan su escritura. En particular, destaca la ausencia de descripciones detalladas del escenario donde se desarrolla la acción. El autor de "El Aleph" reflexiona:

Parece imposible escribir un libro sobre el gaucho en el que no haya una sola descripción de la Pampa, de la llanura. Sin embargo, en el *Martín Fierro* no hay ninguna y sin embargo sentimos la llanura [a través del relato de la acción]. (EDITRAMA, 2001, 1h23m40s)

Eso le parece extraordinario. Esa técnica es, para Borges, mucho más eficaz que las descripciones de otros autores. Hernández era un narrador que estaba entonces en la línea de Borges, de la exactitud, de la concisión. Borges considera que esas descripciones son mucho más eficaces que las descripciones que encontramos, por ejemplo, en *Don Segundo Sombra*, la novela de Ricardo Güiraldes, donde el autor deja el relato para describir con exactitud y de manera detallada el escenario, el paisaje. En cambio en el *Martín Fierro*, todo fluye, lo descriptivo está de lado, la descripción del lugar se da de manera más intuitiva, se la indica sugiriéndola mientras que en otros libros los espacios se describen excesivamente.

Por otro lado, Borges no se limita a concebir el concepto de geografía según las definiciones que comúnmente ofrecen los diccionarios como, por ejemplo, las dos acepciones que propone la RAE: "1. f. Ciencia que trata de la descripción de la Tierra. 2. f. Territorio, paisaje". Por su parte, Borges, en calidad de artista, construye su propia versión de este término y le otorga diferentes valores. Dadon Benseñor identifica así cuatro sentidos diferentes que Borges, de acuerdo con el contexto, imprime al término geografía en la construcción de un texto literario, y explica que el escritor argentino puede referirse "a un espacio real cuya localización no se detalla, a un espacio imaginario, a un lugar del cual se informa la localización espacial y temporal y a una disciplina científica" (2003, p. 741). Cabe aclarar que los espacios imaginarios pueden ser tanto de existencia real como inexistentes. Según el ensayista, estas diferentes relaciones que se establecen a la hora de abordar el espacio en el texto narrativo son una característica del estilo de Borges quien, "con un manejo inusual de las palabras ... impulsó una renovación del lenguaje narrativo, resaltando la índole ficticia del texto y amalgamando fuentes y culturas de índole diversa" (Dadon Benseñor, 2003, p. 742).

Puesto que en esta amalgama de fuentes y culturas diversas que se produce usualmente en la obra borgiana es posible identificar "textos que surgen de otros textos previos" y "tramas que se superponen a otras tramas", resulta significativo analizar también la intertextualidad que encierran algunos de los elementos espaciales en "El Aleph". Como lo ha evidenciado Botero Camacho (2002) en su ensayo "El infierno queda al Sur" en el que intenta demostrar que existe una relación directa entre algunas obras de la narrativa hispanoamericana, entre ellas el cuento "El Aleph" del escritor argentino Jorge Luis Borges y la *Divina Comedia* del autor italiano Dante Alighieri. Botero Camacho sostiene que partes de "El Aleph" son reescrituras de la obra de Dante y afirma que así como "el arte es una reinterpretación del mundo", "en algunas oportunidades, [es] una reinterpretación de esas reinterpretaciones" (2002, p. 268).

Rodríguez Risquete (2005) estudia el influjo de la *Divina Comedia* en la obra de Borges. Afirma este autor que Borges se sirve de esta de tres modos: la cita para ilustrar sus propios argumentos; a partir de ella evoca temas recurrentes en su obra; y, finalmente, la usa como símbolo pues al considerarla un clásico, la reputa capaz de vincularlo a cualquier lector independientemente del tiempo y el espacio. Según Rodríguez Risquete, Borges definía como clásica a la obra que abandonaba su perfil concreto para ser ambigua e infinita. Estas características son igualmente predicables de la obra de Borges, esencialmente en cuanto a los valores universales que presenta al lector y, particularmente, en su uso del tiempo y del espacio.

Sobre esta base, Rodríguez Risquete hipotetiza que Borges acometió la lectura profunda y definitiva de la *Divina Comedia*, cuando fue apartado por el peronismo de la dirección de la biblioteca Miguel Cané, a partir de 1946, casi contemporáneamente a la escritura de "El Aleph". Sin embargo, a partir de una conferencia publicada en el año 2008 en un periódico italiano, en la que el mismo Borges ofrece datos inéditos de su primer encuentro con la literatura de Dante Alighieri, nos enteramos de que su primera y verdadera lectura de la *Divina Comedia* data de los años treinta. Él mismo se cuestiona por qué ha tardado tanto en llegar al poema para luego señalar que en la lectura de la *Divina Comedia* hay una primera vez pero no una última, ya que el poema, una vez descubierto, no nos abandonará más. La *Divina Comedia*, concluye, "è una città che non riusciremo mai a esplorare nella sua interezza" (2008, p. 35). Mas tarde, en una entrevista televisiva del año 1977, Borges revelará haber leído la *Divina Comedia* en repetidas ocasiones, "unas once o doce veces" (Televisión Norteamericana PBS,

1977, 23m04s) y expresará su gran estima al considerarlo "un grandioso poema, tal vez el mejor poema jamás escrito" (1977, 42m05s), lo que confirma su sentencia anterior: la *Divina Comedia* es una ciudad que nunca habremos explorado del todo. En tal sentido, como se desprende de su vasta obra, Borges no solo ha leído a Dante en repetidas ocasiones sino que sentía una profunda admiración por su obra y se ha dedicado a estudiarla a fondo, plasmando sus reflexiones en diferentes ensayos y artículos. Tal es el caso de "La Divina Comedia", perteneciente al ciclo *Siete Noches* publicado en 1980 y los *Nueve ensayos dantescos*, en 1982, donde plasma sus pensamientos más elaborados en torno a la obra del poeta florentino. En 1981, en una entrevista con el periodista Antonio Carrizo, Borges hará mención a la técnica utilizada por Dante Alighieri en el *Infierno* y en el *Purgatorio* para mostrarnos "un instante que es esencial", y admite haber tomado prestada esa "idea de un momento de la vida" de la *Divina Comedia* para llevarla a sus obras (Televisión Pública, 2016, 5m20s).

Es importante destacar que el gusto por la lectura y el vínculo con las bibliotecas se mantuvieron vivos durante toda la existencia del célebre autor argentino. En otra entrevista, Borges expresa que su amor por los libros se lo debe a su padre y revela:

Yo supe desde niño que mi destino sería un destino literario. Mi padre me franqueó su biblioteca. Una biblioteca en su mayor parte de libros ingleses. Y yo me eduqué en esa biblioteca. Y recuerdo entre los libros una versión de Garnier de *El Quijote* y yo la leí y la releí. (Televisión Pública, 2016, 16m36s)

La vasta biblioteca de su padre fue vital en la formación de aquel erudito de la tierra de los gauchos quien, aún después de haber quedado completamente ciego continúa "leyendo" con la colaboración de amigos y familiares. La admiración por ese afán erudito de Borges ha traspasado fronteras. El escritor italiano, Umberto Eco, en su obra *El nombre de la rosa* (1996), se inspira en la figura de Borges para crear el personaje llamado Jorge de Burgos, un monje español, un anciano de unos ochenta años que está ciego desde al menos cuarenta, pero que, a pesar de su ceguera, conoce todos los títulos y los secretos de la biblioteca de la abadía y posee, además, una memoria envidiable:

Parece que ya de niño fue tocado por la gracia divina, y allá en Castilla leyó libros de los árabes y de los doctores griegos, cuando aún no había llegado a la pubertad. Y además, después de haberse vuelto ciego, e incluso ahora, se sienta durante largas horas en la biblioteca y se hace recitar el catálogo, pide que le traigan libros y un

novicio se los lee en voz alta durante horas y horas. Lo recuerda todo, no es un desmemoriado como Alinardo. (Eco, 1996, p. 413)

Eco reproduce así, en detalle, la figura del escritor argentino. Aquella biblioteca familiar que a Borges le dio acceso a importantes referentes de la literatura universal, lo adentró en el mundo de los libros desde muy temprana edad y lo condujo así a cultivar la pasión por la lectura. Asimismo, Borges revela que fue su padre quien lo impulsó a desarrollarse como escritor en el ámbito literario y agrega: "Me explicó que a él le gustaría que yo fuera escritor. Que para eso leyera y escribiera mucho" (Borges y Sábato, 1976, p. 117). Su estrecha relación con el mundo de los libros y de las bibliotecas, continúa durante toda su vida. Luego de la muerte de su padre, Borges se desempeña como bibliotecario en una biblioteca pública de la ciudad de Buenos Aires. Más tarde llega a ser director de la Biblioteca Nacional, en 1955. En este sentido, no es de extrañar que Borges siguiera dedicando tiempo a la lectura de los clásicos una vez que dejara su cargo de director de la Biblioteca Nacional a la llegada del peronismo en Argentina. Durante dieciocho años, destaca Esteban (2005), "Borges, nadando entre libros, fue feliz a diario cuando se perdía por los estantes tocando y oliendo esas vidas y esos sueños immortalizados en papeles y palabras". No sorprende, entonces, que Borges intentara, luego, immortalizar esas vidas en sus textos, y reproducir sus espacios en el universo literario que él mismo configuró.

Botero Camacho (2002) argumenta que en la reinterpretación que hace Borges de "El Infierno" de la *Divina Comedia*, el narrador es el mismo "Dante" que busca a su amada y encuentra un paralelismo en la forma más que en el contenido. El ensayista plantea primero una conexión entre la forma de los nombres propios de ambas obras, que no son de interés para este estudio, para luego centrarse en la relación que existe entre los espacios de estos relatos, como, por ejemplo, es el caso de la reinterpretación del paraíso en la Plaza Constitución, parte del espacio exterior que rodea la casa de los Viterbo, donde se encuentra el infierno. Este apunte será de vital importancia para el presente trabajo, y sobre ello volveremos en el último capítulo.

3.3.El espacio y sus dimensiones: Bachelard y Tuan

Luego de habernos aproximado al objeto de estudio de la mano de los conceptos claves de los teóricos más pertinentes, el análisis se articulará sobre la base de dos de ellos: se aplicarán las perspectivas del filósofo francés Gastón Bachelard (2000) y la del geógrafo chino Yi-Fu Tuan (2018). Ambos se focalizan en la carga simbólica que adquieren los espacios a través del vínculo afectivo que crea el ser humano con su entorno. Asimismo, se tendrá en consideración la noción de intertextualidad a fin de profundizar y enriquecer el análisis y la comprensión de los espacios en “El Aleph”. Traer nuevas formas de sensibilidad a la lectura de un relato facilitará la reconstrucción de estos a partir de su valor simbólico. Dichas teorías funcionarán como el sustento que articula y vertebra el desarrollo del análisis en el capítulo 4.

3.3.1. Perspectiva de Gastón Bachelard

En el plano formal de un texto narrativo, el tratamiento del espacio incorpora una dimensión simbólica en las descripciones. Con el fin de analizar el aspecto simbólico de los espacios de “El Aleph”, se aplicará la perspectiva del filósofo francés Gastón Bachelard cuyo libro *La poética del espacio* (2000) ofrece una nueva dimensión de estudio del sentido de lugar. En dicha obra, Bachelard propone el concepto de “topofilia” para referirse al vínculo afectivo entre el ser humano y su entorno más íntimo, e intenta “determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados” (2000, p. 22). A estos valores positivos que le confiere a los espacios vividos, Bachelard le agrega también valores imaginados. El filósofo francés pone énfasis en el espacio como poesía, es decir, como creación y destaca el poder creador de la imaginación. Analiza, así, la imagen poética desde la fenomenología, a partir del sentido y la fuerza que le imprime el sujeto creador. Dicha creación, sostiene Bachelard, concebida como un acto vital, echará raíces en el alma del lector quien, a su vez, será capaz de captar su realidad más profunda y de acercarse al pensamiento íntimo del creador.

Bachelard consagra su estudio a los espacios de la intimidad, tales como las casas, los cuartos y los sótanos. Sin embargo, en el estudio fenomenológico del espacio, la casa ocupa, sin duda alguna, un lugar privilegiado ya que esta, como destaca Bachelard, “sostiene [al hombre] a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma” (2000, p. 30).

La casa posee un poder especial y también uno de los beneficios más bellos: el de albergar los recuerdos y los sueños del hombre, el de protegernos y permitirnos soñar en paz. En su interior los recuerdos se reviven como ensueño. Al estudiar este espacio y su interior, son muchos los interrogantes que surgen: ¿Cómo las casas y los cuartos se convierten en moradas de un pasado inolvidable? ¿Dónde y cómo descansan nuestros recuerdos? ¿Cómo es que en los sótanos podemos descubrir los cimientos de una vida anterior? ¿Qué sueños resuenan en una casa?

Así pues, desde el campo de la filosofía, la perspectiva de Bachelard se convertirá en instrumento de análisis del alma humana y nos ayudará a comprender el sentido de los espacios íntimos que Borges crea en "El Aleph" y a percibir la huella personal del autor en las imágenes que utiliza. La comprensión de esas subjetividades y transubjetividades es clave, ya que, siendo la imagen poética el producto de la conciencia del autor, esta es esencialmente variable y no se la puede asociar a un objeto sino a una subjetividad pura pero al mismo tiempo efímera de la razón del poeta. Se trata, además, de precisar la repercusión de esa imagen poética y la lectura que la misma despierta en el alma del lector cuando este la hace suya.

3.3.2. Perspectiva de Yi-Fu Tuan

Yi-Fu Tuan, geógrafo y académico de perspectiva humanista, aborda la temática del espacio a partir del sentido humano que adquieren las dimensiones espaciales. La corriente de la Geografía humanista se aparta del estudio aislado de la Geografía como disciplina científica y propone un nuevo enfoque a partir del papel del ser humano en la geografía y de cómo este se relaciona con el espacio vivido y construido. Tuan es uno de los representantes de esta corriente y en sus investigaciones se ha dedicado a estudiar el espacio ligado a la experiencia humana, incluyendo los vínculos afectivos y simbólicos que convierten un espacio ajeno en un lugar familiar. El geógrafo chino se cuestiona: ¿Cómo se convierte el espacio, como concepto abstracto, en lugar, en centro de significación? ¿De qué modo adquiere el espacio una dimensión significativa para el ser humano? Tuan (2018) considera que para lograr desentrañar el significado y el sentido de un lugar es preciso ahondar en los sentimientos y en los vínculos afectivos que crean las relaciones humanas con el entorno.

En su libro *Topofilia* (2007), Tuan examina los lazos afectivos que desarrollan las personas con el ambiente circundante y, a fin de comprender los modos en que estos se forman, se centra en estudiar el "equipamiento sensible" que poseemos los seres humanos a diferencia de los animales (2007, p. 16). Dentro de los cinco sentidos que posee el ser humano, Tuan destaca el de la vista y señala que:

El hombre es predominantemente un animal visual, ya que para hacer frente al mundo, entre los cinco sentidos tradicionales, depende primordialmente de la vista. Ante sus ojos se abre un mundo más amplio y a través de ellos le llega mucha más información que por medio de los otros sistemas sensoriales. (2007 p. 16)

Compara, además, la respuesta del ser humano ante lo que percibe a través de la visión y lo que capta con otros sentidos. La visión, sostiene Tuan, otorga más credibilidad a la experiencia humana, como dice el refrán: "ver para creer". Mientras que la información que se percibe a través de los oídos suele considerarse menos fiable.

Sin embargo, estas percepciones que tenemos a través de los sentidos no lo es todo. Las emociones más fuertes que se desarrollan con un espacio se dan cuando ese "lugar o entorno se han transformado en portadores de acontecimientos de gran carga emocional, o que se perciben como un símbolo" (Tuan, 2007, p. 130).

Asimismo, Tuan (2018) se pregunta: ¿qué es un lugar?, ¿qué le otorga identidad a un lugar?, ¿qué lo hace único y particular? Y se responde citando las reflexiones de dos físicos, Bohr y Heisenberg, sobre su visita al castillo de Kronberg, en Dinamarca. Dice, un castillo es un conjunto ordenado de piedras; las piedras, el techo con su pátina verde, las tallas en madera en la iglesia, constituyen el castillo; nada de ello debería cambiar por el hecho de que Hamlet vivió allí, y sin embargo todo cambia completamente: los patios se transforman en mundos distintos, una esquina oscura nos recuerda la oscuridad del alma humana, escuchamos a Hamlet "Ser o no ser"; nadie puede probar que haya vivido, menos aún que haya vivido allí, pero todos conocemos los interrogantes que Shakespeare puso en su boca, y a partir de allí, Kronberg, toma una dimensión única. Como se cuestionaba Heisenberg:

Isn't it strange how this castle changes as soon as one imagines that Hamlet lived here?

None of this should be changed by the fact that Hamlet lived here, and yet it is changed completely (. ...) Once we know that, Kronborg becomes quite a different castle for us. (Heisenberg, W., 1972, p. 51)

Los seres humanos, dice Tuan, respondemos al tiempo y a los espacios en formas inconcebibles para el mundo animal. ¿Cómo puede, una mera leyenda, influir en la forma de ver el mundo de dos prestigiosos científicos? (2018, p. 4). De aquí surge el interrogante fundamental del libro *Space and Place* de Tuan (2018): ¿cómo el ser humano, con su excepcionalmente refinada capacidad de simbolización, valora, organiza y se relaciona con el espacio? En ese sentido, otra acepción de lugar para Tuan es la que se concibe a partir de una relación con otro ser humano con el cual uno se siente emocionalmente en casa. Para ilustrar su ejemplo, cita *La noche de la iguana*, de Tennessee Williams. Allí, Hannah, la protagonista, que encarna una dibujante que recorre el país con su abuelo ofreciendo su arte, explica a su interlocutor que su abuelo es su "casa", es decir que la relación que los une adquiere la forma de un lugar ya que esta les permite anidar, descansar y vivir:

Hannah: We make a home for each other, my grandfather and I. Do you know what I mean by a home? I don't mean a regular home. I mean I don't mean what other people mean when they speak of a home, because I don't regard a home as a... well, as a place, a building... a house... of wood, bricks, stone. I think of a home as being a thing that two people have between them in which each can... well, nest - rest - live in, emotionally speaking. Does that make any sense to you, Mr Shannon? (Williams, 1962, p. 81)

Tuan (2018) afirma que los lugares comparten cualidades con los intercambios humanos íntimos en los cuales estos últimos ocurren. Luego se cuestiona: ¿qué cosas o eventos simples pueden, en el tiempo, crear un sentimiento fuerte con un lugar? Gallinas, huevos y tomates son comunes en las granjas; no están allí por su estética sino con fines de comercialización o consumo; sin embargo, son cosas que poseen la esencia de la belleza integral, que tienen el potencial de confortarnos. La contemplación de un tomate maduro y tibio por el sol nos anima, nos conforta, nos recuerda el sentido último de la vida. La experiencia directa, con todos los sentidos, nos permite establecer un vínculo sentimental con un lugar determinado. Sin embargo, también es posible sentirnos estrechamente ligados a lugares de dimensiones inabarcables como una nación-estado, de la cual solo se puede tener una experiencia directa

limitada, a partir de la increíble capacidad de construcción e interpretación simbólica que poseemos los seres humanos. Tuan se enfoca en el "here", en el aquí y en la experiencia más íntima y directa vinculada a ese aquí y estudia el aspecto simbólico de este. Según Tuan, las experiencias íntimas del ser humano subyacen en lo más profundo de nuestro ser:

Intimate experiences lie buried in our innermost being so that not only do we lack the words to give them form but often we are not being aware of them... When, for some reason, they flash to the surface of our consciousness they evince a poignancy that the more deliberative acts - the actively sought experiences - cannot match. Intimate experiences are hard to express. (Tuan, 2018, pp. 136-137)

De su perspectiva nos interesan sus enseñanzas acerca de cómo la experiencia directa con un lugar determinado, a través de los sentidos, nos permite establecer un vínculo sentimental con este y otorgarle sentido. El estudio de Tuan nos ayudará, entonces, a descubrir los vínculos afectivos que crean, tanto los personajes de "El Aleph" como el artista, con los lugares y a comprender el sentido de los mismos.

3.3.3. Perspectiva intertextual

Sobre la noción de intertextualidad, González Álvarez (2003) explica que esta ha subrogado a la de fuente e influencia para denotar la presencia de rasgos temáticos, estructurales, estilísticos de un autor en la obra de otro. El catedrático menciona a Julia Kristeva (2014), discípula de Barthes, quien a partir del análisis del dialogismo de Bajtín y del carácter dialógico de la comunicación lingüística, explica que todo texto se construye como un mosaico de citas, es decir, que todo texto es la absorción y transformación de otro texto. En palabras de Kristeva: "le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) (. ...) Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" (2014, párr. 5). A partir de esta premisa, Kristeva instala el concepto de "intertextualidad" para reemplazar la noción de "intersubjetividad" desarrollada por Bajtín, y las investigaciones sobre la intertextualidad se empiezan a multiplicar a niveles práctico y teórico.

González Álvarez (2003) cita, además, al escritor y ensayista francés André Malraux (1948) para referirse a que todo arte es superación del pasado que contiene en su seno elementos

precedentes de otras obras. De igual modo discurre sobre las diferencias en las concepciones de mimesis en el arte, en Aristóteles y Platón, enunciado su punto de encuentro: toda obra poética debe mantener una relación de semejanza y adecuación con una realidad ya existente. El autor analiza las diferentes perspectivas que la teoría de la intertextualidad ha asumido con el paso del tiempo y destaca la evolución de este proceso partiendo de teorías tradicionales de la imitación (o de mimesis) hasta ser reconocido como un proceso de creación, en sentido absoluto, del artista. La personalidad del artista, la expresión de sus sentimientos y de su mundo interior adquieren singular relevancia.

La obra borgiana es el paradigma de la intertextualidad. La enorme erudición del autor lo lleva a establecer relaciones a través del tiempo, el espacio, las culturas, los autores, las tradiciones literarias, filosóficas. Sus textos son muy ricos en referencias literarias y filosóficas. La grandeza de su saber, que a modo de botas de siete leguas lo lleva a dar pasos de gigante, le permite establecer conexiones entre sus obras y aquellas que conforman el canon de la literatura universal. A menudo, con la erudición que lo caracteriza, Borges hace referencia a Cervantes, Shakespeare y Dante en sus cuentos, poemas y ensayos. Algunos de sus títulos más conocidos son "Pierre Menard, autor del Quijote" (1944), un relato fundamental para la teoría literaria y la noción de intertextualidad; *La Memoria de Shakespeare* (1983), una narración fantástica y alegórica que nos introduce en la vida y las emociones del escritor inglés; y *Nueve Ensayos Dantescos* (1982), relatos que evocan las obras del poeta y escritor italiano. Estos textos hacen referencia a otros textos y autores de diferentes lenguas y culturas. De este modo, Borges revisa, cuestiona y dialoga con otros textos e historias universales, los hace más originales y los enriquece, demostrando así que las teorías de dialogismo e intertextualidad que, derivadas de la teoría bajtiniana, se empiezan a desarrollar en los años sesenta de la mano de Barthes y Kristeva, resultan sumamente importantes para el análisis de la narrativa y, concretamente, también de la plasmación del espacio en la misma. La literatura de Borges es una infinita colección de puertas que llevan de una historia a otra, de un lugar a otro, de una tradición a otra, creando una compleja red de relaciones que dialogan entre ellas, resignificando el relato principal.

Como destaca Dadón Benseñor (2003), el estilo borgiano supone una estrecha familiaridad con textos, tramas y lecturas previas. Borges, en su escritura, rescata ideas e interrogantes que traspasan el pensamiento de diferentes culturas y orígenes, no para resolverlas sino para

reformularlas, envolverlas "una y otra vez con diferente ropaje" y así, desafiar al lector a encontrar una respuesta por sí mismo. Borges pone al lector frente a un enigma y le propone un contexto lúdico y será este quien, con la ayuda del saber cultural que maneje, interpretará y descifrá la obra del escritor. En tal sentido, se puede afirmar que Borges juega a reproducir algunos pasajes de la *Divina Comedia*, la cautivante obra de Dante, en "El Aleph", y a reproducir y reubicar las dimensiones de algunos de sus espacios.

4. Desarrollo y análisis

En el desarrollo y análisis de los espacios en "El Aleph" y su representación, se va a estudiar, por una parte, su valor simbólico, y, por otra, su referencia intertextual con otros textos. Como se ha planteado anteriormente, se trata de precisar la comunicabilidad de la imagen poética a través de su valor simbólico y la repercusión que la misma produce en el lector cuando este la hace suya. Por lo tanto, a partir de estas consideraciones básicas del proceso de creación poética, examinaremos los elementos espaciales aspirando a determinar el valor de estos, la significación de sus diversas representaciones dentro del artefacto narrativo y la posible repercusión en el proceso de lectura, esto es, las conexiones que el lector puede establecer a partir de los elementos del cuento.

De este modo, al transitar por los distintos espacios ficcionales, tales como casas, cuartos, sótanos, avenidas, bares y barrios entre otros, descubrimos que estos están habitados por imágenes cargadas de valores y sentidos diversos. Imágenes que se encuentran agazapadas en los rincones de estos espacios, sorprendiéndonos a medida que vamos transitando por ellos, y que establecen conexiones con otros hechos significativos esenciales en el relato.

4.1. Los espacios referidos: hacia una suerte de inventario

Dentro de la dificultad que supone recopilar los lugares descriptos y mencionados en "El Aleph", establecer una suerte de inventario tiene, sin duda, una importancia vital a la hora de establecer el corpus necesario para un estudio sistemático del espacio en el relato de Borges. En este apartado, por tanto, se enumeran los objetos, lugares y referencias que tienen que ver con el campo semántico del espacio mencionados a lo largo de todo el relato, aunque no todos serán analizados dado que excede los límites previstos en este trabajo.

La acción transcurre en la ciudad de Buenos Aires y de esta manera el lector descubre el paisaje urbano de la capital argentina. De la mano de Borges, nos adentramos en la arquitectura de la gran metrópoli y transitamos por sus calles, sus plazas, sus estaciones de metro, sus viviendas, bares y otros espacios de la ciudad natal del autor. Como declara Borges en su autobiografía, *Autobiographical Essay* (1970), su interés por los barrios de Buenos Aires surge, en gran medida, de la influencia que recibe del poeta argentino Evaristo Carriego.

Amigo del padre de Borges y vecino del mismo barrio durante su infancia, Carriego escribía sobre los bajos fondos porteños. Dentro de los libros que la familia de Borges trasladó cuando se mudaron a Suiza en 1914, cuenta en su autobiografía, se encontraba un ejemplar de un libro de Carriego, que él mismo había regalado y dedicado a su padre, en el que describía los miserables suburbios de la ciudad. Ese libro que, como hace notar Borges, leyó y relejó durante su estadía en Europa, fue el germen de su interés por explorar los barrios de la ciudad porteña.

Así, a su regreso a Argentina en 1921 Borges, que cuando niño pasaba los días dentro de su casa leyendo en la biblioteca de su padre, ahora empieza a caminar y a explorar los barrios de los suburbios porteños con cierta ternura e impulso nacionalista, que el propio Borges llama "criollismo". Su afecto por la patria queda plasmado ya desde el poema inicial de su libro *Fervor de Buenos Aires* (1923), que publica luego de haber transcurrido siete años en Europa. El poema "Las calles" ilustra vivamente el apego de Borges por la ciudad, sus calles y sus barrios:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y ajetreo,
sino las calles desganas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y llanura.
Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.

Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado —y son también la patria— las calles;
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas.

(Borges, 2005, p. 19)

4.1.1. Topónimos

A medida que avanzamos en la lectura de "El Aleph", encontramos una gran densidad de topónimos que vale la pena aclarar para una mejor comprensión del texto. A continuación, se enumeran por orden alfabético los topónimos que hacen referencia a lugares de Argentina:

- Adrogué: distrito de unos 40.000 habitantes, en la zona sur del Gran Buenos Aires.
- Belgrano: barrio del norte de la ciudad de Buenos Aires, caracterizado por su población de clase media alta y su gran importancia comercial y residencial. Es uno de los centros comerciales más destacados de Capital Federal.
- Bernardo de Irigoyen: calle de la ciudad de Buenos Aires que lleva el nombre de un destacado político argentino. Bernardo de Irigoyen se desempeñó como ministro de Relaciones Exteriores, ministro del Interior y, entre 1898 y 1902 ocupó el cargo de gobernador de la provincia de Buenos Aires. (Piñeiro, 2008).
- Biblioteca Juan Crisóstomo Lafinur: Biblioteca provincial de la ciudad de San Luis, provincia ubicada al oeste de Buenos Aires.
- Caseros: Avenida de la ciudad de Buenos Aires que lleva su nombre por la batalla de Caseros, librada entre las fuerzas del brigadier general Juan Manuel de Rosas y el general Justo José de Urquiza en 1852, que termina con la destitución de Rosas de su cargo de gobernador de Buenos Aires (Piñeiro, 2008).
- Chacarita: Barrio de la ciudad de Buenos Aires donde se encuentra el cementerio más grande de la ciudad, famoso por sus estilos arquitectónicos, esculturas, historia y por albergar los restos mortales de personajes ilustres y personalidades de la vida cultural porteña. En 1929, Borges le dedica un poema a este lugar, el primero de dos de la serie "Muertes de Buenos Aires", al que titula "La Chacarita". En él pone de manifiesto el trágico origen de este cementerio en el año 1871:

Porque la entraña del cementerio del sur
fue saciada por la fiebre amarilla hasta decir basta;

porque los conventillos hondos del sur
mandaron muerte sobre la cara de Buenos Aires
y porque Buenos Aires no pudo mirar esa muerte,
a paladas te abrieron
en la punta perdida del oeste,
detrás de las tormentas de tierra
y del barrial pesado y primitivo que hizo a los cuarteadores.
Allí no había más que el mundo
y las costumbres de las estrellas sobre unas chacras,
y el tren salía de un galón en Bermejo
con los olvidos de la muerte:
muertos de barba derrumbada y ojos en vela,
muertas de carne desalmada y sin magia.

(Borges, 2005, p.97)

- Club Hípico: Si bien no se especifica el nombre del club, podría tratarse de algunos de los que se encuentran en las cercanías de la capital argentina. Representa un espacio tradicional de la ciudad de Buenos Aires y para tener acceso al predio y poder participar como socio de las diferentes actividades que se ofrecen, no solo deportivas sino también sociales, es necesario cumplir con los requisitos reglamentarios y el pago de las costosas cuotas sociales.
- Flores: Barrio del oeste de la ciudad de Buenos Aires. Conocido, en la época en que Borges escribió "El Aleph", por sus salones señoriales y palacios de principios del siglo XX.
- Garay: importante avenida del sur de la ciudad de Buenos Aires que debe su nombre a Juan de Garay, conquistador español y fundador de las ciudades de Santa Fe en 1573 y de Buenos Aires en 1580 (Piñeiro, 2008).
- Once de Septiembre: Calle del barrio de Belgrano, en Capital Federal.
- Plaza Constitución: Su nombre completo es Plaza de la Constitución y es una reconocida plaza de Buenos Aires, cabecera de una de las principales estaciones centrales de ferrocarril que conecta la ciudad con los principales puntos del Gran Buenos Aires. Allí se encuentra también la estación cabecera de la línea C de

subterráneos. Es una zona muy concurrida y con un fuerte movimiento comercial. En sus comienzos, la zona cercana a la plaza era el lugar elegido por las elites debido a su ubicación estratégica como punto de conexión con el resto de la ciudad y del país. Sin embargo, la epidemia de fiebre amarilla que azotó el país en 1871 provocó un gran cambio demográfico por la necesidad de desalojar el barrio y obligó a las elites a migrar a otros barrios de la ciudad. Mientras que, los inmigrantes que llegaban al país con poco poder adquisitivo elegían el barrio de Constitución para asentarse, situación que fue otorgándole una mayor heterogeneidad al mismo.

- Quilmes: Población ubicada al sur de la ciudad de Buenos Aires.
- Santafecino: Aunque ambas formas son válidas, la más extendida es "santafesino". Es el gentilicio de la provincia argentina de Santa Fe y de su capital, conocida por su clásico y tradicional "Alfajor Santafesino", un postre elaborado con dos galletas rellenas con dulce de leche, bañadas en merengue, que se convirtió en el símbolo gastronómico de la provincia. Buenos Aires limita al norte con la provincia de Santa Fe.
- Soler: calle de la ciudad de Buenos Aires. Miguel Estanislao Soler (1785-1849), militar y político argentino. Vencedor en el combate de Las Coimas, combatió en Chacabuco y fue gobernador de Buenos Aires en 1820 (Piñero, 2008).
- Tacuarí: Calle de la ciudad de Buenos Aires. Tacuarí: combate librado el 9 de marzo de 1811 por las tropas del general Belgrano en su expedición al Paraguay (Piñero, 2008).
- Zunino y Zungri: son los propietarios del salón-bar, también referido como "confitería", que es como también se llaman las cafeterías en Argentina.

En el siguiente listado se enumeran por orden alfabético los topónimos que hacen referencia a distintos lugares del mundo. Entre ellos encontramos:

- Alkmaar: ciudad de Holanda, puerto en el canal de Ámsterdam.
- Bengala: Región de la península de la India que se destaca por su rica historia, su arquitectura patrimonial, su arte, cultura y tradiciones. Conocida, también, por ser el hábitat natural del tigre Real de Bengala.
- Brighton: Condado inglés a unos 80 kilómetros al sur de Londres.
- Inverness: Puerto y ciudad condado, en Escocia, en las cercanías del lago Ness.

- Mar Caspio: Es el lago más extenso del mundo. Se extiende entre Europa y Asia; comparte las fronteras de Rusia, Kazajistán, Turkmenistán, Azerbaiyán e Irán.
- Mezquita de Amr: Fundada en el Cairo en el año 642 por Amr ibn al-As, primer gobernador musulmán de Egipto, fue la primera mezquita en ese país y en toda África que sirvió como centro del gobierno y de la religión islámica en Egipto.
- Mirzapur: Ciudad de la India, situada en la ribera del río Ganges.
- Ob: también denominado Obi, es un río de Rusia.
- Queensland: estado de Australia cuya capital, Brisbane, es la tercera ciudad más grande de Australia.
- Querétaro: Una de las ciudades más antiguas de México, considerada un tesoro colonial en el corazón del país por su rico pasado histórico y sus construcciones bien conservadas.
- Santos: ciudad costera de Brasil con uno de los puertos más importantes del país.
- Veracruz: ciudad y puerto de México.

4.1.2. Verbos de movimiento

El peso de lo espacial que se dispara dentro de este cuento se observa, además, a través del uso de los verbos de movimiento que, para su análisis posterior, enumeramos aquí:

- Bajar: "Bajé con rapidez" (p. 665).
- Entrar: "Carlos entró poco después" (p. 665).
- Ir: "Iré a verlo inmediatamente" (p. 664), "cumplí con sus ridículos requisitos; al fin se fue" (p. 666), "me voy, bajo la trampa y te quedas solo" (p. 665).
- Llegar: "no dejé pasar un treinta de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto" (p. 658)
- Salir: "aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa" (p. 659).
- Volver: "no dejé pasar un treinta de abril sin volver a su casa" (p. 658), "a nadie revelé mi descubrimiento, pero volví" (p. 664), "temí que no me abandonara jamás la impresión de volver" (p. 668).

4.1.3. Adverbios de lugar

- Ahí: "Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias..." (p. 664). "El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño" (p. 666)

4.1.4. Elementos deícticos

Los elementos deícticos de lugar nos sirven como punto de referencia dentro de un contexto determinado:

- Aquí: "empieza, aquí, mi desesperación de escritor" (p. 666).
- Al norte de: "un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano" (p. 661).
- Hacia la derecha: "hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor" (p. 666).
- Lejos de: "un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton" (p. 661).
- Parte inferior de: "En la parte inferior del escalón" (p. 666).

4.2. El valor simbólico

Para dar cuenta de la comunicabilidad de los espacios que aparecen en "El Aleph" es preciso identificar el valor simbólico que les imprime el creador a dichas imágenes poéticas. Como afirma Sábato en una de sus largas charlas con Borges, "la realidad es infinita y, además, cada artista crea la suya" (1976, p. 96). El arte es una creación, no un reflejo de la realidad, y cada artista la recrea a su manera. El Buenos Aires de Borges, señala, no puede ser el de otro escritor porque son dos yos diferentes que la ven y la recrean de modo personal. Para ilustrar su declaración, toma como ejemplo uno de los espacios de la novela *Madame Bovary* (2005) y explica cómo una modesta aldea como la de Ry, en Normandía, no tendría nada de especial si Gustave Flaubert no la hubiera hecho habitar por Madame Bovary, la protagonista de su famosa novela. Es decir, que los artistas son capaces de recrear espacios en sus textos y de

impregnarlos con un significado especial que les es donado por el propio espíritu de su creación.

Por tanto, este apartado se propone descubrir, de la mano de los prestigiosos teóricos Bachelard y Tuan, el valor simbólico de los espacios en “El Aleph”. Se intentará, así, dar respuesta a, entre otros, los siguientes interrogantes: ¿Qué sentimientos transmite el autor en la descripción de los lugares? ¿Qué significado adquiere en el relato un espacio singular? ¿Qué valor asigna Borges a los diversos espacios ficcionales de la narración? ¿Qué tiene de especial la calle Garay o el barrio de Plaza Constitución? ¿Cómo la casa familiar de Beatriz Viterbo puede constituirse en un pasado inolvidable? ¿Qué representan los lugares secretos y oscuros, como el sótano de la casa de Beatriz, en el cuento? ¿Qué comunican las descripciones de los espacios exteriores e interiores del escenario de los acontecimientos?

4.2.1. La importancia de los lugares: los espacios referidos y su interpretación

4.2.1.1. El barrio

El apego a la patria es una emoción humana común y, partiendo de esta base, el geógrafo Yi-Fu Tuan se ha dedicado a estudiar las formas en que las personas sienten y piensan sobre el espacio, cómo forman vínculos con el hogar, el vecindario y la nación, y cómo los sentimientos sobre el espacio y el lugar se ven afectados por el sentido del tiempo. Este geógrafo observa cómo un espacio extraño puede transformarse en el barrio de una persona, en un lugar conocido con el cual se establecen vínculos afectivos y señala que es la experiencia vital del ser humano lo que transforma un “espacio” desconocido en un “lugar” familiar, en sus palabras: “when space feels thoroughly familiar to us, it has become place” (2018, p. 73). Tuan concluye que la fuerza de este vínculo varía según lo que las personas sienten y piensan sobre los diferentes espacios que habitan o transitan y, a su vez, entre diferentes culturas y períodos históricos. En la lectura de “El Aleph” podemos observar cómo ese “criollismo” o sentimiento nacionalista de Borges al que hacíamos referencia anteriormente, se pone de manifiesto una vez más en esta obra del escritor argentino. El Buenos Aires que Borges nos presenta en “El Aleph” está impregnado de emociones que parten tanto del Borges autor como del personaje.

Por un lado, sabemos que Borges era un ferviente caminador de las calles y los barrios de su ciudad natal. Y que, a pesar de sus antepasados anglosajones y de sus años de estancia en

Europa donde estudió en francés y aprendió alemán, sus vínculos con su patria y su idioma nunca se extinguieron, todo lo contrario, se fortalecieron como así lo expresa en sus versos del poema "Arrabal": "esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente / los años que he vivido en Europa son ilusorios / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires" (2005, p. 35). A lo largo del relato, el Borges autor nos transmite sentimientos de apego con su patria al tiempo que nos revela la dimensión significativa que adquiere un espacio para el Borges personaje. Cuando menciona, por ejemplo, "la Plaza Constitución" y la describe con sus "carteleras de fierro" y "no sé qué aviso de cigarrillos rubios" (2005, p. 658), el escritor no hace una mera descripción del paisaje urbano que caracteriza la ciudad de Buenos Aires, sino que intenta comunicarle al lector que se trata de un lugar conocido para el personaje. Esta familiaridad con la Plaza Constitución y su entorno es lo que le permite al personaje notar los cambios que se producen en este espacio, convirtiéndolo, así, según la teoría de Tuan (2018), en un lugar con el cual ya se han creado vínculos afectivos a partir de la experiencia humana.

Otro elemento que revela su apego a la patria es la referencia al "alfajor santafecino", un símbolo gastronómico de la provincia de Santa Fe elaborado con el tradicional dulce de leche argentino. Al ofrecerlo como regalo en una de sus devotas visitas a la casa de Beatriz después de su fallecimiento, con motivo de la conmemoración del día de su cumpleaños, como cuenta el narrador: "aparecí, ya dadas las ocho, con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer" (2005, p. 659), Borges le otorga un valor especial, propio del sentimiento de un argentino. Este "acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible" como lo define el narrador, hace referencia a costumbres locales y a un valor de ese ícono gastronómico que solo las personas que habitan un determinado lugar pueden comprender y sentir. Para reforzar este sentimiento, Borges agrega que "el treinta de abril de 1941 me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país" (2005, p. 659), de manera que, para agasajar aún más a la familia de su amada, a la ofrenda del alfajor le añade un coñac argentino, poniendo de manifiesto el valor que le otorga a los elementos locales. Asimismo, cuando menciona el "salón-bar" de Zunino y Zungri lo llama también "confitería" (2005, p. 662), que es la forma más común que se utiliza en Argentina para referirse a una cafetería o salón de té. Estas referencias a costumbres locales como "tomar la leche" (2005, p.662) en una confitería a las cuatro de la tarde, revelan el apego a la patria y a las costumbres del lugar.

Como señala Zito, en los textos de Borges tanto la ambientación como la trama son importantes: "a Borges le bastará tan sólo escribir 'arroyo Maldonado' para crear marginalidad social, o 'calle Garay', para imponernos una casa de la burguesía decadente" (1999, p. 114). Borges sitúa el relato de "El Aleph" en un barrio específico de la ciudad de Buenos Aires y ofrece al lector dos referencias espaciales: la Plaza Constitución y la calle Garay. Esta ubicación geográfica sirve para ambientar la historia en un determinado barrio de la ciudad donde residen familias burguesas, de una cierta clase media alta, venidas a menos. Borges nos introduce así en uno de los barrios de la capital argentina para transportarnos con agudeza, ingenio y sutileza a través del mundo de Beatriz Viterbo.

De este modo, en la descripción de los lugares donde se ambienta "El Aleph" y de los elementos tradicionales que se incorporan al relato, es posible identificar el espíritu del creador y el apego a su patria. El vínculo que el autor ha construido con su patria le permite crear una imagen poética tan solo refiriéndose a ella por su nombre, como es el caso de "la casa de la calle Garay". Con la simple mención de un topónimo, Borges es capaz de comunicar un significado singular de ese lugar sin necesidad de describirlo y de desplegar todo un escenario en la imaginación del lector. Observamos cómo el alma y los sentimientos de pertenencia a un lugar del escritor penetran en la imagen poética de su creación. De este modo, los lugares ficcionales donde transcurren los acontecimientos de este relato se encuentran embebidos en los sentimientos y experiencias vitales de Borges. Sentimientos estos que, luego, resonarán en el alma del lector. Nos encontramos ante el proceso de creación de la imagen poética que mencionaba Bachelard, en el que se trata de asociar la imagen poética con la conciencia creadora, identificando la subjetividad del creador y la repercusión en el lector.

Por otro lado, el Borges personaje deja aflorar su vínculo afectivo en relación con "la casa de calle Garay" y de su barrio. A medida que nos sumergimos en la lectura de "El Aleph", descubrimos que en las cercanías de la estación de metro Constitución, en la calle Garay, se encuentra la casa de Beatriz Viterbo, la amada de Borges. Esta casa, como analizaremos más adelante, encarnada en la figura de Beatriz, representa "el hogar" donde anidan sus sentimientos. Al mismo tiempo, cuando el narrador comenta que "las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios" pone en evidencia que el personaje se encuentra observando un lugar que ya conoce, un barrio que le es familiar

y por el cual ha transitado muchas veces, y es por esta razón que el Borges personaje puede percibir, a través del "equipamiento sensible" (Tuan, 2007) que poseemos los seres humanos, los cambios que ocurren en ese lugar. La visión, como señala Tuan, es uno de los sentidos primordiales que nos permite conectarnos con el mundo que nos rodea y desarrollar lazos afectivos.

Según Tuan, cuando se establece un vínculo emocional entre los espacios y la presencia humana los espacios dejan de ser ubicaciones desconocidas para transformarse en objetos materiales para las relaciones humanas. Tuan hace la distinción entre las características que definen un espacio de un lugar, señala que "space is transformed into place as it acquires definition and meaning" (2018, p. 136). Es decir, un espacio extraño se convierte en un lugar cuando este adquiere una forma y definición que nos es familiar y un significado singular para una persona. De este modo, espacios que eran desconocidos pueden convertirse en lugares familiares que reconocemos por sus objetos de carácter permanente, con los cuales uno se familiariza y se vuelven "símbolos públicos". Tal es el caso del personaje de Borges, que se muestra familiarizado con el barrio de la casa de calle Garay, con la plaza, los carteles, las calles, el metro, tal como lo demuestra el acontecimiento que el narrador describe al notar el cambio del aviso en la cartelera de la Plaza Constitución:

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. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad. (Borges, 2005, p. 658)

Este pasaje pone de manifiesto el vínculo afectivo que existe entre Borges y el entorno, que ya se ha convertido en un objeto material cargado de emociones. Refuerza, a su vez, la idea de que esas carteleras no están allí para formar parte de un mero decorado, ya que para él es irrelevante lo que se publica en el aviso, sino que se encuentran en el escenario para comunicarnos otros significantes, como por ejemplo: para mostrar el cambio del espacio ligado al paso del tiempo y para revelar los sentimientos y las emociones del personaje. Observamos así, que ante este hecho de renovación de un determinado elemento espacial, el

narrador manifiesta dolor, resistencia al cambio cuando afirma que "cambiará el universo pero yo no" y "melancólica vanidad".

Asimismo, el acento de Carlos Argentino y su particular forma de hablar acompañada de ademanes, nos dan otra referencia espacial en relación con su origen y el barrio. Cuando el narrador señala que, en Carlos Argentino, "a dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él" (2005, p. 659), nos revela no solo que el primo de Beatriz es descendiente de inmigrantes italianos, sino que también agrega información sobre el barrio donde vivía Beatriz. La gran ola de inmigración italiana que llegó a Argentina entre 1880 y 1930 fue parte de un proyecto nacional. Muchos de estos inmigrantes llegaban al país con un bajo poder adquisitivo y el barrio Constitución era uno de los predilectos para asentarse. Allí se encontraba la reconocida Plaza de la Constitución, cabecera de una de las principales estaciones de ferrocarril que, por su ubicación estratégica como punto de conexión con el resto de la ciudad y del país, había convertido la zona circundante en un lugar de prestigio. El barrio Constitución había sufrido un gran cambio demográfico a raíz de la epidemia de fiebre amarilla que golpeó el país en 1871 y que, dada la necesidad de desalojar la zona, obligó a las elites que allí habitaban a migrar a otros barrios de la ciudad. A su vez, los inmigrantes que más tarde empezaron a llegar al país con poco poder adquisitivo elegían el barrio de Constitución como zona predilecta para asentarse. Podemos suponer, entonces, que la familia de Carlos Argentino Daneri, descendiente de inmigrantes italianos, había elegido ese barrio para asentarse dadas las condiciones de accesibilidad a los medios de transporte y al descenso del costo de sus propiedades.

4.2.1.2. La casa

La casa, según el estudio fenomenológico de Bachelard (2000), es aquel "rincón del mundo" donde nos enraizamos día a día. Es un verdadero cosmos donde confluyen cada uno de los matices de nuestro apego a un lugar de elección. El análisis de este espacio nos permitirá conocer más de cerca a los personajes y captar el germen de la felicidad, aquello que a una determinada persona lo enraíza en un lugar. ¿Cómo se apegan, entonces, los personajes de una ficción a un lugar? ¿Cómo se enraíza el personaje de Borges en aquel "rincón del mundo" que es la casa de Beatriz Viterbo? Esos son algunos de los interrogantes a los que, por consiguiente, trataremos de responder desde la perspectiva de este análisis.

A partir de la simbología que encierran los espacios, la casa representa un depositario de recuerdos, un lugar que nos permite evocar "fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo" (Bachelard, 2000, p. 29). La memoria y la imaginación, explica Bachelard, trabajan juntas en su profundización mutua creando una comunidad del recuerdo y de la imagen. Así se guardan los tesoros del pasado. Al evocar los recuerdos de la casa sumamos, a la vez, valores de sueño, como enfatiza Bachelard: "no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida" (2000, p. 29).

Al abordar las imágenes y los acontecimientos que tienen lugar en la casa de Beatriz, observamos que esta vivienda representa para Borges su "rincón del mundo", su verdadero cosmos. La casa de la calle Garay posee ese poder de unificación de los recuerdos, los sueños y los pensamientos del hombre al que hace mención Bachelard (2000), alberga la memoria y la imaginación de Borges, sus recuerdos y sus sueños. Cuando Borges, de pie frente al retrato de su amada en la casa de la calle Garay, le habla y le dice: "Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges" (p. 665), lo hace en una "desesperación de ternura" (p. 665) y, como señalaba Bachelard, a modo de "fulgores de ensoñación" (2000, p. 29). Observamos así que la contemplación de los retratos de su amada conforta a Borges y reaviva en él sus sentimientos y "su vana devoción" por Beatriz con la intención de consagrarse "a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación" (Borges, 2005, p. 658). Como vemos, la casa de Beatriz no solo encarna el depositario de los recuerdos del Borges narrador, sino que cautiva también sus sentimientos y sueños. Ternura, desesperación, nostalgia, desesperanza, resignación y aceptación son algunos de los sentimientos que afloran cuando, cada vez que se encuentra frente a los retratos de la antesala de la casa de calle Garay, entra en un estado de ensoñación y dialoga con las imágenes de Beatriz.

Según Bachelard (1997), solo se puede alcanzar ese estado de ensoñación soñando ante un mundo tranquilo. La tranquilidad es condición indispensable para profundizar en la ensoñación y explica:

Quando un soñador de ensoñaciones ha apartado todas las "preocupaciones que estorbaban su vida cotidiana, cuando se ha liberado de la preocupación que proviene de la preocupación de los demás, cuando se vuelve realmente el *autor de su soledad*,

cuando por fin puede contemplar, sin contar las horas, un aspecto hermoso del universo, siente que en él se abre un ser. De pronto ese soñador es *soñador del mundo*. (Bachelard, 1997, pp. 259-260)

Borges contempla y estudia los retratos de Beatriz en un estado semejante, de soledad, serenidad y calma, alejado de las preocupaciones de la vida cotidiana se vuelve "autor de su soledad", mientras espera ser recibido por el dueño de casa. Tal y como narra al comienzo del relato: "de nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos" (2005, p. 658), esta observación da lugar a diversas conjeturas y pensamientos por lo que no es de extrañar que Borges entrara en un estado de ensoñación, cual cierta "embriaguez", que hasta lo hiciera hablar con los retratos:

En la calle Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar. El niño estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías. 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. (Borges, 2005, p. 665)

Del mismo modo, el estado de tranquilidad se hace condición necesaria para lograr ver el Aleph. Será recién cuando logre apartarse de los sentimientos de desconfianza que le generan los "ridículos requisitos" de Carlos Argentino, que Borges logrará cerrar los ojos y ver el Aleph:

Cumplí con sus ridículos requisitos; al fin se fue. 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. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph. (Borges, 2005, p. 666)

Por otro lado, desde la perspectiva de Tuan, es posible otorgarle el valor de casa o de hogar a una persona siempre que exista una relación sentimental que los una. Es decir, una relación

afectiva con otro ser humano con quien uno se siente cómodo sentimentalmente equivale a la sensación de sentirse en casa. En tal sentido, la figura de Beatriz simboliza "el nido", "el hogar" para Borges. Aunque no se trate de un sentimiento correspondido, sí lo es para el narrador quien siente que esa relación que los unía, le permite anidar, descansar, vivir. De ahí su angustia al enterarse de que iban a demoler la casa de Beatriz:

No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo; además, se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz. Quise aclarar ese delicadísimo rasgo; mi interlocutor no me oyó. (Borges, 2005, p. 664)

El relato del espacio a través del discurso no se hace mediante un modelo predeterminado, o una razón fundamental predeterminada, sino que son elecciones del autor. La disposición espacial de un objeto no tiene una lógica natural sino que es el resultado de las elecciones del artista. De tal modo, un objeto posicionado en un lugar determinado, que ha sido intencionalmente posicionado allí por el autor, comunica un mensaje al lector. En "El Aleph" podemos observar que la colocación de determinados objetos en "la abarrotada salita" de "la casa de la calle Garay" es el resultado de las elecciones de Borges quien, en su rol de creador, pone el foco de atención espacial en determinados objetos de un espacio interno de la casa de Beatriz Viterbo para comunicarnos ciertas características del personaje. Borges no hace una descripción llana y detallada del personaje de Beatriz, sino que la define y la acerca al lector a través de la descripción de elementos espaciales. El siguiente fragmento ilustra cómo Borges, a través de la descripción de la antesala de la casa de Beatriz, con una pared que describe llena de fotos de su amada que retratan su estilo de vida, nos revela su pertenencia a un estrato social y cultural determinado, sus creencias religiosas, sus costumbres, sus amistades, su estado civil y su personalidad entre otros detalles de su vida privada:

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, 2005, p. 658)

Como precisa el narrador en los comienzos del cuento, "Beatriz Viterbo murió en 1929" y, aunque su personaje no está físicamente presente en los acontecimientos del relato, permanece vivo en los espacios y los recuerdos que evocan su casa. Con la descripción de la salita de la casa de la calle Garay, Borges nos proporciona información del personaje de Beatriz. Entre los datos que emergen, la referencia espacial del "Club Hípico" nos sirve para ilustrar el estilo de escritura de Borges que él mismo describía poniendo como ejemplo el *Martín Fierro*. En este caso, Borges nos describe a Beatriz a través de los espacios que ella frecuentaba. Podemos inferir entonces que Beatriz, que participaba de los eventos en un club hípico, pertenecía a una clase media alta o quizás a una burguesía venida a menos ya que a partir de la dirección que Borges utiliza para establecer el domicilio de Beatriz, ubicado en "calle Garay" Borges nos impone, como explicaba Zito "una casa de la burguesía decadente" (1999, p. 114). Aunque podríamos decantarnos por una mezcla de ambos, ya que en una de sus visitas a la casa de la calle Garay, cuenta Borges, "la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar" (2005, p. 665), revelando que la familia de Beatriz contaba con ayuda doméstica. A su vez, el hipismo es, claramente, un deporte elitista ya que los altos costes que se deben afrontar para su práctica lo convierten en un deporte exclusivo. La presencia de un "piano inútil" (p. 665) podría también ser un indicador de su estrato social y cultural ya que nos hace pensar que Beatriz tocaba el piano pero que desde su muerte ese objeto no tiene ninguna utilidad en la casa.

Por último, Beatriz no representa solo el "nido", el "hogar" para Borges, sino que también simboliza el camino para llegar a sanación. La Beatriz de Borges es una mezcla de simbolismo de hogar, de depositario de recuerdos, de catalizador de ensueños y de punto de partida de un camino que lo llevará a la salvación. De este modo, podemos decir que Beatriz representa también una "calle", un camino que Borges debe transitar para llegar a la salvación del olvido y de la serenidad. Así como la Beatriz de la *Divina Comedia* es el medio de salvación de Dante, Beatriz Viterbo lo es para Borges. En el siguiente apartado sobre intertextualidad se estudiará en más profundidad la figura de Beatriz.

4.2.1.3. El sótano

El sótano es un ambiente que se sitúa debajo de una construcción y entre los cimientos de esta. Con respecto a este espacio, Bachelard señala: "gracias a la casa, un gran número de

nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados" (2000, p. 31). La casa, destaca Bachelard, "es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad" (2000, p. 37) y el sótano asegura la verticalidad de la casa y, a su vez, le proporciona estabilidad. De manera que ese ambiente oscuro es considerado muy útil y con poderes subterráneos de dar estabilidad a la construcción.

En "El Aleph" Borges nos conduce al sótano de la casa de Beatriz Viterbo, un lugar subterráneo que "tenía mucho de pozo" y al que se llegaba por una escalera "empinada". Era estrecho, "apenas más ancho que la escalera" y oscuro, ideal para que Carlos Argentino se entretuviera allí "revelando fotografías" (2005, pp. 664-665). En esta oscuridad del sótano de la casa de Carlos Argentino, se encuentran los cimientos de una vida anterior, se albergan recuerdos y secretos de un pasado imborrable donde conviven no solo las memorias, sino también los olvidos, los secretos, los miedos, la muerte, lo desconocido y también Beatriz. Allí se alberga el infinito, "el inconcebible universo".

Bachelard se adentra también en los matices psicológicos de este espacio de la casa y hace referencia al psicoanalista C. G. Jung quien utiliza la imagen del sótano y del desván para analizar los miedos. Cita un ejemplo de un hombre que al oír un ruido sospechoso en el sótano no se atreve a entrar y se refugia en el desván. Bachelard utiliza este ejemplo para explicar que el miedo a entrar en el sótano es el miedo a entrar en el inconsciente.

Sobre la base de este ejemplo, volvemos a la escena del momento en el que Borges, aterrado por el comportamiento de Carlos Argentino, desciende los diecinueve escalones para llegar al sótano. Al hacerlo, él también experimenta un fuerte sentimiento de miedo, sin embargo, a diferencia del personaje de Jung, logra enfrentarse con el sótano, es decir, con su inconsciente:

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*. Sentí un confuso malestar. (Borges, 2005, p. 666)

A partir del descenso al sótano y de la visión del Aleph, que bien podemos parangonar con el descenso al infierno dantesco, como tantas otras veces ya se ha estudiado, tanto el personaje de Borges como el espacio principal de la narración, "la casa de Juan de Garay" sufren una transformación radical: Borges abandona la casa habiendo experimentado un cambio interior que lo lleva, finalmente, a encontrar paz y lograr el olvido. Gracias a haberse enfrentado con la oscuridad y sus miedos, logrará borrar aquellos recuerdos que lo angustiaban y alcanzará la sanación. La casa de los Viterbo, por su parte, es demolida, sufriendo otro tipo de transformación.

Así, en "El Aleph" los hechos se suceden en un espacio geográfico determinado donde los protagonistas sienten diferentes lazos que los unen y donde convergen sentimientos de angustia existencial, tristeza, frustración, ilusiones desvanecidas y venganza:

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. 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. (Borges, 2005, p. 668)

Así, en este último encuentro con Carlos Argentino y con "Beatriz", antes de la demolición de la casa que anida sus recuerdos, Borges será capaz de alcanzar el olvido, aquel al que se negaba al inicio del relato cuando con seguridad afirmaba: "cambiará el universo pero yo no" (2005, p. 658). Y así es como, al final del cuento, llegará "felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, ... el olvido" (2005, p. 668).

4.2.2. El universo que revela el Aleph

El Aleph revela un universo infinito en el que abundan referencias de distinta naturaleza y se acumulan múltiples significados. El eco de estas imágenes en el lector dependerá de la experiencia y los conocimientos con los que este se aproxime a su lectura. En primer lugar, cabe recordar que, como explicara Genette (1993) evocando a Aristóteles, el proceso de creación del artista se materializa a través del lenguaje. Sin embargo, la propia expansión que cobra el espacio en el Aleph se vuelve inabarcable para el lenguaje. A la hora de describir esa

visión fantástica el lenguaje resulta limitante. Así, entonces, para intentar representar con el lenguaje lo que ven los ojos del narrador, el escritor adopta un estilo y forma particular de escritura, sin comas, a modo de un fluir de la conciencia o de un estado de ensoñación. A pesar de ello, esta visión que aparece de forma vertiginosa y con imágenes simultáneas, no se puede reproducir con total exactitud por medios de palabras y se verá drásticamente limitada, como explica el narrador: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré" (Borges, 2005, p. 666). Es imposible, como tal, registrar esa enorme realidad del mismo modo en la que aparece. La escritura como método de captura de esa realidad, falla.

Por otra parte, ese "ver para creer" que citaba Tuan (2007) al hacer referencia a la credibilidad que se le otorga a la visión por encima de los demás sentidos, se pone de manifiesto cuando Carlos Argentino le confía a Borges el secreto que se esconde en el sótano de su casa y él, incrédulo, anuncia: "iré a verlo inmediatamente" y agrega: "corté, antes de que pudiera emitir una prohibición" (2005, pág. 664), como si para confirmar el conocimiento de un hecho, verlo con sus propios ojos era requisito necesario. Por tanto, sin dudar y sin permitir que nadie se lo negara, Borges se dirige inmediatamente a la casa de los Viterbo a ver el Aleph. Una vez allí, Carlos Argentino le advierte: "Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio" (2005, pág. 665). De nuevo aquí se hace presente ese "equipamiento sensible" que mencionaba Tuan (2007) para referirse a la capacidad que poseemos los seres humanos, a través de los sentidos, de percibir y valorar nuestras experiencias con el entorno, destacando una vez más la credibilidad que la visión otorga a esas experiencias.

Así, y cumpliendo todas las indicaciones de Carlos Argentino para descender al sótano, Borges logra ver el Aleph, "una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor" que contenía "el espacio cósmico" (2005, p. 666). Aquella visión tan poderosa, tan cargada de significado y simbolismos, inabarcable para el lenguaje pero perceptible al ojo humano en su total dimensión, queda plasmada en un único párrafo con un estilo de escritura particular. Con esta forma de escritura el escritor intenta reproducir lo que ven sus ojos y al ritmo que se produce, por eso omite las pausas largas y hace solo uso de la coma para enumerar lo que ve, lo que perciben sus ojos en aquella superficie esférica diminuta. Nos encontramos frente a una contemplación fantástica, una percepción visual única, un "vertiginoso espectáculo" que apenas puede ser recogido en palabras y transmitido mediante una sucesión de visiones que

se traduce en la repetición del verbo "vi", una enumeración inabarcable que deja al lector sin respiro:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, ... 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, 2005, pp. 666-667)

Por otro lado, observamos que en esta descripción del universo que descubre el Aleph se encuentran objetos e instrumentos ligados a la Geografía: "un globo terráqueo" (p. 667) y "un astrolabio persa" (p. 667) forman parte de las imágenes que describe el autor, brindando un contexto vinculado a la Geografía como disciplina científica, atribuyéndole una connotación particular dentro del universo literario. Se puede observar, entonces, cómo Borges utiliza el concepto de geografía con gran generosidad ya sea para referirse a un espacio real, detallando la localización física de un lugar como es el caso de "la casa de la calle Garay", como también para referirse a una disciplina científica a través de elementos puramente asociados a la Geografía. La presencia de objetos usados por los geógrafos, aplicados a la ciencia de su estudio, podría representar la búsqueda del conocimiento para dar respuesta a interrogantes de la vida humana. El interés de Borges por las disciplinas científicas puede verse plasmado en las imágenes de su literatura. En la visión del Aleph, podría interpretarse como la presencia de la ciencia que promueve y guía al personaje de Borges hacia la comprensión del universo de Beatriz. Le queda al lector, sin embargo, la tarea de descifrar su significado.

Existen otras imágenes espaciales que manifiestan el transcurso de un viaje imaginario, o más bien lo ocasiona en la mente del lector cuando al leer la descripción de lo que revela el Aleph

(2005, pp. 666-667), se encuentra observando "las muchedumbres de América", "un laberinto roto" en Londres, "un traspatio de la calle Soler", "una casa en Fray Bentos", "una quinta en Adrogué", "un adorado monumento en la Chacarita" en Buenos Aires, "desiertos ecuatoriales", la ciudad de "Inverness" en Escocia, una puesta de sol en "Querétaro", México, "una rosa en Bengala" en India, "una playa del mar Caspio" en la frontera entre Asia y Europa, "un escaparate de Mirzapur" en India. Dichos significados se tornan comprensibles solo en el contexto de la escritura borgiana que se nutre de fuentes y culturas varias como las europeas, orientales y clásicas. Ese recorrido imaginario explora los temas y lugares recurrentes en escritura borgiana como lo son los laberintos: "vi un laberinto roto" (p. 666), los espejos: "vi todos los espejos del planeta" (p. 666) y "los tigres" (p. 667) que, tal como explican los expertos Novillo-Corvalán, Evelyn Fishburn y Edwin Williamson (Kendal, 2020, 10m10s), son símbolos fascinantes que Borges usa constantemente en sus ficciones y evocan, en el caso de los tigres, las imágenes de la literatura de Kipling que Borges leía de pequeño en la biblioteca de su padre.

Desde el estudio fenomenológico y la simbología de Bachelard, podemos interpretar este viaje imaginario como si se tratase de un "camino", del camino que recorre el personaje de Borges en la búsqueda peligrosa de Beatriz, atravesando diversos lugares del mundo, distintos puntos de la tierra, en diferentes momentos de la existencia humana. Bachelard (2000) investiga los ensueños de reposo y afirma que "hay un ensueño del hombre que anda, un ensueño del camino" (p. 33), y que el sendero debe interpretarse como un objeto dinámico, una imagen de la vida activa. Este recorrido que hace el lector a través de las imágenes que Borges ve en el Aleph, es el "camino" que conduce al narrador al mundo secreto de Beatriz, a sus sentimientos amorosos ocultos plasmados en "cartas obscenas", dirigidas a Carlos Argentino Daneri, al lugar donde descansan sus restos mortales en un "adorado monumento en la Chacarita" y al "inconcebible universo":

Vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, 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, 2005, p. 667)

La visión del Aleph posee un poder revelador y transformador para el personaje de Borges. Despierta en él emociones diversas y contradictorias: Borges sintió miedo cuando en un cajón del escritorio vio las cartas obscenas que Beatriz le había escrito a su primo y la letra lo "hizo temblar", sintió espanto y "vértigo" al ver ese "objeto secreto y conjetural", y sintió "infinita veneración" e "infinita lástima" (p. 667) al ver el inconcebible universo. En este acto de contemplación se conjugan pares opuestos de emociones y también de percepciones: velocidad y quietud, cercanía y lejanía, realidad y fantasía. La velocidad de las imágenes y la quietud de quien las observa, la cercanía de los lugares conocidos y la lejanía geográfica de los espacios más remotos. Se trata de una experiencia única y fantástica que solo Borges es capaz de recrear. Entre los muchos escritores que han contribuido a la literatura fantástica argentina, Borges, como opina Yates (1966), se destaca. En el marco de la narración, Borges crea a la perfección un ambiente fantástico para responder a las necesidades de la historia. El autor utiliza lo fantástico con la intención de generar asombro y fascinación al mismo tiempo ante un fenómeno inexplicable que escapa a la realidad donde lo fantástico subyace en lo real. Por último, como explica Tuan, las experiencias íntimas vinculadas a los espacios son difíciles de expresar. Estas subyacen en lo más profundo de nuestro ser hasta que, por alguna razón, salen a la superficie de nuestra conciencia con una intensidad difícil de igualar:

Intimate experiences lie buried in our innermost being so that not only do we lack the words to give them form but often we are not even aware of them. When, for some reason, they flash to the surface of our consciousness they evince a poignancy that the more deliberative acts – the actively sought experiences – cannot match. Intimate experiences are hard to express. (2018, pp. 136-137)

En este sentido, podemos decir que aquellas experiencias íntimas ligadas al personaje de Beatriz que permanecían en la memoria de Borges, con motivo del descenso al sótano para ver el Aleph, salen a la superficie, a la luz, y se proyectan de una manera sin igual. Tan intensa es esta experiencia que se hace difícil expresarla a través del lenguaje escrito.

Cabe destacar, además, que el Aleph como elemento espacial resulta inabarcable, "inconcebible" para la mente humana ya que se trata de un "punto donde convergen todos

los puntos” del universo y esta naturaleza infinita excede la capacidad humana de abarcarlo todo en la mente, y por eso lo define como “el inconcebible universo”. La representación de la realidad es tan amplia y desmesurada que es humanamente inabarcable. Se mezcla aquí, una vez más, la realidad y lo fantástico, característica del estilo borgiano. Borges nos pone frente a una representación del universo que es interminable e infinito, es tan grande que nuestra mente humana no puede concebirlo ni tampoco podemos dar cuenta de él mediante un elemento finito como lo es el lenguaje.

4.3. Los espacios intertextuales

El objetivo de este apartado es analizar los espacios referidos en “El Aleph” en términos de intertextualidad, que completa el discurso hasta el momento, donde ya hemos apuntado referencias tan importantes como el influjo dantesco, entre otros que ahora esbozaremos. A medida que uno avanza en la lectura del relato, se tiene la sensación de estar leyendo una historia conocida, de haber encontrado situaciones casi idénticas en otras historias, con personajes que llevan el mismo nombre propio. Como reconoce Umberto Eco, a menudo “los libros suelen hablar de otros libros” (1996, p. 280), de modo que a veces es necesario leer otro libro para poder hacer una interpretación intertextual del relato y así desentrañar su significado, también en lo que respecta a términos espaciales.

Borges comienza el cuento citando una frase pronunciada por el príncipe Hamlet en *Hamlet*, II, 2 la obra de William Shakespeare, en la que se hace referencia al espacio infinito: “O God, I could be bounded in a nutshell /and count myself a King of infinite space”. Esta frase, que en su versión traducida dice así: “¡Oh, Dios mío! Yo pudiera [sic] estar encerrado en la cáscara de una nuez y crearme soberano de un estado inmenso” (Shakespeare, 1798, p. 100), podría considerarse como una clave análoga a la experiencia que el Borges personaje de “El Aleph” va a experimentar al descender las escaleras. Una vez en el sótano, se sentirá confinado, ajustado, sofocado, encerrado tal como “en una cáscara de nuez”, pero, a la vez, será partícipe de una espectacular visión que lo hará sentirse como el rey del espacio infinito.

Como se ha afirmado en el capítulo anterior, es posible establecer una relación directa entre “El Aleph” de Borges y la *Divina Comedia* del escritor italiano Dante Alighieri, específicamente con los cantos que componen el *Infierno* de esa obra. Esta relación o similitud, que se

manifiesta en la estructura de la descripción que hace Borges del descenso al sótano de la casa de Carlos Argentino podría no ser accidental ya que, como se ha mencionado anteriormente, Borges utiliza a menudo el recurso de la intertextualidad y lo hace con gran maestría. Para Borges, que creció nutriéndose de la biblioteca de su padre primero y de las otras donde trabajó posteriormente en su vida adulta, Dante fue uno de los tantos autores de literatura universal que contribuyó a su formación cultural e intelectual.

Observamos así, que en "El Aleph" Borges reproduce algunos pasajes del *Infierno*, el poema de Dante que se puede equiparar a una verdad universal y atemporal como lo es la búsqueda de la salvación. A Beatriz, personaje ficticio de "El Aleph" se la asocia al personaje homónimo de la *Divina Comedia*. Como explica Harold Bloom, Dante coloca a Beatriz en el "mismísimo engranaje de la maquinaria cristiana de salvación" (1995, p. 88) y su imagen pasa de ser una imagen de deseo a alcanzar una categoría angelical y convertirse en un elemento crucial en la jerarquía de salvación de la Iglesia. Del mismo modo, el personaje de Beatriz en "El Aleph" se sublima en la salvación de Borges ya que a partir de la visión reveladora que tiene en el Aleph, le llegan la calma, la sanación y el olvido:

Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido. (Borges, 2005, p. 668)

Existe, además, otra estrecha relación entre la Beatriz de "El Aleph", la mujer amada por Borges, y la Beatriz de la *Divina Comedia*, la mujer amada por Dante que es su intercesora en el infierno, su objetivo en el purgatorio y su guía en el paraíso y es que son precisamente las muertes de estas mujeres las que dan origen y vida al relato. Así como Dante, en la *Divina Comedia*, busca a Beatriz, su amada, después de su muerte, pasando primero por el infierno para luego llegar al paraíso que lo llevará a encontrar a Beatriz, finalmente, en el cielo, Borges reproduce esa trama en "El Aleph". Beatriz Viterbo, la mujer que Borges ama, muere al comienzo del cuento y es quien lo va a conducir en su búsqueda, en la búsqueda de la verdad, al infierno, al que entrará tras descender al sótano y observar el Aleph, y de allí lo guiará al cielo, al lugar donde finalmente encontrará paz en el olvido, "felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido" (2005, p. 668). Por último, luego de cuestionarse la real existencia de ese Aleph o si ya es parte del olvido, concluye: "Nuestra

mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz" (2005, p. 669).

Otro paralelismo que evidenciamos es el de la acción del descenso de Borges a un lugar oscuro que "tenía mucho de pozo" en "El Aleph" y la de la entrada en una "selva oscura" de Dante en el *Infierno*. La descripción que hace Borges del descenso al sótano es esencialmente muy similar a la de Dante entrando en la selva. A lo largo de este trayecto, observamos que la sensación que experimenta Borges cuando baja las escaleras que llevan al sótano, es similar a la que Dante experimenta en la oscuridad del bosque, ambos sienten miedo. Dante utiliza el término "paura" – pavora – y Borges describe una sensación de "peligro" y "terror".

Los versos del "Canto I" del *Infierno* ilustran otro punto de encuentro entre ambas obras en las descripciones que se hacen de la selva y el sótano. Tal y como se observa en la Figura 1, en el *Infierno*, la selva es representada como un lugar oscuro, salvaje, áspero, amargo, fuerte, que da miedo, que causa confusión, que aterroriza como la muerte:

Figura 1. "Canto I", Edición Bilingüe de la Comedia

CANTO I		CANTO I	
	<i>Nel mezzo del cammin di nostra vita</i>	A mitad del camino de la vida	
	<i>mi ritrovai per una selva oscura</i>	yo me encontraba en una selva oscura,	
3	<i>che la diritta via era smarrita.</i>	con la senda derecha ya perdida.	3
	<i>Ah quanto a dir qual era è cosa dura</i>	¡Ah, pues decir cuál era es cosa dura	
	<i>esta selva selvaggia e aspra e forte</i>	esta selva salvaje, áspera y fuerte	
6	<i>che nel pensier rinova la paura!</i>	que en el pensar renueva la pavora!	6
	<i>Tant'è amara che poco è più morte;</i>	Es tan amarga que algo más es muerte;	
	<i>ma per trattar del ben ch' io vi trovai,</i>	mas por tratar del bien que allí encontré	
9	<i>dirò dell'altre cose ch' i' v'ho scorte.</i>	diré de cuanto allá me cupo en suerte.	9
	<i>Io non so ben ridir com' io v'entrai,</i>	Repetir no sabría cómo entré,	
	<i>tant'era pieno di sonno a quel punto</i>	pues me vencía el sueño el mismo día	
12	<i>che la verace via abbandonai.</i>	en que el veraz camino abandoné.	12
	<i>Ma poi ch' i' fui al piè d'un colle giunto,</i>	Mas tras llegar al cerro que subía	
	<i>là dove terminava quella valle</i>	allí donde aquel valle terminaba	
15	<i>che m'avea di paura il cor compunto,</i>	que con pavor a mi alma confundía,	15
	<i>guardai in alto, e vidi le sue spalle</i>	al mirar a la cumbre, vi que estaba	
	<i>vestite già de' raggi del pianeta</i>	vestida de los rayos del planeta	
18	<i>che mena dritto altrui per ogni calle.</i>	que el buen camino a todos señalaba.	18

Nota. Fragmento extraído del *Infierno*, "Canto I" (pp. 2-3), en la edición bilingüe *Comedia* de Dante Alighieri, 1982, Barcelona: Seix Barral.

En tanto en "El Aleph", el sótano también es referido como un lugar oscuro y peligroso. A su vez, cuando Borges desciende al sótano nos remite las mismas sensaciones de terror, incertidumbre, confusión, desconfianza y terror a la muerte:

Cumplí con sus ridículos requisitos; al fin se fue. 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*. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph. (Borges, 2005, p. 666)

Allí, en este espacio oscuro y oculto se encuentra el Aleph, esta pequeña esfera que contiene un infinito inabarcable y que le revela todo un universo tan vasto que su "temerosa memoria apenas abarca". Asimismo, en el infierno, Dante se enfrenta a un colosal universo desde donde observa todos los vicios de su sociedad. Así entonces, Borges, en ese descenso que hace al sótano para ver el Aleph, semejante al paso del Dante por el infierno, encuentra también a Beatriz y a sus vicios carnales: "cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino" (2005, p. 667). Por último, al salir del sótano llegará la tranquilidad del olvido para Borges, equivalente a la paz que encontrará Dante al llegar al cielo.

Por otra parte, la exaltación que Borges hace de Beatriz en este relato se puede comparar a la que Dante hizo de la figura de Beatriz en la *Divina Comedia*. El poeta italiano coloca a Beatriz en el eje principal de la maquinaria religiosa de salvación. Al igual que en la *Divina Comedia*, en "El Aleph" encontramos a una Beatriz que se encuentra en el centro del relato, Beatriz Viterbo, el personaje alrededor del cual giran los demás acontecimientos y que servirá de salvación y sanación.

En la representación del amor en la figura de Beatriz también podemos encontrar un paralelismo en ambas obras ya que se trata de un amor no correspondido. La Beatriz de la *Divina Comedia* es una mujer florentina de la que Dante se enamora profundamente. La Beatriz de "El Aleph" es la mujer a quien Borges ama con devoción, pero cuyo sentimiento tampoco es correspondido: "mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía

consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación" (Borges, 2005, p. 658). Sobre este enamoramiento sublime de Dante hacia Beatriz, Borges comenta con ironía:

enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. Que Dante profesaba una adoración idolátrica por Beatriz es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra Vita nuova. (Borges, 2005, p. 406)

Este mismo tipo de enamoramiento desdichado es el que Borges reproduce en "El Aleph". Tal fue el caso del Borges narrador, quien mostraba una admiración idólatra por Beatriz Viterbo pero este sentimiento de amor nunca fue recíproco. Tanto los sentimientos de Borges como los de Dante fueron negados por la figura de Beatriz de ambas obras. Borges comenta al respecto en uno de sus Nueve ensayos dantescos: "infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz" (Borges, 2005, p. 407).

En esta reinterpretación que hace Borges del *Infierno* de la *Divina Comedia* en "El Aleph", podemos establecer no solo el paralelismo entre el sótano y el infierno, sino también una analogía entre las escaleras de la estación de metro de Constitución, que se encuentra en los alrededores de la casa de Beatriz Viterbo y el paraíso. La calle se podría interpretar como un nexo entre el infierno y el paraíso, entre el espacio interior de la casa de Beatriz y el exterior de la zona de Constitución. Aquella revelación incesante, y a la vez simultánea, de diversas imágenes que ocurre en el sótano es una experiencia tan asombrosa como siniestra e insoportable, y solo al salir de la casa de los Viterbo, Borges encuentra finalmente la calma:

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido. (Borges, 2005, p. 668)

5. Conclusiones

Como se ha venido anunciando, y habían intuido y estudiado numerosos especialistas con anterioridad, la importancia del espacio, su construcción y su simbología en la obra de Borges es de una importancia notable. La propuesta de este trabajo ha demostrado que son muchas las perspectivas desde las que puede proseguirse en esa vía de investigación, con el soporte de teóricos de reconocido prestigio en el campo de los estudios literarios, así como de otros de menor trayectoria en su aplicación, que se complementan, sin embargo, perfectamente, con el estudio de la obra de Borges que aquí hemos acometido.

Luego de habernos acercado a los principales teóricos que han abordado el estudio del espacio, en general, hemos explorado y analizado los elementos espaciales de “El Aleph” desde las perspectivas de dos teóricos provenientes de disciplinas diversas pero que convergen en el modo de acercarse al estudio del espacio. Ambos se enfocan en las relaciones que se crean entre los espacios y los seres que lo habitan y en su simbología. Así, hemos analizado los elementos espaciales y sus diferentes formas de expresión en “El Aleph” de la mano de Bachelard y Tuan, intentando descifrar su valor simbólico y sus referencias intertextuales. Hemos precisado la comunicabilidad de la imagen poética a través de su valor simbólico, sus rasgos intertextuales y el eco que la misma produce en la sensibilidad del lector cuando este la hace suya.

En cuanto a la intertextualidad de la *Divina Comedia* que observamos en “El Aleph”, más que ser asumida como una mimesis de una obra precedente podemos concluir que, producto de su erudición y de la gran admiración que Borges sentía por Dante Alighieri, y de haber sido un ávido lector de su obra, se evidencia una influencia dominante en su literatura en el relato de “El Aleph”, que aparece bajo la forma de un mosaico de citas, como señalaba Kristeva (2014). Es decir, que en el texto de “El Aleph” vemos la absorción y transformación de otro texto, y los valores referenciales del espacio son una buena muestra de hasta qué punto se imita y explota el referente literario, en la línea del análisis establecido en estas páginas. Sin embargo, esta marcada influencia de Dante en “El Aleph”, visible en los paralelismos entre los lugares, los personajes y los sentimientos que se evocan en ambas obras, Borges la ejerce de un modo abierto, inventando una nueva historia con un nuevo significado. El estilo de la

intertextualidad en la escritura de Borges es el resultado de un proceso de reescritura más que de mimesis. Se puede decir que Borges hace gala de la enorme variedad de lecturas, culturas e idiomas a los que estuvo expuesto con los que traspasó fronteras nacionales y lingüísticas.

Esta intertextualidad de la obra del poeta italiano, que se hace visible en "El Aleph", no debe considerarse, sin embargo, contraria a su patriotismo, ya que este sentimiento permanece y permanecerá intacto, como afirma el mismo Borges en el último verso de su poema "Arrabal": "yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires" (2005, p. 35). Se trata más bien de un reflejo de la riqueza cultural y lingüística que, desde la cuna y durante toda su trayectoria vital, fue forjando este genio de la literatura universal.

Hemos observado que Borges le otorga un valioso significado tanto a los espacios externos tales como el barrio, las calles, los bares, las plazas y las estaciones de subterráneos, como a los internos: la casa, la salita de la entrada y el sótano posicionándolos en el centro de la acción. Sin embargo, fiel a su estilo, no hace una descripción directa y exhaustiva de los lugares sino que los vamos descubriendo a medida que los transitamos con los personajes. En este análisis hemos podido bucear en el universo interior y mental de los personajes, a partir del análisis de los espacios que frecuentaban y de las descripciones de los lugares, introduciéndonos así en los laberintos de la memoria y en la conciencia humana, en la fantasía y en el estado de ensoñación de los mismos.

Como hemos podido comprobar a partir de los diferentes enfoques aplicados al análisis, toda experiencia humana está inserta en lugares con los cuales el ser humano crea vínculos emocionales y, como tal, los espacios están cargados de sentimientos y contenido. La perspectiva humanista del geógrafo Yi-Fu Tuan nos ha guiado en la interpretación del sentido humano que adquieren las dimensiones espaciales. Tuan amplía la concepción del espacio y adopta un enfoque humanista, estudia así el espacio ligado a la experiencia humana y a los vínculos afectivos que se establecen. De igual modo, la perspectiva de Bachelard nos ha conducido en el mismo sentido, permitiéndonos integrar el lazo afectivo entre las personas y el lugar o los espacios circundantes. Se trata, más bien, de una experiencia personal en la que los pensamientos, recuerdos y sueños del hombre son clave para determinar el valor humano de los espacios y su simbología.

En conclusión, adquirir un conocimiento profundo del valor y la simbología de los elementos espaciales aplicados a un texto literario, nos permite comprender mejor una obra y darle sentido a los espacios por donde transitan los personajes. Asimismo, al examinar los lugares donde se desarrolla la acción, su ubicación, sus características y el decorado entre otros, podemos desentrañar información valiosa de los personajes que nos servirá para enriquecer nuestro proceso de lectura y hacerlo más significativo, resonando con fuerza en el alma del lector.

Para terminar, vale la pena recordar lo que el mismo Borges opina sobre el proceso de creación del poeta. Esto nos ayudará a comprender la importancia de profundizar la simbología y el valor de la imagen poética. En 1976, en una entrevista del ciclo *A Fondo*, el periodista Joaquín Soler Serrano, juzga la labor del artista diciendo que "la tarea de transformar los sentimientos en matemática es algo muy complicado y muy hermoso" (Televisión Pública, 2016, 3m15s). Borges, por su parte, sostiene que "la tarea del arte es transformar lo que nos ocurre continuamente, transformarlo en símbolos, transformarlo en música, transformarlo en algo que pueda perdurar en la memoria de los hombres" (2016, 3m21s) y agrega: "todo escritor o todo artista tiene el deber de transmutar todos esos sentimientos y emociones en símbolos, esos símbolos pueden ser imágenes, colores, formas, sonidos". Y concluye señalando que la tarea del poeta es continua ya que continuamente está recibiendo algo ya sea del mundo externo como del mundo interno del poeta, de sus sueños y ensueños, y todo eso debe ser transmutado: "ese es nuestro deber, si no nos sentimos muy desdichados" (2016, 3m35s).

6. Limitaciones y prospectiva

El presente trabajo invita a continuar el diálogo y la exploración del tema del espacio ficcional y su estudio desde diferentes perspectivas. Tanto la geografía humanística como la fenomenología, y también las teorías intertextuales, nos han ayudado a descubrir un cosmos infinito de significantes. Sobre la base de estas consideraciones hemos podido examinar los elementos espaciales, identificar los lazos afectivos entre los personajes y los espacios, determinar su simbología en el texto, otorgarles valor a sus diversas representaciones y establecer conexiones con otros textos.

La importancia de ahondar en el estudio del espacio desde diferentes perspectivas es fundamental para comprender el abanico de significados que despliegan y el sentido que acarrearán los elementos espaciales en una narración. Así como el poeta no descansa en el proceso de creación, está continuamente recibiendo y transmutando sus emociones y sentimientos, el lector tampoco debe cesar en su tarea de búsqueda de significados para acoger la imagen poética en su alma y hacerla propia. El panorama crítico esbozado al comienzo de estas páginas, y la propuesta crítica de análisis que hemos concluido, apuntan hacia la necesidad de proseguir con la aplicación de métodos diversos pero convergentes, como la propia obra de Borges.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1982). *Comedia*. Barcelona: Seix Barral.
- Baak, J. J. V. (1983). *The place of space in narration. A semiotic approach to the problem of literary space. With an analysis of the role of space in I.E. Babel's Konarmija*. s.n.
- Bachelard, G (2000). *La Poética del Espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1997). *La Poética de la Ensoñación*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y Estética de la Novela*. España: Alfaguara.
- Bloom, H. (1995). *El Canon Occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama S. A.
- Borges, J. L. (1970). *The Aleph and Other Stories (seguido de An Autobiographical Essay)*. New York: E.P. Dutton.
- Borges, J. L. y Sábato, E. (1976). *Diálogos*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2005). Arrabal. En *El Fervor de Buenos Aires. Obras Completas*, Vol. I, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2005). El Aleph. En *El Aleph. Obras Completas*, Vol. I, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2005). El encuentro en un sueño. En *Nueve Ensayos Dantescos. Obras Completas*, Vol. III, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2005). La Divina Comedia. En *Siete Noches. Obras Completas*, Vol. I, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2005). Las calles. En *El Fervor de Buenos Aires. Obras Completas*, Vol. I, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2005). Muertes de Buenos Aires. En *Cuaderno San Martín. Obras Completas*, Vol. I, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2005). *Nueve Ensayos Dantescos*. Obras Completas, Vol. III, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2005). Pierre Menard, autor del Quijote. En *Ficciones. Obras Completas*, Vol. I, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2008, 16 de junio). Ho incontrato Dante sul tram 76. *Corriere della Sera*. p. 35.

- Botero Camacho, M. J. (2002). El infierno queda al sur. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 31, 267 - 282. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0202110267A>
- Dadon Benseñor, J.R. (2003). Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 145, 741-798. Recuperado a partir de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-145.htm>
- Eco, U. (1996). *El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Editorial Lumen/Ediciones de la Flor.
- EDITRAMA. (2001). *Jorge Luis Borges 1 A Fondo / "In Depth" – Edición completa y restaurada*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/lj4kajidoSfc>
- Esteban, A. (2005). Borges y las bibliotecas. El escritor en su laberinto. En *La revista del mundo bibliotecario*, Nº. 1, 2005, págs. 14-17. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1182741>
- Flaubert, G. (2005) *Madame Bovary*. Publicado por EBD: E-BooksDirectory.com
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo* (pp.207-237). Madrid: Editorial Síntesis.
- Genette, G. (1989 [1972]). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1993). *Ficción y Dicción*. Barcelona: Lumen.
- González Álvarez, C. (2003). "La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la Literatura: Aportaciones teóricas". *Lenguaje y Textos* Nº 21, 115-128.
- Hamburger, K. (1995). *La Lógica de la Literatura*. Madrid: Visor Distribuciones S. A.
- Herman, D. (2002). *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Horgan, P. (1971), *Whitewater*. New York: Paperback Library edition. En Tuan, Y. 2018, p. 142.-
- Heisenberg, W. (1971). *Physics and Beyond: Encounters and Conversations*. New York: Harper & Row.
- Kendall, B. (Anfitrión). (8 de octubre de 2020). *Writer Jorge Luis Borges: Mixing the magical with the mundane*. Conversación con los expertos Dr. Patricia Novillo-Corvalán, Prof.

- Evelyn Fishburn y Edwin Williamson. [Podcast]. BBC News. The Forum. En <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/w3cszjw0>
- Kristeva, J. (2014). "Le mot, le dialogue et le roman". Reproducido en *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil.
- Levebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lira Coronado, S. R. (1995). Motivos y cronotopos en el relato de Borges. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Vol. 7, 31-41.
- Lodge, D. (1992). El Sentido del Lugar. En D. Lodge (1 ed.), *El arte de la ficción* (pp. 97-104). Barcelona: Península.
- Piñeiro, A. (2008). *Barrios, calles y plazas de la Ciudad de Buenos Aires: origen y razón de sus nombres*. Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico.
- Real Academia Española. (2010). Geografía. En Diccionario de la lengua española (23ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/geograf%C3%ADa>
- Rodríguez Risquete, F. J. (2005). Borges: fervor de Dante. *Quaderns d' Italià*, 10, 195-218.
- Shakespeare, W., Fernández de Moratín, L., & Celenio, I. (1825). *Hamlet: tragedia/de* Guillermo Shakespeare; Paris: Imprenta de Augusto Bobèe.
- Swanson, E., Barnes, M., Fall, A. M., & Roberts, G. (2017). Predictors of Reading Comprehension Among Struggling Readers Who Exhibit Differing Levels of Inattention and Hyperactivity. *Reading & Writing Quarterly*, 34(2), 132-146.
- Televisión Norteamericana PBS. (1977). *Entrevista a Jorge Luis Borges 1977*. [Video] YouTube. <https://youtu.be/BwH32llciyE>
- Televisión Pública. (12 de junio de 2016). *Celebrando a Borges - Entrevista de Antonio Carrizo a Jorge Luis Borges*. [Video] YouTube. <https://youtu.be/du16mNCsWCA>
- Televisión Pública. (19 de junio de 2016). *Celebrando a Borges - 1976. A fondo: entrevista de Joaquín Soler Serrano*. [Video] YouTube. <https://youtu.be/40ci00QI9mU>
- Tuan, Y-F. (2007). *Topofilia*. España: Melusina.
- Tuan, Y-F. (2018). *Space and Place*. London: University of Minnesota Press.
- Vargas Llosa, M. (2020). *Medio Siglo con Borges*. Barcelona: Alfaguara.

Williams, T. (1998). *The Night of the Iguana*. USA: Dramatists Play Service, Inc.

Yates, D.A. (1966) Borges y La Literatura Fantástica, *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 13, vol.1, 34-40.

Zito, C.A. (1999). El Buenos Aires de Borges, *Variaciones Borges*, 8, 108-120.