

Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de El Aleph

José Manuel PEDROSA

«La obra de Jorge Luis Borges es un crisol que lo contiene todo. Es un punto de confluencia donde concurren las tendencias más heterogéneas, dogmas e ideas dispersos por el tiempo y el espacio»¹. Son palabras de uno de los muchos analistas de *El Aleph*, acaso el más conocido de los cuentos del autor argentino, al que se han atribuido dos influencias fundamentales: la de la Cábala hebrea, presente desde el título alusivo a la primera letra —alef— del alfabeto hebreo²; y la de *La divina comedia* de Dante, visible, por ejemplo, en la imposible obsesión amorosa del protagonista del cuento, el mismísimo Borges, por Beatriz Viterbo, alter-ego bonaerense de la Beatriz dantesca. No falta quien defiende que entre las fuentes de Borges está el propio Borges, y que «*El Aleph* es una variación de *El Zahir*»³, otro de sus cuentos; o quien afirma, sobre la ritualizada estructura sintáctica que se desarrolla en *El Aleph*, y sobre la que se va a centrar nuestro análisis, que «hay enumeraciones semejantes en *La escritura del Dios*, en el poema *Mateo XXV,30*, en el poema *La clepsidra*

¹ Salomon Lévy: «*El Aleph*, símbolo cabalístico, y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges», *Hispanic Review* 44 (1976) pp. 143-161, pp. 143-144.

² Entre la bibliografía que relaciona éste y otros cuentos de Borges con la Cábala hebrea, véase Jaime Alazraki: «Kabbalistic Traits in Borges' Narration», *Studies in Short Fiction* III/1 (1971), pp. 78-92; Alazraki, «Borges and the Kabbalah», *TriQuarterly*, 25 (1972), pp. 240-267; Saúl Sosnowski: «The God's Script: a Kabbalistic Quest», *Modern Fiction Studies*, XIX/3 (1973), pp. 381-394; Sosnowski: «El verbo cabalístico de Borges», *Hispanamérica* III/9 (1975), pp. 35-54; Sosnowski: *Borges y la Cábala: la búsqueda del verbo* (Buenos Aires: Hispanamérica, 1976); y Mario Satz: «Borges, El Aleph y la Kabala», *Borges y la literatura*, ed. V. Polo García (Murcia: Universidad, 1989) pp. 73-83.

³ Alazraki: *Versiones, Inversiones, Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges* (Gredos: Madrid, 1977) p. 74.

[...] o bien en *El espejo de tinta de Historia universal de la infamia*⁴. La impresionante secuencia formulística que Borges había ensayado en otras obras, pero que en ésta alcanza rango estructural, comenzaba así:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, 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 traspaso de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey 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 cabelleira, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho...⁵

Sólo un crítico, Rodolfo A. Borello, ha analizado en profundidad y desde una perspectiva diacrónica la recurrente construcción «vi...», «vi...», «vi...» borgiana y ha llegado a la conclusión de que se enmarca dentro de una antigua tradición literaria cuyo ejemplo más directamente inspirador de Borges podría ser *El laberinto de la fortuna* de Juan de Mena, conformado como una visión alegórica del mundo basada parcialmente en un esquema retórico similar («vi...», «vi...», «vi...») al de *El Aleph*. Más lejanamente, determinadas «visiones» integradas en obras de Cicerón, Alonso de Ercilla y Leopoldo Lugones —aunque no basadas en construcciones retóricas similares a las de *El Aleph*— han sido señaladas por Borello como posibles fuentes inspiradoras del cuento borgiano⁶. El camino abierto por este agudo crítico en el complejo terreno de las fuentes de *El Aleph* es, en cualquier caso, ampliable, y en este trabajo mío presentaré una serie de documentos literarios y folclóricos que, globalmente analizados, se muestran como partes de una tradición literaria vastísima que sin duda influyó en la obsesiva arquitectura sintáctica y en el contenido ideológico del cuento de Borges. Como consideración preliminar se puede decir que en la literatura universal de carácter visionario se halla presente este tipo de construcciones, característico de obras tan bien conocidas y tan queridas

⁴ Rosa Pellicer: *Borges: el estilo de la eternidad* (Zaragoza: Universidad, 1986), pp. 190-192. Hay que aclarar, sin embargo, que aunque la acumulación caótica es característica en todas estas obras, incluidas en los volúmenes de *El Aleph*, *El otro, el mismo*, *La moneda de hierro* e *Historia universal de la infamia*, respectivamente, sólo *La escritura del Dios* presenta un tipo de serie anafórica similar a la de *El Aleph*: «vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras...»

⁵ Borges: *El Aleph* (22ª ed. Madrid: Alianza, 1994) pp. 155-174, pp. 169-171.

⁶ Borello: «Situación, prehistoria y fuentes medievales: *El Aleph* de Borges», *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, tomo II, vol. 1 (Barcelona: PPU, 1994), pp. 533-543.

del escritor argentino como el *Apocalipsis* de San Juan («vi en el cielo otra señal grande y maravillosa...», «vi como un mar de cristal, mezclado con fuego...», «vi abrirse en el cielo el templo...»), el libro VI de la *Eneida* de Virgilio («vi a los dos hijos de Aloeo...», «vi también a Salmonco...», «vi también a Ticio...») o, tal y como señaló Borello, *El laberinto de la fortuna* de Juan de Mena («cerca de Ofrates vi los moabitas...», «vi, de Ufrates el Mediterraneo...» «vi Comagena con toda Siria...»). Otras obras más raras que acaso Borges no conoció, pero que acogieron de manera similar a la suya este tipo de influencias de la más clásica literatura de visiones, son toda una serie de poemas cancioneriles medievales que pueden considerarse en la estela del *Laberinto* de Mena. Se pueden citar, entre otros, la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre («vi la sublime corona...», «vi el patrimonio de los levitas...», «vi el hedefiçio de la Sevilla...»); el *Dezir* de Juan de Tapia que comenzaba «Yo ya vi gente vençida / a venedores venger; / vi justiçia se perder / por batalla mal regida; / vi a persona entendida, / ventura le fallestcer; / vi alcançar gran poder / la por simple conoçida...»⁷, o *La visión de Amor* de Juan de Andújar, que incluía estrofas como «E vi al músico Orfeo / andar sonando la lira, / e vi al fijo de Ageo / contra Cupido con ira, / e vi después que se tira / contraversa la de Urías, / et vi después a Macías...»⁸. En una órbita estética diferente, se pueden citar también, como exponentes exóticas de este tipo de fórmulas, las portuguesas *Trovas* de Bandarra («veio os lobos comer...», «veio o mundo em perigo...», «veio corenta e hum anno...») del siglo XVI⁹.

«Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un

⁷ Véase el *Dezir* de Johan de Tapia, en el *Cancionero de Palacio*, ed. A. M^a Álvarez Pelli-tero (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1993), p. 59.

⁸ Juan de Andújar, *Visión de Amor* vs. 109-115, incluida en el *Cancionero de Estúñiga* y en el *de Roma*. Sigo la edición de Nicasio Salvador Miguel en «La *Visión de Amor*, de Juan de Andújar», *El comentario de textos 4 La poesía medieval* (Madrid: Castalia, 1991), pp. 303-337.

⁹ *Trovas do Bandarra*, ed. facs. [da edição de Nantes, 1644], ed. Aníbal Pinto de Castro (Lisboa: Edições INAPA, 1989) coplas 140, 142 y 144. Estas *Trovas* seudoproféticas, compuestas hacia 1540 por el enigmático zapatero Bandarra, fueron conocidísimas en Portugal desde entonces hasta el siglo XVIII. Como ilustrador ejemplo de influencia de este tipo de composición visionaria en literaturas posteriores y de la reutilización de sus moldes formulísticos, no estará de más traer a colación dos poemas del poeta portugués contemporáneo Fernando Pereira Dias, que en *Do popular ao erudito* (Santa Justa: [edición del autor], 1992), p. 91, publicaba su poema *Profetizando*: «Vejo com olhos de ver / uma batalha dura e sangrenta, / tão dura, tão virulenta, / onde muitos vão morrer. / Através desta vidraça / vejo cair a felicidade, / e uma enorme desgraça / atingir a humanidade. / Vejo o mundo dividir-se / em várias partes iguais, / para mais tarde destruir-se / sem deixar restos mortais. / Sobre as pontes do passado / vejo passar os cordeiros, / enquanto o leão esta danado / por andarem tão ligeiros...» Unas *Sextilhas* del mismo poeta (en p. 95 de su antología) dicen: «Vejo uma bola reduzir-se / numa outra mais pequena, / vejo os toiros na arena / a correr o bom correr [...] / Vejo com grande aparato / a terra a ser mas-sacrada [...] / Veio sobre a terra queimada / erguerem-se novos mosteiros [...] / Veio içar uma bandeira / com cinco quinas no meio...»

pasado que los interlocutores comparten», advierte el propio Borges en las páginas de *El Aleph*. Cuando alude al ridículo proyecto poético del coprotagonista del cuento, su estrafalario rival Carlos Argentino Daneri, va más allá, y dice que «tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposas y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura». Pocos críticos han percibido correctamente la autoironía que destilan estas líneas y la amplitud de horizontes interpretativos que abren al cuento borgiano. Rosa Pellicer se atrevió a poner en cuestión la visión de muchos comentaristas sobre

este tipo de enumeración [caótica] [...] La interpretación más habitual es que este procedimiento sirve para la expresión de lo caótico, del desorden del mundo, y se trataría de una especie de flujo espontáneo. Pero poca espontaneidad hay en la obra de Borges¹⁰.

Y Carmen del Río, avanzando un paso más, ha puesto énfasis sobre las potenciales referencias alusivas y sobre la carga autoirónica del texto:

Borges, después de describir su extraordinaria experiencia en el sótano de Carlos Argentino Daneri, donde encuentra el fabuloso *Aleph*, procede a poner en duda tal visión, como la existencia del propio *Aleph*, señalando en ese modo parentético típico borgiano que «Por increíble que parezca, yo creo que el *Aleph* de la calle Garay era un falso *Aleph*» [...] En este cuento podemos percibir esa lectura crítica que Borges hace de su propia escritura, convirtiendo el relato en parodia de sí mismo. El «otro» texto en *El Aleph* es el *poema-aleph* que Carlos Argentino Daneri está escribiendo, a su vez alusión paródica a un tercer texto: *La divina comedia* [...] El texto se constituye y se despliega por su relación con otro texto y con otro autor, ambos imaginarios. Mediante Carlos Argentino Daneri y su ambiciosa empresapoema *Tierra* [...] el autor parodia no sólo la naturaleza de esa empresa, sino también y debido a la reflexión del poema en el texto, su propio relato. El proceso de *desublimación* al que es sometido el poema de Daneri por la crítica y comentarios de Borges, contamina al texto borgiano y, por extensión, al maravilloso *Aleph*, causa y origen del poema y del cuento. En *El Aleph*, falso o no, ambos textos se cruzan y reflejan y, en última instancia, celebran su naturaleza ficticia, su «falsedad»¹¹.

Formulística estereotipada, amplitud de fuentes literarias, autoironía y celebración de lo ficticio y de lo falso son cuatro puntos cardinales de *El Aleph* que obligan a relacionarlo con un tipo de literatura «de disparates» que hasta hoy no se había tenido en cuenta a la hora de su encuadre crítico, y que pre-

¹⁰ Pellicer: *Borges: el estilo de la eternidad*, p. 188.

¹¹ Carmen del Río: *Jorge Luis Borges y la ficción: el conocimiento como invención* (Miami: Ediciones Universal, 1983), pp. 95 y 143-144.

senta, sin embargo, coincidencias literarias e ideológicas con el cuento borgiano que resultan imposibles de soslayar. Efectivamente, no resulta nada aventurado suponer que un hombre con los vastos intereses y conocimientos culturales y literarios de Borges hubo de conocer poemas «de dispartes» —como el que a continuación extracto— de los que llenaron, desde la Edad Media hasta hoy, todo un capítulo de la literatura hispánica y occidental:

...vi vn gigante y vn grillo
haziendo gran penitencia;
vi la Vera de Plazencia
10 velando allá en Monserrate;
vi tener vn cordellate
grandes pleytos en Granada;
vi vna pica y vn espada
que salién en desafío;
15 vi tener a Tajo el río
grande quistión con Torote;
y vi cenar por su escote
vn gallo en vn bodegón...

Estamos ante 12 de los 204 versos —cortados todos por el mismo patrón formulístico— que tienen estos *Dispartes muy graciosos* impresos en un pliego de cordel del siglo XVI¹², y que son sólo un pequeño botón de muestra de un género y de un tipo de estructura poética que alcanzaron enorme difusión en la España renacentista. Blanca Perriñán ha asociado este armazón poético a la forma del *perqué* literario, que se caracterizaba porque «en la serie infinita, abierta *ad libitum*, cada unidad sintáctica [...] se apoya en anáforas iniciales (en el caso citado la forma verbal *vi*)» de las que «desciende una ristra cuasi litánica de unidades infinitas homocategoriales»¹³. Dentro de ese esquema formal del *perqué*, el poema llamado propiamente *disparate* representa una subcategoría formal e ideológica compacta:

los textos todos, aun siendo siempre absurdos-absolutos, se revisten de una aparente, plausible motivación global que los convierte en algo que pudiéramos llamar «irracional organizado»; cada uno de los *dispartes* queda enmarcado en una engañosa pero apropiada escena levemente narrativa o descriptiva, como una [...] visión [...] La materia-disparate, al adaptarse a una serie de moldes o paradigmas estructurantes, «types ca-

¹² Sigo la edición de Blanca Perriñán, en *Poeta ludens: disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII* (Pisa: Giardini, 1979), pp. 139-141, donde se encontrarán referencias a los pliegos que contienen versiones de estos *Dispartes*. Al final del libro hay una extensa bibliografía internacional sobre el género.

¹³ Perriñán: *Poeta ludens*, pp. 32-33.

dres» diría utilizando términos zumthorianos, adquiere, como en un espejismo, una momentánea y engañosa justificación de conjunto en cada uno de los textos ¹⁴.

¿No resulta sorprendente que estas palabras sobre un *disparate* renacentista sean perfectamente aplicables al cuento de Borges? ¿Y no lo es también que, después de relacionar abundantísimos ejemplos de viejas composiciones de disparates que contienen las secuencias «vi...», «y vi...», «y vi...» ¹⁵, tenga que dedicar Blanca Perinián todo un apartado al tema de «La visión» en la literatura de disparates que podría ser aplicable, casi sin cambiar una coma, a *El Aleph* borgiano?:

Su forma básica es una narración de tipo autobiográfico. Por la iteración de ciertos *incipit* formulísticos no es de excluir en estos textos una inicial intención paródica respecto al género *pastorela* o visión en la floresta. Un «vi...» inicial organiza anafóricamente la serie yuxtapuesta de microcronicidades disparatadas que van perfilando el conjunto de la aparición, engarzándose como ristras atadas las unas a las otras [...] El universo de la visión, que a veces es declaradamente onírico [...] representa un cosmos en ebullición: cada segmento-disparate incluye un sujeto animado o inanimado que cumple acciones y emite ruidos, en un espacio en el que todo es movimiento y trastorno [...] La *visión*, que otras veces se presenta como viaje o peregrinación, es el esquema más ligado a las modalidades de transgresión del mundo al revés ¹⁶.

Las visiones alucinadas y paródicas que casi definieron el género del *disparate* antiguo alcanzaron tanta difusión y echaron tales raíces en el dominio popular que han sobrevivido al paso de los siglos. Hoy se pueden encontrar, en formas muy parecidas pero con matices siempre diversos, en la literatura folclórica de todo el mundo hispánico y europeo. Las siguientes son canciones tradicionales recogidas en España en el siglo xx y ejemplificadoras de la tradición en castellano y en catalán:

¹⁴ Perinián: *Poeta ludens*, p. 43.

¹⁵ Véanse las referencias y extractos de estas composiciones en Perinián: *Poeta ludens*, pp. 44-45 y 60.

¹⁶ Perinián: *Poeta ludens* pp. 60-61. Antonia Martínez Pérez, en «Las Coplas de Disparates de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica», *Medioevo y Literatura. Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 1993)*, 4 vols., ed. J. Paredes (Granada: Universidad, 1995) III, pp. 261-273, p. 266, apunta igualmente que en este tipo de composiciones «se trata esencialmente de “hacer actuar” a animales, personas o cosas de la manera más inverosímil y ridícula, con frecuencia presentada por verbos de percepción como “ver” u “oír”». En cuanto a las implicaciones oníricas de este tipo de visiones a las que alude Perinián, y en general sobre la relación entre el sueño o el inconsciente y la literatura de disparates, véase el artículo de Renate Blumenfeld, «Remarques sur songe/mensonge», *Romania* CI (1980) pp. 385-390.

...Yo he visto un río que no corre
por falta de unos zapatos;
yo vi una gresca de gatos
peleando con un turco,
yo he visto nacer un junco
de la pala de un soldado,
yo he visto hacer un arado
de cáscaras de pepino,
yo he visto una procesión
de un tábano y dos mosquitos,
y una vieja dando gritos:
—¡Que se me quema mi casa!
Y yo como buen vecino
arreé mecha a las brasas
pa que no se le apagarán...¹⁷

¹⁷ Versión recogida por mí en Fuente del Maestre (Badajoz) el 29 de junio de 1990, a una mujer de 61 años llamada Celsa. Otra composición de disparates recogida por mí en Orellana la Vieja (Badajoz) el 31 de julio de 1990, a Manuela Sanz, nacida en 1927, incluía los versos «...Yo vide correr el río, / yo vide molé un molino, / que molía cascanueces. / Yo vide pelear ratas / que peleaban como bueyes...». Otra composición similar, recogida por mí en diciembre de 1995 a Isabel Beceiro, de 45 años, nacida en Madrid, aunque aprendió la canción de su abuela en La Coruña, decía: «—He visto volar a un buey / y una torre andar a gatas, / y en el fondo del mar / a un perro pelar patatas / para a la noche cenar. / —¡Jesús, qué mentira! / —¡Yo misma lo vi! / —¡Jesús, qué patraña! / —¡Pues yo estaba allí! / —Tan gran desatino / no pensaba oír. / — Por eso, señores, / no hemos de reñir». Versiones de composiciones similares han sido publicadas en Fernán Caballero, *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (Madrid: T. Fortanet, 1877), p. 449: «Yo vi un toro bramar desde una nube, / vi salir fuego de una cantimplora, / vi salir agua, es cierto, de un arado, / vi dos bueyes hablar a una señora, / vi dos hombres comiéndose un caballo, / vi unos perros jugando a la pelota, / vi unos niños tragarse tres navíos / vi el alto mar de leche abastecido, / vi una taza de cien codos, / vi una torre que andaba por un prado, / vi una vaca tocar la chirimía, / vi un sacristán verdad por vida mía»; Emilio Lafuente y Alcántara: *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas*, 2 vols. (Madrid: Carlos Bailly-Baillière, 1865) II, p. 398: «Yo he visto a un monte volar / y a una torre andar a gatas, / y en lo profundo del mar / a un burro asando patatas» (una versión muy parecida a ésta fue publicada en Germán Díez Barrio, *Coplas y cantares populares*, Valladolid: Castilla Ediciones, 1991, p. 81); Francisco Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles*, 4 vols. (Sevilla: Francisco Álvarez y Cía. 1882-1883) n° 7438: «Yo he visto a un gato segar, / y a un ratón coger espigas, / y a una gallina trillar... / No lo creas, que es mentira» (versiones muy parecidas se publicaron en Lafuente y Alcántara, *Cancionero* II, p. 398; y Alberto Sevilla: *Cancionero popular murciano*, Murcia: Sucesores de Nogués, 1921, p. 379); en Sevilla, *Cancionero* p. 379, se publicó también «Yo vide una rana en cueros / y una culebra en camisa, / un ratón con un sombrero / y un zapo muerto de risa / de ver a sus compañeros»; José G. Lanciano, *Juegos tradicionales infantiles (para el folklore albacetense)* (Albacete: Patronato de Universidades Populares-Diputación, 1986) [Zahora 2] p. 32: «En mi vida he visto yo / lo que he visto esta mañana: / una gallina en la torre, / repicando las campanas»; Francisco Navarro Artilles y otros: *Cantares humorísticos en la poesía tradicional de Fuerteventura* (Puerto del Rosario: Instituto Nacional de Bachillerato «San Diego de Alcalá», 1974) p. 48: «Yo vi un cangrejo arando, / un perro tocando el pito, / de risa muerto un mosquito / al ver a un burro estudiando»

Jo he vist un bunyol fent llenya
 i una penya fent torrat,
 un guitarró segant herba
 i una polla segant blat¹⁸.

En Hispanoamérica, donde posiblemente pudieron llegar alguna vez a los oídos de Borges —sin que ello señale la vía segura ni exclusiva de su conocimiento por el escritor argentino—, se han seguido cantando también este tipo de canciones. En Argentina, el país natal del escritor, las ha habido con sabor intensamente amoroso o declaradamente frívolo:

Yo vide correr un campo
 y arder un río,
 brotar fuego en tu pecho
 y arder el mío.

Yo vide segar a un zorro,
 a un gallo juntar espigas,
 a una gallina trillar;
 créanme, que no es mentira¹⁹.

La siguiente secuencia de canciones ha sido recogida de la tradición folclórica de Venezuela:

(una versión igual ha sido publicada en Josefina Mújica: *Cuentos, estampas y leyendas canarias*, Las Palmas: Edirca, 1982, p. 53; pueden verse otras canciones de este mismo tipo en Navarro Artiles: *Cantares* pp. 45, 47 y 48); M. L. Escribano Pueo, T. Fuentes Vázquez, F. Morente Muñoz y A. Romero López: *Cancionero granadino de tradición oral* (Granada: Universidad, 1994) n° 563: «Yo vide un cerro volar, / una rambla andar a gatas, / una gallina trillar / y un burro comer patatas / y con el rabo pelar»; José Manuel Fraile Gil: *La poesía infantil en la tradición madrileña* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1994) pp. 278-279: «...Yo vi sembrar en un surco / trigo para media España; / yo vi tejer a una araña / tela pa cien mil soldados; / yo he visto andar un molino / con el viento de una bota; / yo he visto una casa rota / y amarrada con espantos; / de ella tiran tres lagartos / y le acompaña un ratón; / yo he visto una procesión / de tábanos y mosquitos, / y una vieja dando gritos, / que se la quema su casa, / y un boticario afeitarse / y una gallina trillar; / según puede ser mentira, / también puede ser verdá». Los versos finales de esta composición coinciden con los de una cancioncilla, precisamente también de «visiones disparatadas», anotada a comienzos del siglo XVII en el *Manuscrito 3915 [Parnaso Español]* de la Biblioteca Nacional de Madrid, f. 319v: «Por la mar abajo / biera hun buei bolar; / como era mentira / podía ser berdad».

¹⁸ Adolf Salvà i Ballester: *De la marina i muntanya (Folklore)*, ed. R. Alemany (Alicante: Diputació Provincial-Ajuntament de Callosa d'En Sarriá, 1988), p. 145. En la misma página se publica la canción «Jo he vist un conill en missa / i una llebre amb arracades, / un mosquit entrant en quinta / i un sapo tirant fonades».

¹⁹ Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos* (Buenos Aires: Silla Hermanos, 1926), pp. 162 y 225.

Yo vi una pelona crespa,
yo vi un calvo bien *peinao*,
yo vi un muerto que lloraba
con el resuello *parao*.

Yo *vide* un barco en La Vela
y un marinero en la popa
que navegaba hacia Suíza
regresando de Polonia.

Yo vide un caimán barroso,
un *terecay alazano*;
yo vide un *zapo parao*
con un bastón en la mano²⁰.

En Colombia se han recogido también composiciones de este tipo. La siguiente reviste un extraordinario interés, porque tiene forma dialogada, como las antiguas y abundantes versiones francesas que después analizaremos:

— Ahora que estamos a solas
le contaré una mentira.
Yo vide volar a un buey
con cien carretas encima.

— Si tú *vistes* ese buey,
yo también vide un conejo,
atando trescientos toros
con una cuarta de rejo.

— Si usted vido ese conejo,
yo también vide un *picure*,
pastoreando mil novillas
en los bajos de Atacure.

— Si tú viste ese *picure*,
yo también vide un gorgojo,
pasando el río Cusiana
con cien cargas de malojo.

²⁰ José E. Machado: *Cancionero popular venezolano* (2ª ed. aumentada y corregida. Caracas: Librería Española, 1922) pp. 152-153. Puede verse una cuarteta venezolana glosada en cuatro décimas de tipo parecido en *Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá* (Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 1982), pp. 38-39.

— Si usted vido ese gorgojo
yo también vide una lapa,
estudiando geografía
para dibujar un mapa...²¹

En toda Hispanoamérica son muy comunes las composiciones compuestas por una cuarteta y cuatro décimas glosadoras que a menudo se acogen al esquema de las «visiones disparatadas» que estamos analizando. El siguiente ejemplo cubano (reproduzco sólo la cuarteta inicial y la primera décima glosadora) ejemplifica toda esa tradición:

*Yo he visto un cangrejo arando,
un chivo tocando un pito,
de risa muerto un mosquito
en ver a un burro estudiando.*

Yo vi correr un caballo
por el filo de un cuchillo;
cien puercos en calzoncillo
bailaban en un ensayo.
Vi la cabeza de un gallo
cantando sobre un tejao,
la cabeza de un guareao
cantar entre la manigua,
y vi comerse una nigua
un plato de bacalao...²²

²¹ Ricardo Sabio: *Corridos y coplas. Canto a los Llanos Orientales de Colombia* (Cali: Editorial Salesiana, 1963), pp. 152-153.

²² Samuel Feijóo: *Cuarteta y décima* (La Habana: Letras Cubanas, 1980), pp. 197 y 200. Otras «décimas de fantasía» de este tipo están en publicadas pp. 197-205. En *Poesía popular andina* pp. 392-393 hay también alguna composición similar: «*De la Torre de Babel / vengo darte explicación: / yo vi prender a Sansón / por causa de una mujer. / Yo vi este mundo al revés / caído en la idolatría, / donde el hombre parecía / endemoniado tal vez; / vicio y locura diré, / antro del mismo Luzbel; / yo vi la sombra de Abel / que fue muerto por su hermano, / vi también los artesanos / de la torre de Babel...*». De la tradición de México es otra composición de este tipo que fue publicada por Vicente T. Mendoza en *La décima en México. Glosas y valonas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición, 1947) p. 574; esta canción fue reproducida en Margit Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. (México: El Colegio de México, 1975-1985) IV, p. 290: «*Yo vide a un triste zancudo / una torre fabricando; / con su azadón en la mano / estaba desquelitando. / Vide un mayate escribiendo / en una boda, una noche; / vi cantar a un cuilacoche / con las alitas bullendo; / vide una liebre moliendo / en un cuarto muy oscuro; / también, guisando menudo / una rana en su cazuela; / cantando con su vihuela / yo vide a un triste zancudo...*»

Yvette Jiménez de Báez, a propósito de estos *disparates* y de otros del mismo tipo difundidos en México y en toda Hispanoamérica, ha señalado que

de humor ligero y antigua tradición es la forma del *perqué*, que se encuentra en la tradición mexicana como glosa en décimas o corridos. La pervivencia de estas formas aguarda un estudio comparativo, pues se encuentra en, por lo menos, Puerto Rico, Chile, Panamá, Santo Domingo, Argentina, México y seguramente otros países hispanoamericanos. Suelen estar encabezados por el presente de primera persona de los verbos «vide», «tengo»; abundan las relativas a animales, como en Canarias, y frecuentemente pertenecen al género del *disparate*²³.

Ana Pelegrín, al estudiar el género de los *disparates* cantados en la moderna tradición oral panhispánica, ha llegado a conclusiones sobre su formulística que podrían ser igualmente aplicables al cuento borgiano:

El cantor-autor es el que hilyana, engarza la multiplicidad, despliega la enumeración de maravillas: la visión única del narrador es expresada en fórmulas «Yo he visto», «He visto», «Vi-vide», «En la vida he visto yo», «¿Quién dirá que ha visto / lo que he visto yo?». El narrador ensambla las diversas piezas de rompecabezas —los tópicos, las fórmulas— hasta construir un gran mural, una *vision collage*, resultante de la suma de imágenes menores; allí reside su fuerza para divertir y maravillar²⁴.

La tradición oral de los sefardíes, tanto de Oriente como de Marruecos, también ha conservado composiciones del mismo tipo de las que acabamos de conocer. La siguiente es una versión oriental transcrita del precioso *Manuscrito* de Yaacob Hazán anotado en Rodas entre el siglo XVIII y los inicios del XX:

Y yo vide a la pulga
amasando la masadura
sin agua sin levadura.

*Chanfidí, chanfidí,
ne chabas oldún querí.*

²³ Yvette Jiménez de Báez: «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, ed. M. Trapero (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994), pp. 87-109, p. 105.

²⁴ Ana Pelegrín: «Lírica infantil: vamos a contar mentiras», *De balada y lírica: 3^{er} Coloquio Internacional del Romancero*, 2 vols., ed. D. Catalán, J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar y A. Valenciano (Madrid: Fundación Menéndez Pidal-Universidad Complutense, 1994) II, pp. 155-166.

Y yo vide al piojo
hinchendo agua del pozo
con cuedra de hinojos
y un cuhal de antojos.

Chanfidí.

Y yo vide a la pata
asentada en una paila
friendo güesos de rana.

Chanfidí

Y yo vide a la culebra
denbaño de la asu[...]era
filando una buena aletrea.

Chanfidí

Y yo vide a los ratones
denbaño de los colchon[es]
juguando a pares y nones
con carpués y con melones.

*Chanfidí chanfidí
ne chanbas oldún querí²⁵.*

²⁵ *Manuscrito Hazán* de Rodas, f. 159v. La voz *paila* significa «sartén» y *aletrea* «fideos»; *carpués* es del turco «sandías». Un posible sentido del estribillo turco podría ser el de «Campana, campana, que esta vez fuiste despacio». Agradezco a Jacob M. Hassán y a Miguel Ángel Bunes, respectivamente, la ayuda en la transcripción y en la interpretación de las voces turcas. Sobre la poesía tradicional sefardí contenida en el *Manuscrito Hazán*, véanse Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, *Diez romances hispánicos en un manuscrito sefardí de la Isla de Rodas* (Pisa: Università, 1962); y *Tres calas en el romancero sefardí: Rodas, Jerusalén, Estados Unidos* (Madrid: Castalia, 1980), pp. 15-21; y Elena Romero, «Coplas sefardíes y textos afines en el manuscrito de Yakov Hazán de Rodas», *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, eds. E. M. Gerli y H. L. Sharrer (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992), pp. 243-256. Sobre otras versiones sefardíes orientales de esta composición, véanse Samuel G. Armistead y otros: *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: Catálogo-Índice de romances y canciones* (Madrid: Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978) n° Z.3.1; e Isaac Levy: *Chants judéo-espagnols* III (Jerusalén: [edición del autor], 1971) n° 146. Hay otra versión, inédita, recogida a informantes búlgaros en el archivo folclórico (Proyecto Folklor) de la Radiodifusión israelí (PF 005/03). Igualmente, los sefardíes de la zona del Estrecho han cantado hasta hoy mismo canciones de este tipo, como prueba la siguiente versión, publicada en Alegría Bendayan de Bendelac: *Voces jaquetiescas* (Caracas: Centro de Estudios Sefardíes, 1990) p. 198: «Yo mirí uná raná / sentadá en la ventaná /

Y también en Portugal se hallan muy difundidas este tipo de canciones:

Eu vi dois ratos lavrando,
a puxar pelo arado;
um grito muito engraçado
lá atrás deles cantando.

Com um cão, um corridinho
vi uma cabra dançando;
vi um lobo a beber vinho,
uma ovelha namorando.

Vi um coelho fadista
tocando uma guitarra,
ouvi uma grande artista
a que se chama cigarra.

Vi um morcego com pernas,
vi uma lebre fardada,
vi as rolas no cinema,
vi o tordo na tourada.

Com uma grande barriga
vi um leão bater sola,
nas costas de uma formiga
já vi um jogo de bola²⁶.

Esta tipología de canciones tiene además un extraordinario arraigo multi-lingüístico y multicultural, que alcanza a todo Occidente. En un hermoso artículo de Ariane de Felice sobre sus variedades francesas, se nos cuenta que a

bordando una almohadá / con sedá coloradá. / *Yalbentí, yalbentá*. / Yo mirí un piojó / con guantés y levitá / bailandó el charleston / con una muchachitá». El estribillo *Yalbentí, yalbentá* parece ser una muletilla rítmica, sin significado coherente. Conozco otras dos versiones sefardíes de Marruecos, inéditas y más breves, grabadas a informantes originarios de Larache y Arcila y pertenecientes al Proyecto Folklor (PF 125/13 y 136/07) de la Radiodifusión israelí.

²⁶ Manuel Viegas Guerreiro y António Machado Guerreiro: *Literatura popular do distrito de Beja* (Beja: Direcção-Geral da Educação de Adultos, 1986), p. 173. Véanse otras composiciones portuguesas del mismo tipo en Carlos Simões Ventura: «Tradições populares e vocabulário de Vale de Cantaro (Coimbra)», *Revista Lusitana* XIV (1911), pp. 283-291, p. 287; Abel Viana: *Para o cancioneiro popular argavio*, ed. Álvaro Pinto (Lisboa: *Revista de Portugal*, 1956) núms. 134 y 136; Jose Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro popular português*, ed. M. A. Zaluar Nunes, 3 vols. (Coimbra: Universidade, 1975-1983) II, p. 328; Joaquim Roche, *Alentejo cem por cento* (2ª ed., Ferreira do Alentejo: Câmara Municipal, 1990) p. 59; y Fátima Rosado: *Tradição oral algarvia* (Faro: Universidade do Algarve, 1993), pp. 135-136 y 280-281.

fines del siglo XIX todavía había juglares ambulantes muy populares en Normandía por sus cuentos de mentiras. Su especialidad eran los diálogos y concursos de disparates como el siguiente:

- Quelle nouvelle, camarade?
- Nouvelle sans nouvelle, nouvelle assez. Nouvelle que j'ai vu, mon maître, un moulin moude au haut d'un arbre.
- Menteur la couenne! Point de menteries ici!
- Demandez à mon camarade si ce n'est pas vrai, ce que je dis.
- Je ne sais pas ce qu'il a dit, mon maître.
- Il a dit qu'il a vu un moulin moude au haut d'un arbre.
- Je n'ai pas vu ça, mon maître, mais vu un rat qui descendait d'un arbre les babines «fleurouses» (souillées de farine).
- Il revenait donc de ce moulin.
- Fallait bien.

Tras este disparatado inicio, los dos interlocutores proseguían su debate, intentando superar cada uno las mentiras y disparates del otro²⁷. Especialmente significativa para nosotros resulta la caracterización que De Felice ofrece de este repertorio tras rastrear su presencia y analizar ejemplos recogidos de la tradición folclórica de diversas regiones de Francia: «La mayoría de las veces se trata de estrofas construidas sobre el mismo tipo, que comienzan siempre por "yo vi" [j'ai vu] y que se adaptan rápidamente a un ritmo de cantilena»:

- Ah! J'ai vu, j'ai vu...
- Compère, qu'as-tu vu?
- J'ai vu une vache
danser sur la glace
en plein coeur de l'été.
- Compère, vous mentez²⁸!

²⁷ Ariane de Felice: «Les joutes de mensonges et les concours de vantardistes dans le théâtre comique médiéval et le folklore français», *Actas do Congresso Internacional de Etnografia promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso do 10 a 18 de julho de 1963*, 6 vols. (Porto: Câmara Municipal de Santo Tirso, 1965) II, pp. 37-83, pp. 37-38. La traducción del diálogo es '—¿Qué noticias hay, camarada? —Noticias sin noticias, suficientes noticias. La noticia es que yo he visto, amigo, un molino moler en lo alto de un árbol. —¡Mentís! ¡Nada de mentiras aquí! —Pregunte a mi camarada si no es cierto lo que digo. —¡Yo no sé lo que él ha dicho, amigo! —Ha dicho que él ha visto un molino moler en lo alto de un árbol. —Yo no he visto eso, amigo, pero he visto un ratón que bajaba de un árbol con el hocico manchado de harina. —Entonces, venía del molino. —Eso debe ser'.

²⁸ Traduzco de De Felice: «Les joutes de mensonges», p. 40. La traducción del diálogo es '¡Ah! He visto, he visto... —Compadre, ¿que has visto? —He visto una vaca bailando sobre el hielo en pleno verano. —¡Compadre, usted miente!'

«Había un cierto número de tópicos tradicionales... y persistencia de esquemas formulísticos que proporcionaban al improvisador elementos fijos. Observamos que en la mayor parte de las tradiciones populares, la mentira o imposibilidad debía ser introducida de una manera casi automática por las frases “—*J'ai vu... —Compère, qu'as-tu vu? —J'ai vu...*” [...] Había en la Edad Media juegos de diálogos o de mentiras que comenzaban por la fórmula “*j'ai vu...*” seguida de la cosa imposible»²⁹. Efectivamente, tras señalar que las lavanderas parísinas del siglo xvi eran, por ejemplo, unas reputadísimas fabuladoras de mentiras, en lo que rivalizaban con los marinos bretones³⁰, señala De Felice que este repertorio tiene una relación directa con las *fatrasies* francesas medievales, popularísimas desde el final de la Edad Media, de las que da ejemplos como el siguiente:

- Le Premier: Il faut rapporter sans bruit quelques choses de merveilles.
J'ay veu voller sans avoir elles (ailles).
Le Second: J'ay veu lire sans estre cleric.
Le Tiers: J'ay veu bailler jaune pour verd.
Le Premier: J'ay veu cordenner faire toilles...³¹

En farsas medievales ('Hoy he visto un toro más pequeño que un ratón...'), en *friquassées* del siglo xvi ('—He visto muy bien. —¿Y qué has visto...?'), en sátiras y *coqs-à-l'âne* de los siglos xvi al xviii ('He visto de una forma nueva / dos moscas y una golondrina...'), en el teatro carnavalesco del xvi ('He visto un oso y un león y un millón de cuervos...') se mantuvo durante siglos, sin perder sus rasgos formulísticos e ideológicos característicos, esta auténtica subcategoría compacta y resistente de literatura de disparates³². En forma de canción, su pervivencia ha quedado también abundantemente documentada en la tradición folclórica francesa. Martine David y Anne-Marie Delrieu han puesto de relieve, como De Felice, la resistencia oral multiseccular de estas canciones³³. Entre las muchas versiones recogidas y publicadas por

²⁹ Traduzco de De Felice: «Les joutes de mensonges» p. 52. En Antonia Martínez Pérez: *La poesía medieval francesa del «non-sens»: fatrasie y géneros análogos* (Murcia: Universidad, 1987) p. 184, también se afirma que «entre las modalidades de la enunciación» típicas del género, la construcción más destacable es la del «genérico *je* enlazado con el verbo ver (“je vi une tour”, etc.)».

³⁰ De Felice: «Les joutes de mensonges», pp. 38-39.

³¹ De Felice: «Les joutes de mensonges», pp. 41 y 43. La traducción del diálogo es «—Hay que contar sin alboroto algunas cosas maravillosas. Yo he visto volar sin alas. —Yo he visto leer sin ser clérigo. —Yo he visto cambiar lo amarillo en verde. —Yo he visto al zapatero hacer telas...» Sobre el género de las fatrasies francesas medievales se han publicado en español dos extensos estudios de Antonia Martínez Pérez: *La poesía medieval francesa...*, ya citada, y *Fatrasies, Fatras y Resveries* (Barcelona: PPU, 1988).

³² Véanse numerosos ejemplos en De Felice: «Les joutes de mensonges» pp. 53-83.

³³ David y Delrieu: *Aux sources des chansons populaires* (París: 1984) pp. 50-51.

numerosos folcloristas franceses, reproduciré una de la región de Eure-et-Loir:

— *Compère, d'où viens-tu?*

— *Commère, de l'affût.*

— *Compère, qu'as-tu vu?*

— *Commère, j'ai bien vu,
j'ai bien vu un crapaud
qui montait en haut,
l' épée au côté.*

— *Compère, vous mentez!*

— *Compère, d'où viens-tu?*

— *Commère, de l'affût.*

— *Compère, qu'as-tu vu?*

— *Commère, j'ai bien vu,
j'ai bien vu une couleuvre
qui tremblait la fièvre,
sur un oreiller.*

— *Compère, vous mentez!*

... J'ai bien vu un lézard
qu'affilait son dard
pour faucher son pré...

... J'ai bien vu une vache
qui dansait sur la glace,
a la saint Jean d'été...

...J'ai bien vu une pie
qui coiffait sa fie (fille)
pour la marier...

...J'ai bien vu un loup
qui plantait des choux
dans l'mitan d'un pré...³⁴

³⁴ Reproduzco, abreviando estribillos y repeticiones, la versión publicada en L. de T., «Chanson de Mesonges (Eure-et-Loir)», *Mélusine* I (1878), cols. 314-315; la traducción es '—Compadre, ¿de dónde vienes? —Comadre, del acecho. —Compadre, ¿qué has visto? —Comadre, he visto un sapo que subía a lo alto, con la espada a un costado. —¿Compadre, usted miente! ... He visto una culebra que temblaba de fiebre sobre una almohada ... He visto un lagarto que afilaba su dardo para segar su prado ... He visto una vaca que bailaba sobre el hielo en la fiesta de San Juan en el verano ... He visto una urraca que peinaba a su hija para casarla ...

Igualmente, en Italia se ha mantenido el tópico formulístico e ideológico de las visiones disparatadas, como revelan las siguientes dos canciones en dialecto siciliano:

Ju vitti un jornu lu munnu arrutari
vitti fari la guerra di l'ariddi
e vitti un mutu addimannari pani,
e un cecu natu cuntari li stiddi,
vitti un varveri ciuncu di li mani
ca a un tignusu tagghiava li capiddi...

Vitti affacciaru lu sulu di notti
e quattru muti iucari a li carti
hè vistu siminari favi cotti
'nta lu misi di Marzu ficu fatti.
Hai visto abballari anchi li morti
e dormiri li cani cu li gatti³⁵.

Fuera del mundo románico, se sabe que en tradiciones como la alemana y la británica han estado difundidas durante siglos fábulas de este tipo. El inicio de dos cuentos alemanes recogidos y editados por los hermanos Grimm puede ser ejemplo de ello:

Eran los tiempos del mundo al revés. Una vez vi que de un hilillo de seda pendían Roma y el Palacio de Letrán; que un hombre sin pies ganaba en la carrera a un rápido caballo, y que una agudísima espada cortaba un puente. Vi un borriquillo de nariz de plata que perseguía a dos veloces liebres, y un ancho tilo en el que crecían tortas calientes. Vi una vieja y seca madreseiva que daba sus buenas cien cubas de manteca y sesenta de sal ¿Basta con estas mentiras o aún no? Pues vi arar un arado sin caballo ni buey...

He visto un lobo que plantaba coles en mitad de un prado...’ Otras versiones fueron publicadas en P. F., «Autre chanson (Carcassonne)», *Méhusine* I (1878) cols. 340-341; Paul Sébillot, *Littérature orale de la Haute-Bretagne* (París: Maisonneuve et C^{ie}, 1881) [*Les littératures populaires de toutes les nations* I] pp. 286-288; y «Les menteurs. Ronde bourguignone», *Revue des Traditions Populaires* I (1886), p. 334.

³⁵ Las dos canciones fueron publicadas en Giuseppe Cocchiara: *Il mondo alla rovescia* (reed. Turín: Boringhieri, 1981) pp. 169-171. La traducción es ‘Yo vi un día girar el mundo, vi hacer la guerra a los grillos, y vi a un mudo que pedía pan, y a un ciego contar las estrellas, y a un barbero sin manos cortar el pelo a un tiñoso’ ‘Vi asomarse el sol de noche y a cuatro mudos jugando a las cartas, he visto sembrar habas cocidas, y ya en el mes de marzo maduros los higos. He visto bailar los muertos y dormir los perros con los gatos». El mismo Cocchiara (p. 149) puso en relación ambas canciones con una composición de disparates difundida en la Italia renacentista que comenzaba «Io vidi un orbo che guardava un muto...».

Voy a contaros una cosa. He visto volar a dos pollos asados; volaban rápidos, con el vientre hacia el cielo y la espalda hacia el infierno...³⁶

Para rematar este muestrario de versiones internacionales, conoceremos algunas pertenecientes a la tradición inglesa, tan querida y tan profundamente conocida por Borges:

I saw a fishpond all on fire,
 I saw a house bow to a squire,
 I saw a parson twelve feet high,
 I saw a cottage near the sky,
 I saw a balloon made of lead,
 I saw a coffin drop down dead,
 I saw two sparrows run a race,
 I saw two horses making lace,
 I saw a girl just like a cat,
 I saw a kitten wear a hat,
 I saw a man who saw these two,
 and said though strange they all were true.

I saw a peacock with a fiery tail,
 I saw a blazing comet drop down hail,
 I saw a cloud with ivy circled round,
 I saw a sturdy oak creep on the ground...³⁷

³⁶ Hermanos Grimm: *Cuentos completos*, trads. y eds. F. Payarols y E. Valentí (Barcelona: Labor, 1967), pp. 571 y 571-572.

³⁷ Peter y Iona Opie, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (reed. Oxford: University Press, 1989) núms. 167 y 398. La traducción de ambas canciones es 'Yo vi un vivero de peces ardiendo, yo vi una casa inclinándose ante un propietario, yo vi un clérigo de doce pies de alto, yo vi una villa campestre cerca del cielo, yo vi un globo hecho de plomo, yo vi un ataúd bajar hacia el muerto, yo vi dos gorriones echar una carrera, yo vi dos caballos haciendo encajes, yo vi un gatito usando un sombrero, yo vi a un hombre que vio estos dos, y dijo que aunque fuera extraño, todo era verdad' «Yo vi un pavo real con una cola fiera, yo vi un cometa en llamas lloviendo granizo, yo vi una nube rodeada de hiedra, yo vi un robusto roble arrastrándose por el suelo...» En Opie, *The Oxford Dictionary* nº 398, se mencionan también estos incipits antiguos: «I saw y^e Brackish sea brimful of Ale...» (hacia 1665); «I saw the Sun Red even at midnight, / I saw the man that saw this dreadful sight...» (hacia 1705). En la misma tradición británica existen otras canciones que no comienzan por anáforas del tipo «Yo vi...» que estamos analizando, lo cual no impide que se puedan detectar fácilmente otras coincidencias: «There was a monkey climbed a tree, / when he fell down, then down fell he. / There was a crow sat on a stone, / when he was gone, then there was none. / There was an old wife did eat an apple, / when she ate two, she ate a couple...» «Había un mono subido en un árbol; cuando se cayó, abajo fue. Había un cuervo sentado en una piedra; cuando se fue, no quedo ninguno. Había una vieja esposa que comía una manzana; cuando se comió dos, comió un par...» Cfr. Opie, *The Oxford Dictionary* nº 355.

Después de conocer este no exhaustivo muestrario multilingüístico y multicultural de canciones y de «visiones» disparatadas que conforma por sí mismo un capítulo nutrido y compacto de la literatura occidental, el retorno a *El Aleph* nos devuelve a una fábula considerablemente enriquecida por ecos y sugerencias captados aquí y allá, entrevista como un eslabón evidente de la cadena de la literatura de disparates. A veces se ha comparado la obra de Borges con un juego de espejos que, en un primer nivel, refleja innumerables estímulos literarios, y que después devuelve reflejos de esos reflejos convertidos en cadenas de límites ignotos. *El Aleph* es uno de los juegos intelectuales de Borges más conscientes y apasionados, más clarividentes y comprometidos, más autobiográficos y autoparódicos. Una invitación a que el lector acometa el imposible desafío de desentrañar esos reflejos y reflejos de reflejos literarios cuya globalidad escapa al propio escritor. Borges empieza el juego haciendo decir al engreído Daneri que entre las fuentes de su ridículo poema están Homero, Hesíodo y la Biblia; y reconociendo luego él, Borges, su propia deuda con la Cábala y, casi explícitamente, con *La divina comedia*. Cuando Daneri recita un fragmento de su estrafalario poema («He visto, como el griego, las urbes de los hombres...»), la parodia de Homero y Dante es evidente, pero también la del Borges que después escribe «...vi las muchedumbres de América... vi un laberinto roto (era Londres)...» También, y sobre todo en esto, son evidentes las analogías con la literatura de disparates que hemos conocido, basada en la parodia de una venerable literatura visionaria anterior y —en un segundo nivel— en la parodia de sí misma y del fabulador «mentiroso» que la practica. *El Aleph* y el género de los disparates comparten, en definitiva, muchos rasgos ideológicos, estilísticos y formulísticos, pero la coincidencia más vinculante de todas puede que sea la de ser ambos literatura y metaliteratura, parodia y autoparodia.

Es incuestionable que un espíritu con la vasta cultura literaria de Borges tuvo que conocer, por varias vías y en muchas de sus manifestaciones, la producción de disparates que durante siglos floreció en todo Occidente. Que ese repertorio ejerció algún tipo de influencia sobre su obra, y de modo particular sobre *El Aleph*, es algo sumamente verosímil, pero también difícilmente desentrañable en alguno de sus puntos: ¿en qué nivel de conciencia e intención se produjeron esas influencias? ¿por qué vías concretas? ¿qué poemas o qué canciones, qué literaturas o qué tradiciones fueron las que dejaron la huella del repertorio de los disparates en su obra? ¿Una, varias o muchas? Lo que sabemos sobre la cultura y el talante del autor argentino quizá señale hacia la última opción. Pero son las palabras del propio Borges, mezcla de verdad y de ironía, la única respuesta posible a una pregunta que, como muchas sobre su obra, ha de quedar en el espacio que media entre la claridad y el misterio: «¿Cómo transmitir a otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?» «¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido».

