



Universitat de Girona

LA LITERATURA DE JORGE LUIS BORGES COM A REELABORACIÓ DELS MATERIALS DEL PENSAMENT I LA CULTURA

Lluís MUNTADA VENDRELL

Dipòsit legal: Gi. 246-2014

<http://hdl.handle.net/10803/129456>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat de Girona

UNIVERSITAT DE GIRONA

TESI DOCTORAL

**LA LITERATURA DE JORGE LUIS BORGES
COM A REELABORACIÓ DELS MATERIALS
DEL PENSAMENT I LA CULTURA**

LLUÍS MUNTADA VENDRELL

ANY : 2013



Universitat de Girona

UNIVERSITAT DE GIRONA

TESI DOCTORAL

**LA LITERATURA DE JORGE LUIS BORGES
COM A REELABORACIÓ DELS MATERIALS
DEL PENSAMENT I LA CULTURA**

LLUÍS MUNTADA VENDRELL

ANY: 2013

PROGRAMA DE DOCTORAT: CIÈNCIES HUMANES I DE LA CULTURA

DIRIGIDA PER: DR. JOSEP OLESTI I VILA i DR. JORGE GARCÍA LÓPEZ

Memòria presentada per a optar al títol de doctor/a per la Universitat de Girona

AGRAÏMENTS

Diu Umberto Eco que no és necessari que el doctorand agraeixi la investigació als directors de la seva tesi doctoral. Conscient que la inflació del gènere de l'elogi ens obliga a un rigor i a una austeritat cautelars, tampoc no vull ratificar una pràctica que obvii reconeixements per a mi imprescindibles. Il·luminada per les seves observacions inestimables, no puc concebre les parts vàlides o salvables d'aquesta tesi doctoral sense el guiatge d'aquests dos savis alenats d'humanitat: el doctor Josep Olesti i Vila i el doctor Jorge García López.

A Ana María Barrenechea (R.I.P.), a Cynthia Dackow, a Jorge González, a Elvira Grau, a Victòria Camps, a Henry Ettinghausen, a Josep Maria Nadal, a Modest Prats, a Guillem Terribas, a Claudi Valentí, a Eulàlia Pallarès, a Chris Winn, a Philomena Chandler-Winn, a Susanna Bosch, a Carles Turon, a Concepció Gómez, a Antonia Fernández, a Antonio Campillo, a Xavier Renedo, a Jordi Carreras, a Rossend Giralt, a Francesca Romana Uccella, a Jordi Arbonès, a Anna Mir (R.I.P.), a Lluís Llach, a Dani Vivern, a Mireia Costa-Pau, a Josep Vicente (R.I.P.), a Joan Boadas, a Josep M. Oliveras, a Felip Ortega, a Francesc Vendrell (R.I.P.), a Antoni Pastor (R.I.P.), a Josep Domènech, a Pere Juncà, a Mireia Felip, a Josep Juncà, a Anna Costa, a Esperança Muntada, a Narcís Iglésias, a Joan Muntada, a Consol Vendrell, a Ariadna Iang, a Núria Lu. I, amb la consciència insubornable que de fet només regalem allò que ens ha estat regalat, a Montse Juncà.

TAULA DE SIGLES

La pràctica totalitat de citacions i referències dels textos de Borges són extretes de: Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Ed. De Carlos V. Frías, Barcelona: Emecé 1989, 3 volums; i també del volum IV, publicat l'any 1996 (Barcelona: Emecé).

En la indicació bibliogràfica assenyalo, a través d'una sigla, l'obra a què pertany el text citat, a continuació indico el volum, i tot seguit el número de pàgina.

L'ordre alfabètic i la referència precisa de les abreviatures de què em serveixo és el següent:

A	<i>El Aleph</i> (1949), 1, 531-630.
At	<i>Atlas</i> (1984), 3, 401-451.
BO	<i>Borges oral</i> (1979), 4, 161-205.
BP	<i>Biblioteca personal. Prólogos</i> (1988), 4, 447-529.
C	<i>La cifra</i> (1981), 3, 287-340.
Co	<i>Los conjurados</i> (1985), 3, 453-501.
CSM	<i>Cuaderno San Martín</i> (1929), 1, 75-96.
D	<i>Discusión</i> (1932), 1, 173-286.
EC	<i>Evaristo Carriego</i> (1930), 1, 97-172.
ES	<i>Elogio de la sombra</i> (1969), 2, 351-396.
F	<i>Ficciones</i> (1944), 1, 425-530. [<i>El jardín de senderos que se bifurcan</i> (1941), 1, 427-480; <i>Artificios</i> (1944), 1, 481-530]
FBA	<i>Fervor de Buenos Aires</i> (1923), 1, 11-52.

H	<i>El hacedor</i> (1960), 2, 155-232.
HE	<i>Historia de la eternidad</i> (1936), 1, 347-423.
HN	<i>Historia de la noche</i> (1977), 3, 163-203.
HUI	<i>Historia universal de la infamia</i> (1935), 1, 287-345.
IB	<i>El informe de Brodie</i> (1970), 2, 397-456.
LA	<i>El libro de arena</i> (1975), 3, 10-73.
LE	<i>Luna de enfrente</i> (1925), 1, 53-73.
MH	<i>La moneda de Hierro</i> (1976), 3, 119-161.
MS	<i>La memoria de Shakespeare</i> (1983), 3, 375-399.
NED	<i>Nueve ensayos dantescos</i> (1982), 3, 341-374.
OI	<i>Otras inquisiciones</i> (1952), 2, 9-153.
OM	<i>El otro, el mismo</i> (1964), 2, 233-327.
OT	<i>El oro de los tigres</i> (1972), 2, 457-518.
P	<i>Prólogos con un prólogo de prólogos</i> (1975), 4, 13-160.
RP	<i>La rosa profunda</i> (1975), 3, 75-117.
SC	<i>Para las seis cuerdas</i> (1965), 2, 329-350.
SN	<i>Siete noches</i> (1980), 3, 205-286.
T	<i>Textos cautivos</i> (1986), 4, 207-443.

A banda d'aquestes referències, també incloc altres cites d'obres de Borges que no han estat publicades a les *Obras Completas*. En aquests casos assenyalo el nom de l'autor argentí i l'any en què va ser publicada l'obra en qüestió. A continuació indico el número de pàgina.

La referència bibliogràfica completa d'aquestes obres, la registro a l'apartat de *Bibliografia*, on també figuren totes les obres crítiques de la literatura de Borges que utilitzo, i la resta d'obres de què m'he servit per fer aquesta investigació.

ÍNDIX

TAULA DE SIGLES	5
RESUM	13
INTRODUCCIÓ	15
CAPÍTOL 1: ACOTACIONS TEÒRIQUES I METODOLÒGIQUES EN L'ESTUDI DELS MATERIALS DE LA CULTURA PRESENTS EN L'OBRA DE BORGES	37
1.1 L'hermenèutica com a condició inherent a tota lectura	37
1.2 La necessitat d'estudiar les bases i projeccions filosòfiques de la literatura de Borges	57
1.3 Els àmbits literari i filosòfic en l'obra de Borges. Qüestions metodològiques	71
1.3.1 Determinar el concepte de filosofia aplicable a l'obra de Borges	72
1.3.2 Analitzar els materials filosòfics d'acord amb el <i>corpus</i> literari de què formen part	89
1.3.3 No esperar una evolució sistemàtica d'un model filosòfic	92
1.3.4 Distingir diferents nivells d'expressió filosòfica en l'obra de Borges	111

1.3.5	Tenir present l'estil borgià d'interpretar la filosofia i els materials de la cultura	135
1.4	Filosofia i literatura es diferencien pel grau de sistematització i per la seva pretensió epistemològica	147
1.4.1	La caiguda del sistema	147
1.4.2	Literatura i filosofia diferenciades per les seves pretensions epistemològiques	163
 CAPÍTOL 2: FUSIÓ ENTRE FILOSOFIA I LITERATURA.		
¿FILOSOFIA REDUÏDA A GÈNERE FANTÀSTIC I A POSSIBILITATS ESTÈTIQUES?		
		197
2.1	Marc cultural de l' <i>interès estètic</i> de Borges pels materials del pensament	197
2.2	Les <i>possibilitats estètiques</i> de la filosofia	219
 CAPÍTOL 3: CONCEPCIÓ BORGIANA DEL LENGUATGE		
		255
3.1	Limitacions del llenguatge a l'hora de referir la realitat	259
3.2	Atributs funcionals del llenguatge	280
3.3	La mecànica del llenguatge com a objecte de creació literària	300

3.4	La intertextualitat com a atribut expressiu i com a possibilitadora de noves funcionalitats de la filosofia	322
-----	---	-----

CAPÍTOL 4: L'ESTIL LITERARI COM A REFLEX DE LES CONSIDERACIONS FILOSÒFIQUES 333

4.1	Etapas en l'estil literari de Borges	337
-----	--	-----

4.2	L'estil literari com a reflex de la tensió entre multiplicitat còsmica i unitat lingüística.....	356
-----	--	-----

4.2.1	Multiplicitat i unitat en la poètica borgiana: elements exponencials en tensió amb elements sintètics	358
-------	---	-----

4.2.1.1	Els símbols, l'ordre, l'entropia	405
---------	--	-----

CAPÍTOL 5: LA LITERATURA COM A FORÇA CENTRÍPETA DE LA REELABORACIÓ DELS MATERIALS DE LA CULTURA 455

5.1	Concepte de cultura i mistificació dels materials de la cultura	455
-----	---	-----

5.2	La filosofia i els materials de la cultura com a font de nutrició de la literatura	465
-----	--	-----

5.3	La literatura com a codificació <i>representativa</i> del real	485
-----	--	-----

CAPÍTOL 6: BASES I PROJECCIONS FILOSÒFIQUES EN L'OBRA DE BORGES.

INTERPRETACIONS SOBRE LA FUNCIO DE LA FILOSOFIA EN L'OBRA DE BORGES. ESTAT DE LA QÜESTIO 497

6.1 L'escepticisme 498

6.2 La conjectura cabalística: una rèplica a l'escepticisme 515

6.3 Nominalisme i realisme filosòfics 523

6.4 Tensió entre *cosa en si* i fenomenisme en la literatura de Borges 556

6.5 Platonisme i antiplatonisme en la literatura de Borges 567

6.5.1 *Antiplatonisme* en la literatura de Borges 598

6.6 Metafísica i empirisme. Reivindicació d'un àmbit metafísic a través de la crítica empirista 605

6.7 L'idealisme en la literatura de Borges 628

6.8 Relativisme epistemològic en la literatura de Borges 642

6.9 El desconstruccionisme i l'obra de Borges 652

6.10	L'esteticisme en l'apropiació dels materials de la cultura	663
6.11	Polaritat i alternança en l'aplicació dels materials filosòfics i en les projeccions filosòfiques	679
CAPÍTOL 7: ELS USOS PARADOXALS DE LA RAÓ COM A EXPRESSIÓ DEL LABERINT EPISTEMOLÒGIC I COM A ELEMENT UNIFICADOR DE LES BASES I PROJECCIONS FILOSÒFIQUES DE LA LITERATURA DE BORGES		699
CONCLUSIONS		773
BIBLIOGRAFIA		907

RESUM

Resum

El *conte filosòfic* de Jorge Luis Borges es fonamenta en la lògica del palimpsest, vincula creació i tradició literàries, i, en aquest mateix procés, actua com a força centrípeta dels més diversos materials de la cultura (filosofia, teologia, art, història, ciència...). Tan avesat a fusionar interpretació i creativitat en el magma de la seva pròpia poètica, Borges va diagnosticar que una de les claus innovadores de la seva obra radica a fer una apropiació estètica dels materials de la cultura, sobretot els de la filosofia i la teologia.

En aquesta investigació explorem el concepte d'*apropiació estètica* en l'obra de Borges, ja que aquest concepte acumula un riquíssim sistema de criteris rectors d'interpretació cultural i filosòfica. L'anàlisi de l'apropiació que Borges fa dels materials de la cultura ens condueix a l'estudi de la concepció borgiana del llenguatge, de l'estil literari, de les múltiples bases i projeccions filosòfiques de l'obra d'aquest autor, així com dels usos paradoxals o equívocs de la raó, expressió culminant del laberint epistemològic descobert per la intel·ligència humana en el curs dels seus infructuosos intents per comprendre la realitat i assentar un coneixement estable.

Resumen

El *cuento filosófico* de Jorge Luis Borges se fundamenta en la lógica del palimpsesto, vincula creación y tradición literarias, y, en este mismo proceso, actúa como fuerza centrípeta de los más diversos materiales de la cultura (filosofía, teología, arte, historia, ciencia...). Tan tendente a fusionar interpretación y creatividad en el magma de su propia poética, Borges diagnosticó que una de las claves innovadoras de su obra radica en desarrollar una apropiación estética de los materiales de la cultura, sobre todo de los de la filosofía y la teología.

En esta investigación exploramos el concepto de *apropiación estética* en la obra de Borges, un concepto que acumula un riquísimo sistema de criterios rectores de interpretación cultural y filosófica. El análisis de la apropiación que Borges efectúa a partir de los materiales de la cultura nos conduce al estudio de la concepción borgiana del lenguaje, del estilo literario, de las múltiples bases y proyecciones filosóficas de la obra de este autor, así como de los usos

paradoxaes o equívocos de la razón, expresión culminante del laberinto epistemológico descubierto por la inteligencia humana durante el curso de sus infructuosos intentos para comprender la realidad y asentar un conocimiento estable.

Abstract

Jorge Luis Borges' *philosophical tale* is based on the logic of the palimpsest. It links the creation and the tradition of literature and, in the same process, it acts as a centripetal force of the most diverse materials of culture (philosophy, theology, art, history, science...). Used as he was to merging interpretation with creativity within the magma of his own poetics, Borges diagnosed that one of the innovative keys of his work lies in the aesthetic appropriation of the materials of culture, above all the philosophical and theological ones.

This research explores the concept *aesthetic appropriation* in Borges' work, because this concept gathers an incredibly rich system of guiding criteria concerning the cultural and philosophical interpretation. The analysis of the appropriation of culture materials carried out by Borges leads us to the research of the Borgian notion of language, along with the multiple philosophical basis and projections of this author's work. It also leads us to the research of paradoxical usages or misunderstandings of reason, which are the culminating expression of the epistemological labyrinth discovered by the human intelligence during their unsuccessful attempts to comprehend reality and settle a stable knowledge.

“Cuando un crítico cree haber descubierto *la fuente* de un escritor puede sentir malignamente, rencorosamente, que ha reducido la presunta originalidad de una obra al tamaño de una copia más o menos lograda”. (Ezequiel de Olaso)

“Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”. (Jorge Luis Borges)

“*Llei de Hofstadter*: agafa sempre més temps del que preveies, fins i tot quan tinguis en compte la Llei de Hofstadter”. (Douglas R. Hofstadter)

“En Sumatra, alguien quiere doctorarse de adivino. El brujo examinador le pregunta si será reprobado o si pasará. El candidato le responde que será reprobado... Ya se presiente la infinita continuación”. (Jorge Luis Borges)

INTRODUCCIÓ

I

Entre les catorze categoritzacions que Italo Calvino estableix per determinar què és un text clàssic de la literatura hi ha la següent: “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”.¹

L’obra de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 – Ginebra, 1986) és una prova eloqüent d’aquesta condició que l’escriptor i assagista italià institueix. Els textos que conformen l’obra de Borges admeten una inesgotable pluralitat

¹ cf. Calvino 1992: 15.

d'interpretacions. I, d'aquesta naturalesa plàstica, en deriva la marca intemporal que caracteritza tot text clàssic.

Així, com si es tractés d'una demostració material del concepte d'*obra oberta* que palpita al conte "Pierre Menard, autor del *Quijoté*", o com si es tractés d'un correlat més d'aquest llibre que conté tots els llibres, el llibre de "El libro de arena", els textos de Borges, en una implosió constant, tenen la peculiaritat de multiplicar els seus propis espais interiors. El fet és que els estudis crítics al voltant d'aquesta obra no paren de créixer. I ho fan en unes proporcions tan exponencials que resulta inevitable no associar aquest creixement amb el fenomen d'hipertròfia relatat a "La biblioteca de Babel" i a "El libro de arena", o, com acabem d'apuntar, amb el deliri impecablement lògic expressat a "Pierre Menard, autor del *Quijoté*", conte en què un escriptor simbolista amb trets de Mallarmé i Valéry manifesta, en ple segle XIX, la voluntat quixotesca de (re)escriure literalment, paraula per paraula, el *Quijote* de Cervantes, sense que aquest propòsit signifiqui incórrer en la mera còpia de l'original. El timbre de paròdia i el desnivell entre experiències històriques evita que el *Quijote* de Cervantes i el de Menard siguin idèntics i, encara més, habilita que el segon llibre, la *còpia* inèdita, sigui molt superior al primer:

[...] el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como *realidad* la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrés o al doctro Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribe el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica (F, I, 448).

De fet, la nombrosa obra crítica sorgida al voltant de la literatura borgiana no fa res més que confirmar aquesta continuïtat interpretativa, no fa res més que confirmar aquesta ja –diguem-ne– tradició hermenèutica fonamentada, d’una banda, en la idea que un text clàssic mai no acaba de dir el que ha de dir, i, de l’altra, en la idea que la literatura creix sobre la lògica del palimpsest.

II

A l’hora d’abordar l’obra dels clàssics i els materials de la cultura que han resultat primordials per a la humanitat, hi ha tres disposicions bàsiques:

- 1) Una primera disposició que podríem qualificar de *lineal*.

Aquesta directriu consisteix a establir un sentit lineal en la història de la cultura i a concebre-la com una successió de relleus. Segons aquest criteri, un clàssic seria aquell que agafa el relleu dels clàssics que el precedeixen. I així, en una continuïtat uniforme, cada clàssic seria entès com un estrat més, assentat sobre els clàssics anteriors.

- 2) Hi hauria una segona disposició intel·lectual que podríem qualificar de caràcter *reactiu*.

Consisteix a entendre la història de la cultura com una fractura continuada i com una constant reacció enfront de l’ascendència dels clàssics. Segons aquesta concepció, cada època i cada autor expressen un moviment de reacció, de resposta o de declarada revolta, amb relació a allò que han instituit els clàssics precedents. De tal manera que, sota l’ordre d’aquesta lògica, cada pensador i cada *nou clàssic* es forjaria a partir d’una resposta reactiva enfront dels clàssics precedents.

3) I hi ha una tercera disposició, que si bé participa de la mateixa idea de ruptura cultural expressada en el punt anterior, ho fa sota unes altres premisses i en un altre sentit.

Es tracta d'una disposició que considera que cada *nou clàssic* suposa una nova etapa en el pensament, l'estètica o la forma de percebre i concebre la realitat. B. Wolniewicz, a propòsit de l'obra de Ludwig Wittgenstein, assegura que un filòsof és realment important quan és capaç de fer un *tall* en la història de la filosofia.² Seguint aquest model, els clàssics imposen una manera nova de repensar i reinterpretar els materials de la cultura. Dit d'una manera més prosaica: pensem i sentim de la manera que pensem i sentim gràcies als clàssics. Perquè són ells qui han obert nous camps semàntics, noves dimensions imaginatives, nous modes conceptuals i interpretatius, i, en definitiva, són ells qui ens han lliurat els mecanismes per reformular la realitat i l'estètica. És una idea que s'apropa molt a la famosa consideració de Bernard de Chartres, filòsof neoplatònic i erudit del segle XII, que a propòsit de la influència dels clàssics va formular el cèlebre comentari de “Som nans damunt l'espatlla de gegants”.³

² Per referències: Josep Maria Terricabras, al pròleg de la traducció catalana de les *Investigacions filosòfiques*, de Ludwig Wittgenstein, Barcelona: Laia, 1983, p. 16-17: “Si acceptem, seguint Wolniewicz, que un filòsof és realment important quan és capaç de fer un *tall* en la història de la filosofia –és a dir, quan la filosofia que es fa després d'ell ja no pot ser igual que la que es feia abans”.

³ *Nani gigantum humeris insidentes*. Aquesta metàfora es troba per primera vegada en el segle XII, atribuïda a Bernard de Chartres per Joan de Salisbury, que, el 1159, va escriure en el seu *Metalogicon*: “Bernard of Chartres used to say that we are like dwarfs on the shoulders of giants, so that we can see more than they, and things at a greater distance, not by virtue of any sharpness of sight on our part, or any physical distinction, but because we are carried high and raised up by their giant size.” (“*Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et extollimur magnitudine gigantea.*”).

(*The Metalogicon of John of Salisbury: A Twelfth-Century Defense of the Verbal and Logical Arts of the Trivium*, trans., with introduction and notes by D. D. McGarry (Berkeley: University of California Press, 1955, p. 167).

Agregar una nova interpretació assagística al voltant de l'obra de Borges significa, per a nosaltres, assumir aquesta tercera disposició intel·lectual. Significa assumir que no interpretem els materials de la cultura ni sentim la literatura de manera diferent *a partir de* Borges o perquè ens hàgim revoltat *en contra* de Borges –fórmules concessives amb què se sol disfressar l'arrogància–, sinó *gràcies a* Borges. Amb la gestació del *conte metafísic*, Jorge Luis Borges crea un paradigma literari, oferint nous codis d'interpretació i percepció de l'estètica literària, i, al mateix temps, nous angles d'interpretació dels materials de la cultura. Aquests nous sentits ens possibilitaran una nova manera de mirar i sentir. Per tant: *gràcies a*.

Aquesta disposició també significa assumir la petitesa de l'investigador, que d'una manera cada cop més palesa s'adona que l'obra de Borges no pot ser atrapada per cap assaig totalitzant i, en la mateixa mesura, reductiu. I és que l'ambició d'interpretar l'obra de Borges amb pretensions de tancament definitiu significaria negar una de les forces que aquesta obra aleva de manera constant: la seva irreductibilitat. A poc a poc, sota aquest criteri, bo i conscients que els contemporanis –per una qüestió de perspectiva històrica– poden comprendre els condicionants de l'obra d'un autor millor que no pas com els entenia ell mateix, l'investigador de l'obra de Borges recupera el pols de la realitat: interpretar els textos d'aquest gegant implica reconèixer-se a dintre d'un laberint d'erudició literària, un bucle que també es pot entendre com l'enèsima ironia metafísica que l'autor argentí reservava als seus lectors i incauts estudiosos. Intentarem, si més no, precisar part de l'arquitectura d'aquest laberint.

III

Molts dels estudis filosòfics de l'obra borgiana són una rèplica més o menys mimètica de les claus interpretatives que el mateix Borges va oferir sobre la seva pròpia literatura i sobre la funcionalitat dels materials de la cultura presents en la seva obra (ciència, teologia, filosofia, història...). Així, per exemple, Borges, tant en la seva escriptura com en entrevistes, subratlla de forma constant que els materials de la filosofia i de la teologia li serveixen per dotar de nervi literari els textos, i que és la *fascinació estètica* la que marca la mesura del seu interès per aquests àmbits de la cultura.

Aquestes dues observacions són certes i promouen la recerca de moltes fonts i línies de força de la literatura de Borges que acrediten aquesta idea. Però arriba un punt en què l'investigador de l'obra de Borges haurà de preguntar-se, no *contra* Borges sinó anant *més enllà* del diagnòstic del mateix autor, si aquestes dues fonts de vitalització de la literatura (els materials de la cultura, d'una banda, i les motivacions estètiques, de l'altra) ofereixen una explicació profunda dels processos de creació literària en aquest autor.

En algun sentit es pot afirmar que aquests "aclaraments" de Borges han tingut una conseqüència paralitzant: sobretot la de prodigar una allau d'estudis que en molts punts reproduïxen mimèticament les principals línies d'interpretació traçades pel mateix Borges.

Concretem. Borges sempre va declarar que, amb relació a la filosofia, només se sentia atret per les *possibilitats estètiques* d'aquesta disciplina, per les *facultats fantàstiques de la metafísica*. Va declarar que no professava cap tipus de doctrina filosòfica i que, consegüentment, era absurd buscar sentit (filosòfic) en els seus llibres.⁴ Aquesta asseveració, reiterada de forma martellejant per l'autor,

⁴ Són molts els passatges de la seva obra en què manifesta aquesta convicció. Valguin com a primera mostra les paraules que escriu a l'epíleg de "Otras Inquisiciones": "Dos tendencias he descubierto (...) Una, a estimar

s'ha enquistat en el cor de la metodologia i els sentits d'una gran part de la crítica, que reproduceix aquesta mateixa directriu interpretativa.

A la present Tesi doctoral "La literatura de Jorge Luis Borges com a reelaboració dels materials del pensament i la cultura" es remarca que amb aquesta interpretació de Borges mateix no s'esgota la investigació, que admet més correlats que el mer *interès estètic*. I és que aquest interès estètic no queda aïllat ni d'algunes línies de la tradició filosòfica recurrents en l'obra de Borges, ni d'algunes projeccions filosòfiques expressades en aquesta mateixa obra (com ara l'intent de la negació del temps i de la identitat personal).

Ara bé: ¿aquest punt de partida implica defensar que a través de la seva obra literària, Borges elabora una mena de filosofia *malgré lui*? En realitat el nostre punt de partida és molt més modest i té a veure amb una noció de perspectiva de l'obra borgiana. En aquesta investigació només es parteix de la necessitat de no interpretar les paraules de Borges com una direcció rígida de l'estudi de les bases i dimensions filosòfiques de l'obra d'aquest autor. I, en aquest mateix sentit, s'insisteix a aprofundir en els conceptes de *ficció* i *estètica*, que són les autèntiques parets mestres de la poètica borgiana, i que revelen prolongacions clarament epistemològiques i filosòfiques, oferint claus interpretatives que, com hem dit, van més enllà del *mer interès estètic* pels materials de la filosofia en concret o de la cultura en general. I és que l'acceptació unànime que els elements filosòfics presents en l'obra de Borges no revelen una importància especial perquè s'originen i es culminen *en un interès estètic*, més que un camí il·luminador, ha resultat un llast que ha ajornat l'aparició de, per exemple, una investigació completa sobre els possibles criteris de selecció que aquest autor fa de materials filosòfics molt diversos (i fins i tot incompatibles), així com de

las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular o maravilloso..." (OI, II, 153).

la funció que desenvolupen en aquesta literatura algunes de les seves projeccions de clara *volada filosòfica*.

En conseqüència: els interrogants al voltant dels materials de la cultura no queden anul·lats per l'evident *interès estètic* que Borges sent i confessa de manera explícita, sinó que precisament es reforcen per aquest mateix interès, cominant-nos a buscar uns criteris de regulació d'aquesta *fascinació estètica*. Cal assumir sense dilacions que, en el marc de la literatura borgiana, la filosofia desenvolupa una funció eminentment *estètica*. Però sempre en el benentès que aquesta funció ja no és interpretada des del descrèdit o la infravaloració de la filosofia, ni des de la incitació a abandonar un estudi recloent-se en una visió molt trivial i mutilada del concepte *estètica*. És precisament en aquest punt, en el hiat existent entre la complementarietat i la importància de la complementarietat, d'on parteix la nostra investigació. La fascinació estètica acumula una valoració clarament filosòfica i, encara més, una valoració filosòfica en aliança amb una poètica que atorga a la literatura el valor recapitulador de la resta de materials culturals.

Assentat aquest diagnòstic cal aclarir que el concepte *estètica* aplicat a la poètica de Borges no culmina en una accepció del gaudi pel gaudi, ni en una *ars gratia artis*, i encara menys en una tendència pel dandisme, sinó que aquest mateix concepte incorpora correlats filosòfics i culturals.

Així doncs, un dels criteris que vertebreren aquesta investigació és el d'atorgar un estatus important a les dimensions filosòfica, teològica i científica de l'obra de Borges. Aquest criteri, però, es gradua amb relació a la funció eminentment *literària* dels materials de la cultura presents en l'obra de Borges. Això significa ja d'entrada renunciar a concloure que Borges és, per exemple, un filòsof o un teòleg disfressat de literat. L'accent de l'exploració no se situa en la qüestió de decidir si Borges és o no un filòsof, sinó en el fet de veure com els materials

filosòfics de què fa ús, així com les “projeccions filosòfiques” que manifesta en la seva obra, potencien uns efectes literaris, obren un nou camp de possibilitats literàries de la filosofia i, per tant, en paral·lel, també obren una nova aplicació i lectura de la filosofia.

En l'arc poètic amplíssim d'una obra que remarca el poder literari de l'hermenèutica literària —no oblidem que el Borges escriptor és indissociable del Borges lector—, cal considerar la possibilitat que ni la filosofia, ni la teologia ni els altres materials culturals *presents* en la literatura de Borges són només un *instrument*, un mer *recurs* o *accident* oportunament reconvertit en apropiació i funcionalitat literària. Al contrari, són la substància constitutiva d'aquesta literatura.

La concepció de l'escriptura com un epígon o modulació de la tradició literària, el llenguatge humà entès com a mecanisme únicament apte per oferir versions de la realitat, la predilecció per la paradoxa com a figura que expressa el caràcter insoluble del coneixement, la naturalesa onírica de la realitat, la dialèctica entre caos i ordre..., totes aquestes línies de força són invitacions a desmarcar-se de la idea simplificadora que aquests correlats són reductibles a una mera *fascinació estètica*. De manera latent la poètica de Borges indueix a concebre tots aquests factors com a parts constitutives d'un procés d'escriptura molt més complex, molt més ric, inherent a la naturalesa d'un autor que no percep el món si no és *sub specie litterae*. És a dir, si no és sota l'ordre estètic d'una literatura que ja ha integrat altres ordres en el seu si, com ara l'epistemològic o el metafísic.

IV

D'una manera deliberada, fins al punt que aquest estat de consciència formarà part de la substància de la seva obra, Borges, potser molt més que cap altre

escriptor, entén que la literatura neix i creix de la tradició literària i cultural. Més enllà de la tradició de la literatura, del llenguatge i dels materials culturals, per a algunes formes d'escriptura també existeix el propòsit paradoxal d'alguns moviments avantguardistes que, víctimes dels seus mateixos excessos programàtics, han assentat allò que per a Borges seria el despropòsit d'una literatura cegament antiliterària, entestada a impugnar la pròpia tradició i a revocar les úniques formes que la fan possible.⁵

⁵ Són moltes les aportacions crítiques que Borges fa sobre els avantguardismes literaris. Però sobretot és molt significativa la valoració que fa del seu propi passat ultraista, que quedarà consignat per ell mateix com el període *d'equivocació ultraista*. L'any 1921 Borges i la seva família retornen del periple europeu. L'escriptor torna a Buenos Aires impregnat de l'ideari ultraista, que sobretot li haurà inculcat Rafael Cansinos-Asséns (Sevilla, 1882- Madrid, 1964), i que l'autor argentí, ja a Buenos Aires, intentarà divulgar a través de les revistes *Prisma* i *Proa*.

L'ultraisme va ser un moviment poètic espanyol que va aparèixer en el primer quart del segle XX. Trobem els criteris estètics d'aquest moviment en un manifest publicat l'any 1919 a la revista literària *Grecia*. Aquests criteris advoquen per la unificació de diversos elements d'altres moviments d'avantguarda, com ara el futurisme de Marinetti i el dadaisme de Tzara. L'ultraisme es caracteritzava bàsicament per exaltar la metàfora i la imatge, i per abolir l'efusió sentimental. Un joveníssim Jorge Luis Borges, durant la seva estada a Sevilla l'any 1919, va heretar de Rafael Cansinos-Asséns els postulats d'aquest moviment, i els va transferir al seu cenacle literari de l'Argentina, que entre d'altres comptava amb els escriptors González Lanuza, Piñero i Ortelli.

Carlos Meneses (1999: 128-131) ofereix una síntesi molt acurada sobre les relacions i distanciaments de Borges amb l'avantguardisme ultraista; també, en aquest mateix sentit, Ronald Christ (Christ 1995: capítols I i II).

La voluntat de trencament amb la tradició a través de la recerca de la *novetat*, de l'aplicació de la metàfora i d'una actitud iconoclasta són els principals criteris programàtics de l'ultraisme. Al poema *Invocación a Joyce* Borges exalta el vigor creatiu i fundacional de la literatura de l'escriptor irlandès tot contrastant-lo amb els dèbils artificis dels que, com ell mateix, havien emprès postures avantguardistes: "Fuimos el imaginismo, el cubismo / los conventículos y sectas / que las crédulas universidades veneran. / Inventamos la falta de puntuación, / la omisión de mayúsculas / las estrofas en forma de paloma / de los bibliotecarios de Alejandría. / Ceniza la labor de nuestras manos / y un fuego ardiente nuestra fe" (ES, II, 382). Aquesta visió, però, no li impedeix de declarar el següent sobre el mateix Joyce al "Prólogo" de *El informe de Brodie*: "He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco; también a las que quieren deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa o de un asombro. Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. Las modificaciones verbales no estropearán ni mejorarán lo que dicto, salvo cuando éstas pueden aligerar una oración pesada o mitigar un énfasis. Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce. Es verosímil que estas razonables razones sean un fruto de la fatiga. La ya avanzada edad me ha enseñado la resignación de ser Borges" (IB, II, 400). Segons Antonio Fernández Ferrer (1988: 267) per a Borges l'ultraisme acabaria essent important només per als historiadors, "lo cual es una manera de ser insignificante". En una conversa amb Antoni Carrizo, Borges explica amb relació a l'ultraisme: "Era la idea de un movimiento literario, bueno, que fuera incesante. Que fuera modificándose continuamente. En cambio se llegó a algo bastante detenido y bastante inmóvil, podríamos decir" (Carrizo 1986: 170). Borges retorna a Buenos Aires el març de 1921; dos anys després, el 1923, publica *Fervor de Buenos Aires*, un llibre de poemes que preconfigura alguns dels temes literaris que desenvoluparà en el futur i que ja no conté gaires rastres del seu passat ultraista.

Lluny d'aquest excés, en l'obra de Borges es remarca en tot moment que la literatura és una art al·lusiva, que només adquireix sentit en el marc de la tradició, en el marc dels lectors i escriptors de totes les èpoques que sota el medi comú del llenguatge dialoguen de forma constant. Conseqüentment, la veu literària de Borges reinterpreta i es forja a partir de les veus literàries que la precedeixen. És sota aquest complex procés poètic que la seva literatura es transforma en metaliteratura (en el sentit que els textos borgians enclouen les literatures preexistents). I és també així com tot el *corpus* del coneixement és contemplat com a motiu susceptible de translació literària. No es tracta, certament, d'una idea inèdita. El que en tot cas resultarà innovador és l'execució d'aquest plantejament poètic.

De les reflexions que el filòsof alemany Martin Heidegger fa a l'obra *El origen de la obra de arte* podem entendre que l'art manifesta un recorregut de cercles concèntrics, de manera que cada nova circularitat remet a l'anterior, en una lògica que creix des de dintre mateix:

Íbamos por mal camino cuando en principio creíamos que la realidad de la obra se encontraba en su base de cosa... de lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra (Heidegger 1935: 75).

Podríem associar la cultura occidental a un edifici definitivament construït. Tan conclòs que, segons Heidegger, el poeta no ha de deixar-se arrossegar per l'arrogància quimèrica de voler-lo tornar a edificar, sinó que ha d'intentar redescobrir-lo, transitant-ne les galeries i cavitats profundes, accedint al seu interior des d'angles inèdits.⁶

⁶ Heidegger, tractant la *cositat* de l'art, remarca el component al·legòric de tota obra d'art: "Das Werk macht mit Anderem öffentlich bekannt, es offenbart Anderes; es ist Allegorie. Mit dem agefertigten Ding wird im Kunstwerk noch etwas Anderes zusammengebracht. Zusammenbringen heißt griechisch συμβάλλειν. Das

La poètica de Borges participa d'aquesta consideració, transferint la idea que la literatura és una art al·legòrica. Borges coneix les parets mestres de la cultura, disposa –seguint aquesta mateixa imatge– dels plànols d'aquest gran edifici: l'erudició, un interès múltiple (que abraça l'idioma anglosaxó, la teologia, la filosofia, les matemàtiques...), el gran cúmul de lectures que forgen i enforteixen la seva sensibilitat insòlita. I, conscient que tots els *temes* de la literatura ja estan inventats, la seva originalitat creativa neix i s'envigoreix a condició de renunciar a qualsevol presumpció d'originalitat primigènia i absoluta.⁷

Així doncs, allunyat de tota temptativa avantguardista, llevat del seu breu període ultraista de joventut a què acabem de referir-nos, Borges concep la seva veu literària no a partir d'un trencament radical amb la tradició sinó a partir de la reorganització literària dels materials de la cultura: la teologia, les religions, la metafísica, la mitologia, la història, la filosofia en general, la ciència...

És a partir d'aquesta actitud conscient de vincular tradició i creació com Borges estableix al llarg de la seva obra una relació osmòtica entre la literatura i la resta de materials de la cultura, sobretot la filosofia i la teologia. De la fusió d'aquests dos àmbits en resultarà una nova sensibilitat, que obrirà una altra via d'accés al gran edifici de la cultura i que culminarà en un estil inèdit d'enriquir estèticament el procés de composició literària. Com apunta ell mateix de manera eloqüent: “Lo que puede ser un lugar común en filosofía, puede ser una novedad en lo narrativo” (Carrizo 1982, 223).

Werk ist Symbol. Allegorie und Symbol geben die Rahmenvorstellung her, in deren Blickbahn sich seit langem die Kennzeichnung des Kunstwerkes bewegt. Allein, dieses Eine, am Werk, was ein Anderes offenbart, dieses Eine, was mit einem Anderen zusammenbringt, ist das Dinghafte im Kunstwerk. Fast scheint es, das Dinghafte im Kunstwerk sei wie der Unterbau, darein und darüber das Andere und Eigentliche gebaut ist” (Heidegger 1977: 4).

⁷ “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (OI, II, 16).

V

La tesi doctoral que presento pren com a objecte d'investigació la particular apropiació literària que Borges fa dels materials de la cultura, uns materials que, com en el cas de la filosofia i la teologia (però també de la ciència), abans de Borges mai no havien estat contemplats amb aquesta consideració de vitalitzadors literaris.

L'estudi d'aquesta apropiació és abordat des de sis perspectives bàsiques:

- 1) El concepte de literatura que es desprèn de l'obra de Borges. És un concepte que integra els principals materials de la cultura, i que, per tant, potser exactament en la mateixa mesura, ultrapassa les acotacions que tradicionalment s'havien assignat a la literatura.
- 2) Les acotacions metodològiques que cal establir a l'hora d'explorar les apropiacions literàries que Borges fa d'aquests materials culturals, sobretot dels filosòfics.
- 3) La concepció borgiana del llenguatge. Concepció que per ella mateixa ja inclou una desactivació de les preteses voluntats de tancament pròpies de la teologia i de moltes línies de la filosofia.
- 4) L'anàlisi de l'estil literari de Borges, ja que aquest estil traspasa consideracions sobre les facultats humanes, categoritzacions sobre el reordenament de la realitat, o sobre la perplexitat que provoca el mateix procés de catalogació d'aquesta realitat. El correlat d'aquest estil literari també permet esbossar la funció de síntesi cultural i de pensament que Borges assigna a la literatura.

- 5) L'anàlisi de les bases filosòfiques de l'obra de Borges. Es tracta d'un procés que obliga a establir jerarquies d'acord amb l'ús i èmfasi que l'autor argentí atorga als diversos materials filosòfics presents en la seva obra. Aquest àmbit també obliga a elaborar una anàlisi de les possibles projeccions filosòfiques de la literatura de Borges.
- 6) L'anàlisi de la paradoxa, de les contradiccions, de les apories i de totes les formes que generen perplexitat epistemològica, figures constantment presents en l'obra de Borges.

VI

Des dels anys seixanta cap a aquí, amb la publicació el 1957 del brillant i pioner estudi d'Ana María Barrenechea *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, s'han succeït múltiples treballs crítics sobre la literatura de Borges, la majoria dels quals, ja sigui d'una forma central o lateral, han aportat informació molt valuosa a l'hora de clarificar les intricades relacions entre pensament i literatura en l'obra d'aquest autor. Aquests estudis crítics, a banda de mostrar el subsòl filosòfic, teològic i científic que nodreix la literatura de Borges, coincideixen també a assenyalar que en aquesta obra hi ha la reiteració constant d'un seguit de temes que manifesten una *naturalesa filosòfica*.⁸ D'entre els temes més freqüentment remarcats per la crítica cal destacar:

- 1) La desconfiança de Borges amb relació a les possibilitats del llenguatge a l'hora de representar la realitat.

⁸ Per a una explicació detallada d'aquest aspecte, vegeu Nuño 1986: 10-11.

2) L'escepticisme.

L'assumpció de la naturalesa imperfecta del llenguatge humà orientarà el pensament de Borges cap a l'escepticisme epistemològic, com es revela per exemple a "El idioma analítico de John Wilkins". Aquest tombant es farà evident en les múltiples valoracions paròdiques que Borges fa de qualsevol sistema filosòfic o científic que estigui construït amb un llenguatge apodíctic i amb pretensions de tancament racional o d'objectivitat absoluta.

3) El relativisme.

Borges manifesta una inclinació constant a reduir la tradició cultural a un compendi d'interpretacions de la realitat, de tal manera que les pretensions de sistematització de la realitat quedaran reduïdes a *versions* de la realitat. L'assumpció que hi ha una fissura insalvable entre el coneixement humà i la realitat *en si*, conduirà Borges a acceptar que els únics productes intel·lectualment vàlids són les *concepcions del món*. Es tracta d'elaboracions que graviten soltes, les unes al costat de les altres, sense cap rang d'objectivitat, criteri de certesa o jerarquia absoluta que les accentui. Només el grau de creença les subratlla culturalment i les entronitza com a paradigma en una època concreta.

4) El caràcter al·lucinatori del món.

Sota aquest concepte s'explora la naturalesa paradoxal que Borges confereix al coneixement humà. Aquest autor presenta la

raó com a facultat erràtica, destinada a donar consistència a una realitat que probablement no en té, de consistència.

- 5) El tema de la identitat personal.
Representa un dels uniformes objectes d'atenció literària de Borges. L'intent borgià de negar el jo, tal com veurem, cal conjugarlo amb un horitzó panteista.
- 6) El tractament de la realitat de les idees.
Es tracta d'una especificitat que segons la majoria de crítics arrengreraria Borges amb la problemàtica pròpia de la tradició nominalista, en el sentit que en les seves narracions sovint es mostra com allò conceptual s'imposa sobre les entitats individuals, i en el sentit que tots els fets i fins la realitat mateixa descansen sobre les convencions lingüístiques.
- 7) El tractament de les categories *espai* i *temps*.
Aquest tema esdevé un dels motius més recurrents de les predileccions filosòfiques que alenen les trames literàries de Borges.
- 8) La recurrència de Borges a modular aspectes de les filosofies de Schopenhauer, Plató i de l'idealisme en general.
- 9) La discussió al voltant del fet que l'obra d'aquest autor, a part d'inqüestionables apropiacions de materials provinents de la tradició filosòfica, també pugui apuntar projeccions filosòfiques.

VII

He organitzat l'exposició dels continguts d'aquesta recerca en set capítols, entenent que aquesta articulació obeïa a un criteri de funcionalitat.

En el Capítol 1, titulat *Acotacions teòriques i metodològiques en l'estudi de les relacions entre filosofia i literatura en l'obra de Borges*, s'exposen una bateria d'arguments que intenten donar raó de la necessitat primordial d'estudiar la dimensió filosòfica d'aquesta obra. I es fa sota el criteri de rebatre les línies d'investigació que han obviat aquest objecte d'investigació, qualificant-lo de *poc rellevant* o d'inevitablement redundant. En aquest mateix bloc incloc una mostra dels principals criteris metodològics que s'han aplicat al llarg d'aquesta investigació: l'obligació de cenyir el concepte de *filosofia* que pot ser aplicat a l'estudi de la literatura de Borges, la necessitat de retornar els materials filosòfics al *corpus* literari de què formen part i al qual estan supeditats, la remarca que Borges no desplega d'una manera convencionalment *coherent* i *sistemàtica* cap tesi filosòfica i, per últim, la necessitat de reconèixer diferents nivells d'expressió filosòfica en l'obra d'aquest autor.

Al Capítol 2, *Fusió entre filosofia i literatura. ¿Filosofia reduïda a gènere fantàstic i a possibilitats estètiques?*, s'aborden les íntimes hibridacions entre aquests dos gèneres en el marc de l'obra borgiana.

Al Capítol 3, *Concepció borgiana del llenguatge*, s'exploren dos aspectes que resultaran clau per comprendre per què els materials filosòfics són un component inherent a la literatura de Borges: la concepció del llenguatge i la intertextualitat.

Al Capítol 4, *L'estil literari com a reflex de les consideracions filosòfiques*, s'estudia com la poètica de Borges arrossega una massa de consideracions i projeccions sobre el valor del coneixement humà, del llenguatge i d'una literatura que a

través dels recursos retòrics i formals ja expressa una concepció epistèmica de la realitat.

Al Capítol 5, *La literatura com a força centrípeta de la reelaboració dels materials especulatius de la cultura*, s'investiguen els atributs i funcions de la literatura com a espai exclusiu del dicible, un cop desactivades les pretensions de coneixement fort que s'arrogaven la teologia, la ciència i tantes ramificacions de la filosofia.

Al Capítol 6, *Bases i projeccions filosòfiques en l'obra de Borges*, es fa una anàlisi de les principals atribucions amb què la crítica ha caracteritzat la relació entre filosofia i literatura en l'obra borgiana. En aquest bloc es perfila el fris de la miríada d'interpretacions filosòfiques de què ha estat objecte l'obra borgiana. S'hi exposa un estat de la qüestió i s'hi analitzen les interpretacions que els principals investigadors han ofert sobre les tendències i adscripcions filosòfiques de l'autor argentí. Ateses les variades i dissemblants interpretacions que ha rebut la dimensió filosòfica de la literatura de Borges (fílies, fòbies, línies predominants, hipotètics horitzons interpretatius, polivalència de la funció estetitzant dels materials filosòfics...) podria prevaler la impressió que la literatura borgiana està configurada per un mosaic filosòfic que l'autor argentí, captivat per aquelles *possibilitats fantàstiques i estètiques de la filosofia* de què parlàvem una mica més amunt, no cohesiona sota cap altre principi de coherència.

Segons aquestes línies la figura de Borges apareix associada a la pràctica totalitat dels sistemes filosòfics del pensament occidental. Hi ha interpretacions que remarquen l'escepticisme epistemològic subjacent en l'obra borgiana; hi ha estudis que atenuen aquest to escèptic i subratllen l'intent paròdic de Borges per enumerar, ordenar i elucidar les múltiples *perplexitats metafísiques* (esforç que, al seu torn, és interpretat com a mostra d'un

cert optimisme ontològic). Enmig d'aquest teixit envitricollat no és inusual, per exemple, que un mateix investigador descobreixi *sentits dispars* en l'obra borgiana: com ara per exemple mostres de nominalisme filosòfic sovint contrapuntades per revelacions de realisme filosòfic. La tendència que Borges manifesta per fixar el llenguatge en unes estructures immòbils –donant a entendre que si el món té algun sentit, aquest sentit està fora del món– propicia que se'l vinculi amb el platonisme. La crítica que Borges fa de la metafísica i, sobretot, dels conceptes de *jo*, *substància*, *consciència*, *temps* o *causalitat* genera argumentacions d'adscripció a l'empirisme filosòfic, o a una asistemàtica protofilosofia del llenguatge; però, al mateix temps, narracions com “Funes el memorioso” són interpretades com a insígnies d'un antiempirisme latent. Etcètera, etcètera. Aquesta densa i variada topografia de conjectures encara s'engrandeix més si tenim en compte que en l'obra de Borges s'han localitzat rastres de misticisme, relativisme, esteticisme, desconstrucció, postestructuralisme, mentalisme, nihilisme, monisme, postmodernitat, pluralisme, gnosticisme, idealisme... En aquest mateix bloc s'explora i es ratifica que, certament, és enorme la plasticitat de la literatura borgiana en els usos de la filosofia, i que els textos de Borges poden rimar puntualment amb múltiples línies filosòfiques.

La interpretació d'aquest colossal bucle borgià apuntat al Capítol 6 és precisament el punt de partida de l'exploració que es du a terme en el Capítol 7, titulat *Els usos paradoxals de la raó com a expressió del laberint epistemològic i com a element unificador de les bases i projeccions filosòfiques de la literatura de Borges*. En aquest apartat s'explora la interpretació desnaturalitzadora en què incorreríem si consideréssim que els elements filosòfics presents en la literatura de Borges són un apòsit més o menys artificial i, en certa manera, extern al text literari. Així, l'aportació més rellevant d'aquest capítol radica a explorar la diversitat

d'atribucions filosòfiques que ha merescut l'obra de Borges. L'exploració parteix de la idea que l'autor argentí no està interessat a fer filosofia i, per tant, tampoc no està obligat a seguir cap principi de coherència filosòfica. Borges, per tant, pot lliurement fer compatibles, en el marc de les exigències *ficcionals* de la literatura, diverses línies de pensament especulatiu, fins i tot línies dispars entre si.

La visió contraposada de les diferents adscripcions filosòfiques de què ha estat objecte la figura de Borges ens deixa en condicions de provar que la majoria de projeccions filosòfiques de la literatura d'aquest autor, així com la majoria dels materials filosòfics amb què potencia els efectes ficcionals dels seus textos, admeten un criteri rector: el recurs a la paradoxa, a la contradicció, a les apories i a totes aquelles figures del pensament que gesten una consciència paradoxal en els usos de la racionalitat humana a l'hora d'abordar el coneixement de la realitat. En aquest bloc s'analitza la violentació del pensament que es dóna en la literatura de Borges, una literatura que concep la raó com una facultat capaç de girar-se contra ella mateixa i teixir autèntics contrasentits en els seus paradoxals processos de coneixement.

VIII

Per dur a terme aquesta investigació he analitzat l'obra crítica primordial que ha estudiat les relacions entre pensament i literatura en l'obra de Borges. Es tracta –ja ho he apuntat a l'inici d'aquest bloc– d'una obra crítica que, en consonància justa amb l'ingrés d'aquest autor al parnàs dels clàssics, no para de multiplicar-se vertiginosament. En el marc d'aquesta vastitud de publicacions, seria un despropòsit afirmar que he consultat tota l'obra crítica, perquè aquesta és inabastable per a un sol investigador i exigiria certament un treball d'equip multidisciplinari. Confio, malgrat tot, en l'atenció que he posat

en creuar la bibliografia *bàsica* i, així, no haver negligit cap de les obres considerades primordials.

IX

Reveladorament la noció de destí sempre implica una mirada retrospectiva. Vaig quedar captivat per l'univers literari de Borges una calorosa tarda d'estiu d'ara fa molt de temps. Jo, llavors, tenia 16 anys. De la lleixa de la meua habitació, vaig estirar l'obra *El Aleph*, un volum de tapes marrons, de l'Editorial Seix Barral, un número més d'una col·lecció que aplegava les millors obres de la literatura contemporània. Vaig començar a llegir la narració homònima d'aquest llibre. I vaig sentir que havia descobert un *Aleph* de la literatura: no vaig *entendre* aquell conte, perquè era diferent i incomparable a tot el que havia llegit fins aleshores. Però, com el guerrer bàrbar de "Historia del guerrero y la cautiva", em vaig sentir *posseït* per la bellesa i la força d'aquella obra. Des d'aleshores, visc a l'univers Borges.

Seria no haver comprès res dir que he dedicat tots aquests anys a l'estudi de la literatura de Borges. La realitat és tota una altra: és l'obra de Borges la que s'ha dedicat a la meua (a la nostra) existència, enriquint-la, obrint-la, expandint-la, celebrant-la.

CAPÍTOL I

ACOTACIONS TEÒRIQUES I METODOLÒGIQUES EN L'ESTUDI DELS MATERIALS DE LA CULTURA PRESENTS EN L'OBRA DE BORGES

1.1 L'HERMENÈUTICA COM A CONDICIÓ INHERENT A L'ESCRITURA BORGIANA

Jorge Luis Borges va confessar que volia ser llegit “sin explicaciones, con el mismo placer que ofrece una melodía o el sabor del café”.⁹ Aquesta declaració de les motivacions hedonistes que desitja per a la recepció de la seva pròpia obra entronquen amb el discurs de fons que ell mateix formula a l'assaig “La supersticiosa ética del lector”, escrit l'any 1930 i aparegut al volum *Discusión* l'any 1932. En aquest assaig Borges diagnostica allò que ell anomena la *superstició de l'estil*, idea que podem resumir exposant el quàdruple intent que l'autor argentí desplega en el text:

1) Criticar la poètica modernista, encarnada sobretot per Leopoldo Lugones (1874–1938) i enquistada en la *vanidad de la perfección*.¹⁰

2) Consignar les *supersticions estilístiques* heretades per una massa gregària de lectors, empobrida en l'acte mateix d'una lectura fonamentada en creences supersticioses al voltant de l'estil literari.¹¹

⁹ Ezequiel de Olaso (1999: 57) transcriu aquest comentari de J. C. Martini Real, “Borges juzga a Borges, Postdata 1984”, *Pierre Menard. Revista de Literatura*, I, 1 (1992) p. 5.

¹⁰ cf. D, OC, I, 203.

¹¹ “Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías (la palabra es de Miguel de Unamuno) que les informarán si lo escrito tiene derecho o no de agradecerles” (D, OC, I, 202).

3) Esbossar una nova ètica de la lectura, basada en l'emoció i en l'eficàcia.¹²

4) Recuperar un acte de lectura fonamentat en les qualitats primordials i creatives del lector genuí, un acte de lectura que superi la deficiència d'un fenomen segons el qual “ya no van quedando lectores en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales” (OC, I, 202).

Tant el plantejament poètic de Borges, com la materialització dels seus textos assagístics i de ficció, com la seva activitat docent a la universitat, expressen una crida constant a la necessitat d'eliminar la hipertròfia crítica a l'hora d'abordar la lectura d'una obra literària. A propòsit del pròleg que va escriure sobre *La metamorfosi*, de Kafka, subscriu: “El pleno goce de la obra de Kafka – como el de tantas otras– puede anteceder a toda interpretación y no depende de ellas” (OC, IV, 98). Amb relació a la *Divina comèdia*, un llibre fonamental en la seva singladura com a lector i com a escriptor, postula: “De mí sé decir que soy un lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las críticas. Cuando leí por primera vez la *Comedia*, me dejé llevar por la lectura” (OC, III, 208). I encara més específicament, afegeix: “[De la *Divina comedia*] Es difícil lo que está detrás de la lectura; las opiniones, las discusiones; pero el libro es en sí un libro cristalino” (OC, III, 220). I encara: “En una epístola famosa, dirigida a Can Grande della Scala, Dante Alighieri advierte que su *Comedia*, como la Sagrada Escritura, puede leerse de cuatro modos distintos y que el literal no es más que uno de ellos” (OC, IV, 145).

¹² cf. D, OC, I, 202.

Tenim, doncs, que Kafka no necessita exegetes per ser llegit. Tenim que la *Divina Comèdia* admet nivells de lectura diferents, de tal manera que un lector novell pot afrontar aquesta obra sense cap armadura crítica, limitant-se a fruit del nervi literari que planteja la trama.

En la seva tasca docent com a professor de literatura anglesa i nord-americana a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Borges remarcava als seus alumnes la necessitat de recórrer a les fonts originals i de prescindir de la bibliografia crítica. En concret els recordava que Shakespeare havia escrit la seva obra sense haver llegit res de l'obra crítica sobre la literatura de Shakespeare i que, per tant, ells també podien llegir Shakespeare directament, sense mediacions:

Yo nunca les recomendé a mis alumnos que leyeran bibliografía. Las fechas no tienen demasiada importancia; en lo posible he tratado de prescindir de la historia de la literatura. Cuando mis estudiantes me pedían bibliografía sobre tal o cual escritor, yo les contestaba: “Shakespeare no supo nada de bibliografía shakespeariana. El doctor Johnson no pudo prever los libros que escribirían sobre él. ¿Por qué no estudian directamente los textos?” (Alifano 1988: 112-113).

A propòsit d'aquesta mateixa faceta com a docent universitari, la seva col·laboradora i biògrafa María Esther Vázquez observa:

Su adscrito a la cátedra era Jaime Rest, con quien nunca se llevó demasiado bien; ninguno sentía simpatía por el otro y, aunque se trataban cortésmente o, mejor dicho, con educación, se notaba la frialdad manifiesta. Los alumnos que concurren a la clase de Borges se enfrentaron con alguien que enfocaba el estudio de la literatura desde la literatura misma y no desde la historia de la literatura. Borges transmitía la felicidad que puede deparar la lectura de un poema o de una prosa magistrales porque él era feliz haciendo ese trabajo. Por otra parte, no

creo que haya aplazado nunca a un alumno en los exámenes; no le interesaba que supieran fechas ni precisiones técnicas, sólo quería una respuesta que le indicara un poquito de amor del alumno por un texto (Vázquez 1996: 217).

Aquestes qualitats de Borges són definitives per comprendre la seva manera d'abordar l'ensenyament de la literatura, que és tant com dir la seva manera de concebre la literatura. Al clàssic assaig "Por qué leer los clásicos", Italo Calvino observa: "La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro que hable de un libro dice más que el libro en cuestión; en cambio hacen todo lo posible para que se crea lo contrario" (Calvino 1992: 16). En un deliciós assaig titulat "La literatura i l'ensenyament de la literatura", el medievalista Xavier Renedo, partint d'un text seminal de Gérard Genette,¹³ explica el punt de trencament que, amb relació a la forma d'ensenyar literatura, s'experimenta en la cultura occidental de principis del segle XX.¹⁴ Precisament a través de subratllar la figura docent de Borges, Renedo apunta la necessitat de retornar, almenys parcialment, a aquells models *antics* d'impartir classes de literatura:

Suposo que tothom estarà d'acord que la funció primordial de l'ensenyament de la literatura ha de ser, en primer lloc, inculcar als estudiants l'amor i, si és possible, la passió per la lectura i, en segon lloc, millorar el domini de l'escriptura. L'objectiu que un professor de literatura s'hauria de fixar és aquest, i és evident que això no és gaire fàcil d'aconseguir amb els manuals tradicionals. Hi ha una preciosa anècdota de J. L. Borges, que va ser professor de literatura anglesa durant uns anys, que, almenys des del meu punt de vista, sintetitza molt bé el que vull dir: "Noches

¹³ Genette, Gérard. "Rétorique et enseignement", dins: *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, pp. 23-42.

¹⁴ "El cas és que en el segle XX hi va haver un canvi radical en l'ensenyament de la literatura: una reorientació cap a l'historicisme, expressada a través dels manuals d'història de la literatura, i cap al predomini de la dimensió crítica, canalitzada a través de la pràctica del comentari del text, en detriment de la dimensió poètica que [anteriorment, abans d'aquesta ruptura] es guanyava amb els exercicis d'escriptura literària. Ja no es tractava tant de llegir, parlar i escriure, com fins aleshores s'havia anat fent a les escoles, com de reflexionar

pasadas me detuvo un desconocido en la calle Maipú. —Borges, quiero agradecerle una cosa —me dijo. Le pregunté qué era y me contestó: —Usted me ha hecho conocer a Stevenson. Me sentí justificado y feliz. Estoy seguro que el lector de este volumen compartirá esa gratitud: (...) el descubrimiento de Stevenson es una de las perdurables felicidades que puede deparar la literatura”.¹⁵ Per a Borges la lectura era una forma de felicitat, i com a professor de literatura, crític, escriptor o comentarista radiofònic no va fer res més que transmetre aquesta passió hedonista per la lectura, aquesta valoració de la literatura més com un fet estètic que no pas com un fet històric” (Renedo 2006: 216-217).

Tenim, per tant, la triple tutela d’un Borges que ens commina a recórrer a les fonts primàries de la literatura, a deixar-nos endur per la fruïció estètica i l’emoció a l’hora de llegir, i a prescindir del rígid i asèptic sentit historicista que imposen la majoria de manuals de literatura. Després d’aquestes consideracions, ¿queden arguments per fer una prospecció crítica de l’obra de l’autor argentí, una lectura interpretativa que vagi més enllà de llegir-lo amb el *mateix plaer que provoca una melodia o el gust del cafè?*

S’imposa una sospita: ¿no estarem davant d’una altra de les estructures circulars de Borges? Aquest cop l’estructura circular implica gaudir estèticament d’una literatura que, més enllà de la interpretació o la direcció del gust lector, primordialment reclama el gaudi lector. El cas és que, a aquestes consideracions, podem aplicar una observació que s’expressa al conte “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto” (OC, I, 439). D’igual manera, podríem dir nosaltres, molts arguments de Borges entranyen contraarguments o, si més no, significats complementaris. I un d’aquests és que després o abans de llegir l’obra borgiana amb el mateix plaer que provoca una melodia o el gust del

històricament sobre les obres a través dels comentaris de text i de la lectura del manual, que massa sovint eximia del tracte directe amb les obres originals. (Renedo 2006: 211-225).

café, haurem d'advertir que es tracta d'una obra plàstica i plural perquè precisament s'assenta en la metaliteratura,¹⁶ fenomen ja instituït en la base hermenèutica de la seva poètica.¹⁷

Un autor que remarca l'acte superior de la lectura tot escrivint “Que otros se jacten de las páginas que han escrito / a mí me enorgullecen las que he leído” (OC, II, 394)¹⁸ està apel·lant per activa i per passiva a tres de les bases primordials de l'hermenèutica: 1) la recerca de sentits en un text literari; 2) la idea que un text mai no està culminat per la voluntat de l'autor que el va redactar, sinó que queda sotmès al corrent d'interpretacions de la comunitat lectora; i 3) al fet irrecusable que tot procés interpretatiu està constituït per dues instàncies fonamentals: l'escriptor i el lector.

Convé remarcar que el Borges autor estableix una relació directa amb el Borges lector, de tal manera que la lectura que Borges fa de la tradició literària ja és, per ella mateixa, una activitat creativa. Així, Javier Aparicio, comentant la substància de les classes universitàries de Borges sobre literatura anglesa (transcrites en el llibre *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa*) observa:

Advertirá el lector que Borges aboga siempre por el autor en detrimento de periodos, escuelas o movimientos, que el Borges profesor se pierde en prodigiosas digresiones que lo transforman de nuevo en el Borges autor, y que bajo estas lecciones de literatura inglesa se encuentra una antología personal de textos que explican o iluminan algunos de los textos borgesianos (Aparicio 2008: 534).

¹⁵ Borges, Jorge Luis. *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 89.

¹⁶ El concepte *metaliteratura* pot referir-se a la pràctica de fer referències, dins d'una obra, a l'entorn literari en què s'integra aquesta obra o a tot el món literari en general. Aquesta pràctica cristal·litza a través de referències explícites o implícites, citacions literals, i un conjunt d'altres sistemes que posen de relleu altres materials literaris que, així, es converteixen en matèria constitutiva d'altres obres literàries o d'altres línies narratives.

¹⁷ L'hermenèutica (del grec ερμηνευτική τέχνη, *hermeneutiké tekhnē*, “art d'explicar, traduir o interpretar”) és el coneixement i art de la interpretació, sobretot de textos, per determinar el significat de les paraules mitjançant les quals s'ha expressat un pensament.

¹⁸ En el mateix sentit, al pròleg de la segona edició d'*Historia universal de la infamia*, remarca: “Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual” (OC, I, 289).

En molts moments l'obra de Borges apunta al desenllaç fracassat d'una voluntat interpretativa. Molt sovint, Borges mostra un refús frontal per tot allò que presenta sospites *d'excés interpretatiu*.¹⁹ Enmig de la seva poquesa epistemològica, la intel·ligència humana sembla condemnada a una recerca erràtica, tal com s'expressa al poema "Laberinto": "No habrá nunca una puerta. Estás adentro / Y el alcázar abarca el universo / Y no tiene ni anverso ni reverso / Ni externo muro ni secreto centro. / No esperes que el rigor de tu camino / Que tercamente se bifurca en otro / Que tercamente se bifurca en otro / Tendrá fin. Es de hierro tu destino (...)" (OC, II, 364).

La interpretació d'un text –aquí la paraula *text* podria ser sinònim d'*univers* o de *realitat*– condueix moltes vegades a desllorigadors dramàtics, del tot delirants o fatals, com per exemple succeeix en el sinistre cas que s'exposa al conte "El evangelio según Marcos" (OC, II, 446-450), en què en una *estancia* del sud de l'Argentina es reviu una embastardida passió de Crist. Tot el procés s'inicia quan un estudiant de Buenos Aires, referit amb l'expressiu nom de Baltasar Espinosa, és confós amb el Redemptor pels salvatges peons que habiten una *estancia* perduda enmig de la immensitat de la pampa, peons als quals el jove ha instruït en la Bíblia.

En una analogia paròdica amb la novel·la *El cor de les tenebres*, de Joseph Conrad, aquest conte narra el salvatgisme dels Gutres, nom genèric de la família de peons que regenta l'*estancia*. Els Gutres són analfabets, a casa tenen una Bíblia en anglès, idioma que desconeixen. Espinosa, gairebé com a

¹⁹ Així, a "Notas", dins el llibre *Discusión*, escriu: "Es absurdo reducir una historia a su moraleja (OC, I, 275); a "El espejo de los enigmas", dins *Otras inquisiciones*, apunta: "Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aun que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo" (OC, II, 100); al conte "La biblioteca de Babel", dins *Ficciones*, interpel·la d'una manera punyent: "Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?" (OC, I, 470); en aquest mateix conte i sobre les conviccions presents en la biblioteca s'expressa: "cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y las equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano [...]. Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz" (OC, I, 466-67).

distracció ociosa per matar el temps, els ha llegit els evangelis de sant Marc. Arran de la seva particular interpretació de la lectura, en consonància amb el seu referent de valors rudimentari, els Gutres interpreten que Espinosa és Crist i, en conseqüència, creuen que ha de ser crucificat, que ha de morir per salvar totes les persones, ells mateixos inclosos.

La interpretació dels Gutres ha conduït a un desenllaç funest. A l'hora d'abordar resultats com aquest, no hem d'oblidar l'estatut que Borges confereix al coneixement humà. El coneixement humà no disposa d'un centre jeràrquic per fonamentar i verificar els seus postulats. Des d'aquesta condició erràtica del coneixement, la interpretació no és només una *possibilitat* sinó un impuls, amb tot l'atribut d'imperatiu irrecusable d'aquesta paraula. L'hermenèutica es diferencia de l'observació, de la constatació estadística, de la inducció o la inferència. Se'n diferencia perquè l'hermenèutica posa en joc moltes altres facultats: l'emoció, els paràmetres culturals, els interessos i motivacions de caràcter individual... L'hermenèutica literària, un cop debolits tots els principis de legitimació del coneixement, gravita sobre la subjectivitat del lector, no admet un codi modèlic ni la guia d'una ortodòxia interpretativa. No és que el món precisi heresiarques i exegetes, sinó que resulta impossible evitar-los. És en aquest punt d'inevitabilitat que l'hermenèutica ja ha de ser concebuda com un constituent més de la poètica de Borges.

Tota una constel·lació de digressions i arguments de ficció de l'obra borgiana exaltaran, de manera implícita o explícita, la inevitable condició interpretativa de la intel·ligència humana i, per tant, de la literatura.

Borges abordarà l'hermenèutica des de tots els gèneres. Ho farà des de la dimensió assagística. Així, per exemple, a propòsit de la figura de Rudyard Kipling, precisa les limitacions interpretatives que l'autor literari té sobre el propi text, que és com dir sobre el missatge deliberat que pretenia oferir: "La

verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por este” (OC, I, 273); i també:

El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta. Un escritor, admitió Kipling, puede concebir una fábula, pero no penetrar su moraleja. Debe ser leal a su imaginación, y no a las meras circunstancias efímeras de una supuesta *realidad* (OC, III, 77).

Borges concep que l’hermenèutica representa un punt de fuga amb relació a la mecànica implacable de l’escriptura que, per exemple, s’esbossa en el conte “La biblioteca de Babel”, text en què tota la literatura possible es concentra en una biblioteca confegida a partir de les múltiples combinacions que admet el llenguatge. Així, a “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, l’acte de la lectura es revela com un recurs renovador que permet escapar de la mecànica combinatòria i de l’esgotament expressiu de la literatura: “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón que un solo libro no lo es [...]. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída [...] (OC, II, 125). Un llibre (“El libro de arena”) o una biblioteca que concentrassin tota la literatura possible, en realitat no concentrarien tota la literatura, perquè la interpretació literària sempre és fluent, sotmesa a la variació.

A *Verdad y método* H. G. Gadamer, estableix que l’hermenèutica és una activitat resultant d’un diàleg autèntic entre passat i present, ja que aquesta activitat articula la tradició amb l’actualitat, revelant-se en definitiva com una mesura d’autoconeixement, ja que tot present es forneix d’elements anteriors:

El pensamiento histórico tiene toda su dignidad y su valor de verdad en su reconocimiento de que no hay el “presente”, sino sólo horizontes cambiantes de futuro y pasado. En modo alguno está establecido (ni se establecerá nunca) que

haya alguna perspectiva o modo de considerar las ideas transmitidas que sea el correcto. La comprensión “histórica” no puede otorgarse a sí misma privilegio ninguno, ni la de hoy ni la de mañana. Ella misma está abrazada por horizontes cambiantes y tiene que moverse con ellos (Gadamer 1977: 632).

I també: “Un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de pensar al mismo tiempo su propia historicidad”. (Gadamer 1977: 370).

Al conte assagístic “La busca de Averroes” Borges dramatitza la dificultat majúscula del filòsof Averrois (1126-1198) quan vol interpretar els textos d’Aristòtil. Borges remarca que el filòsof àrab no pot entendre la tragèdia i la comèdia compreses en la *Poètica* del filòsof grec, ja que treballa sobre la traducció d’una traducció,²⁰ i, per tant, no pot atènyer l’essència dels conceptes que llegeix i tampoc pot vincular-los a res del seu present, aquest *present històric* en què s’activa tota hermenèutica. Als paràgrafs finals, el conte fa un tomb vertiginós i el mateix Borges, intentant entendre el món oriental a través de les traduccions de Renan, Palacios i Lane, es presenta com l’*alter ego* d’Averrois:

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo averiguar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios (OC, I, 588).

Estem davant d’un aparent fracàs de la traducció. Però el que aquí intentem remarcar és que l’ímpetu de l’hermenèutica és comparable a la voluntat humana de comprendre l’univers i de rebaixar-lo a llenguatge. Averrois, amb totes les deficiències dels seus recursos interpretatius, serà finalment capaç de llegir l’obra d’Aristòtil. De la mateixa forma, Borges, a través dels materials

²⁰ “Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción” (OC, I, 582-583).

empobrits de les traduccions esmentades, penetrarà en la cultura oriental.²¹ La traducció pot ser considerada una instància més integrada a aquest procés general de l'hermenèutica. En el to desactivador característic de Borges, que tan sovint recorre a la paròdia per exposar consideracions profundíssimes, la idea de confusió s'eixampla a partir de l'hermenèutica. El món oriental, llunyà i de difícil descodificació, expressa les dificultats de tota traducció:

Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: “A un condenado a muerte no le importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida”. En ese punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera “Los sirvientes destruyen las obras de arte para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos”. Entonces, como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma (OC, IV, 396).

¿Planteja Borges la impossibilitat de traduir un text a causa de les deficiències d'un llenguatge i d'un pensament relegats a la interpretació arbitrària? ¿Estem davant d'una imatge de la dificultat de trobar un fonament estable per al coneixement? ¿Tenim una prova més del relativisme que assetja tot sistema de pensament? Seria desmesurat tancar de manera taxativa una qüestió que la refinada ironia de Borges deixa oberta.²² L'important és retenir l'impuls de

²¹ A les “Notas” del llibre *La moneda de hierro* Borges confessa que el poema “Heràclito” “es una involuntaria variación de *La busca de Averroes*” (OC, III, 161). En efecte, en aquest poema Heràclit convergeix i es fon amb la figura de l'autor argentí. El poema s'inicia amb aquests versos: “Heràclito camina por la tarde / De Éfeso (...)” (OC, III, 156); i en el seu vagareig pensatiu descobreix que “Es un mero artificio que ha soñado / Un hombre gris a orillas del Red Cedar, / Un hombre que entreteje endecasílabos / Para no pensar tanto en Buenos Aires / Y en los rostros queridos. Uno falta” (OC, III, 156). Associat a la idea d'hermenèutica, en la literatura de Borges hi ha la indefectible reiteració d'uns modes humans, d'unes constants cícliques del pensament, d'unes formes que esdevenen símbols i es materialitzen en els éssers individuals, és a dir, històrics.

²² A propòsit d'aquest text Juan Arana estableix: “De estas consideraciones parecen seguirse conclusiones desesperanzadas y seguramente exageradas. Una cosa es que no quepa restituir al cien por cien el significado

l'hermenèutica, considerar-la un factor inherent a la condició humana. De la mateixa manera que per a Borges la intel·ligència malda per trobar una lògica al laberint epistemològic en què està immersa, tampoc no cessa en el seu intent de fer transvasaments i adaptacions de codis, idiomes, episodis i valències diverses.

F. D. E. Schleiermacher (1768-1834) va elaborar una teoria hermenèutica que pretenia interpretar el sentit correcte dels textos provinents d'una cultura diferent a la del lector.²³ Borges, a diferència d'aquest teòleg i filòsof alemany, no aspira a elaborar un sistema hermenèutic definitiu, sinó que es limita a exposar una sèrie de perplexitats generades en l'acte de voler establir valències entre un text i la seva traducció o interpretació. Per a l'autor argentí, ja ho hem dit, no hi ha un cànon jeràrquic que pugui refermar la validesa d'una interpretació. En la seva literatura es donen dues coordenades essencials per entendre aquest procés hermenèutic. D'una banda l'oscil·lació constant entre unitat i multiplicitat (aspecte exposat al Capítol 4), i, de l'altra, la plasticitat interpretativa que dóna el fet de moure's en un quadrant en què el coneixement humà no reconeix centres epistemològics i queda a mercè de catalogacions arbitràries. Per aquest motiu no resulta estrany que Borges acomodi les consideracions que el pensador Joan Escot Eriúgena (Irlanda, segle IX) fa sobre la multiplicitat de sentits que contenen els textos bíblics. Eriúgena, que va acaparar l'interès de Borges sobretot per la seva formulació panteïsta,²⁴ va ser un dels primers pensadors medievals que va afrontar les tensions entre l'autoritat i la raó. I en aquesta tensió va apostar per una solució

otorgado por el emisor a los mensajes que nos envía, y otra que siempre estemos abocados a entender algo radicalmente diverso de lo que se nos quiso decir" (Arana 2000: 66).

²³ cf. F.D.E. Schleiermacher, *Herméneutique*, París: Les Éditions du Cerf, 1987.

²⁴ "[Juan Escoto Eriúgena] formula una doctrina de índole panteísta: las cosas particulares son teofanías (revelaciones o apariciones de lo divino) y detrás está Dios, que es lo único real (...). Dios es la nada primordial de la *creatio ex nihilo*, el abismo en que se engendraron los arquetipos y luego los seres concretos. Es Nada y Nada; quienes lo concibieron así obraron con el sentimiento de que ello es más que ser un Quién o un Qué" (OC, II, 116).

conciliadora: al mateix temps que reivindica la lliure recerca racional, postula que les dades revelades per Déu concorden amb les dades assolides a través de la raó.²⁵ Com que per a Escot Eriúgena la veritable filosofia era la cristiana, no hi ha cap dilema en el fet que la Bíblia pugui comprendre sentits molt diversos ja que tots aquest sentits seran finalment concordants.²⁶ Borges es basa en aquesta consideració d'Escot Eriúgena per deformar-la i habilitar-la a les seves pròpies necessitats narratives i assagístiques, unes necessitats que passen per subratllar l'abast de l'hermenèutica: “Conviene recordar aquí a Escoto Erígena, que dijo que la Escritura es un texto que encierra infinitos sentidos y que puede ser comparado con el plumaje tornasolado del pavo real” (OC, III, 208).²⁷

La naturalesa per a Borges també és un codi que cal desllorigar, com bé ho prova la narració “La escritura del dios”, en què un sacerdot asteca descobreix que Déu es manifesta en la pell d'un jaguar i que ell, quan aconseguix interpretar el missatge ocult inscrit en la pell de l'animal, pot obtenir una fórmula omnipotent. Es tracta d'un procés hermenèutic que es materialitza en un sentit cabalístic: la realitat, això que de manera conjectural anomenen *realitat*, conté els seus codis encriptats i la voluntat de desllorigar-los desemboca en el procés hermenèutic.

Com que aquesta realitat no té un centre epistemològic jeràrquic, el mòbil hermenèutic, tal com també succeeix amb aquells misteris que sempre són

²⁵ [...] *ab eo qui illuminat nostras tenebras, et quaerit se in suis scripturis quaeri et inveniri* (Eriúgena 1987. *Periphyseon II.999D Sb.-W.:166*). Traducció: “d'ell [Déu] que dona llum a la nostra foscor, i que procura buscar-se i trobar-se a si mateix en les Escripures”.

²⁶ cf. “La escritura del dios” (OC, I, 596-599).

²⁷ I també: “El panteísta irlandés Escoto Erígena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia. Lo cual puede admitirse si pensamos que es autor de la Biblia y del destino de cada uno de sus lectores” (OC, III, 254). I: “Escoto Erígena dijo que la Biblia tienen infinitos sentidos, como el plumaje tornasolado de un pavo real” (OC, III, 270).

inferiors a la solució,²⁸ està destinat a l'especulació. Per tant, des d'aquesta perspectiva, l'hermenèutica, igual que la càbala, serà més apreciable pels procediments que aplica que no pas pels resultats que pugui comportar: “No quiero vindicar la doctrina [cabalística], sino los procedimientos hermeneúticos o criptográficos que a ella conducen” (OC, I, 209).

Aquesta predilecció per la lògica procedimental de l'hermenèutica (¿un altre reflux de *l'interès estètic* amb què també, per exemple, Borges aborda la teologia o la filosofia?) fa que al conte “Pierre Menard, autor del Quijote”, tal com assenyala Jordi Llovet, ofereixi en clau paròdica “un dels millors exemples de l'abast teòric de l'hermenèutica”.²⁹ Aquest conte, publicat l'any 1939, és ambivalent i projecta interpretacions en molts sentits. Aquí en remarcarem fonamentalment una: la idea que tota lectura implica un procés d'hermenèutica. En aquest conte un crític literari que assumeix el paper de narrador lamenta que s'hagi omès d'un catàleg el nom d'un escriptor simbolista recentment traspasat: Pierre Menard.³⁰ Entre les obres *no visibles* de Pierre Menard hi ha l'escriptura de *El Quijote* de Cervantes, en concret “de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós” (OC, I, 446). Tenim consignat, doncs, que Menard, autor del segle XIX, metàfora dels simbolistes francesos, es va proposar escriure *El Quijote* amb les mateixes paraules que va emprar Cervantes al segle XVII. Però aquesta operació no volia ser un plagi, sinó que, pel poder que concedeix l'hermenèutica, pretenia adquirir el rang d'una

²⁸ “Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos” (OC, I, 604).

²⁹ cf. Llovet 1996: 223.

³⁰ “(...) un escritor que tiene rasgos de Mallarmé y Valéry (cuyo imaginario Monsieur Teste es uno de los precursores de Menard), pero que también los tiene del formidable vasco Miguel de Unamuno o del argentino Enrique Larreta (autores de sendas re-escrituras del *Quijote* o de la lengua del siglo de oro español (Rodríguez Monegal, 1981: 447).

Verament va existir un escriptor francès amb el nom de Pierre Menard, nascut a Laval el 1743. Es tracta d'un escriptor molt secundari.

vertadera *escriptura original*, que coincidia, això sí, amb les lletres que va utilitzar Cervantes:

No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel Cervantes (OC, I, 446).

¿Paròdia de l'hermenèutica de Wilhelm Dilthey (1833-1911), que malda per assolir un mètode que permeti comprendre els fets del passat? Segons Dilthey, per atènyer la comprensió d'una època passada i per no deformar el procés interpretatiu, l'hermeneuta ha de ser capaç d'oblidar el seu propi context històric. Només així d'aquesta manera podrà desprendre's dels prejudicis que obstaculitzarien la seva captura del sentit original de la història.³¹ El cas és que “El método inicial que [Pierre Menard] imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser Miguel de Cervantes*” (OC, I, 447). Entre el *Quijote* de Cervantes i el de Menard, lèxicament idèntics però històricament diferents, han transcorregut tres cents anys, una distància temporal i una suma d'experiències que vitalitzen i diferencien les dues (mateixes!) obres. Fins al punt que no és sobrer recalcar:

Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote” (OC, I, 448).

³¹ cf. Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico*, México: Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 229.

Per aquest motiu, molt més *carregat d'història*, capaç d'assimilar l'ascendència de l'obra original i homònima de Cervantes (*El Quijote* de Cervantes, és clar, no estava influït per *El Quijote* de Cervantes), “el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes” (OC, I, 448). El text de Menard, declara l'hipotètic ressenyista d'aquest conte, és “infinitamente más rico” (OC, I, 449). Fins al punt que –en un dels clímaxs del conte– es remarca:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

... la verdad cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio escribe:

... la verdad cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (OC, I, 449).

La idea és cristal·lina: rellegir un text significa, irremissiblement, reinterpretar-lo. I tot en un procés complex que arrossega molts altres elements del devenir històric. Per això mateix la baronessa de Bacourt localitza la influència de Nietzsche en el Quijote (de Menard, tant se val),³² una obra reinterpretada pel lector a través de la tècnica que imposa Menard: “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (OC, I, 450).

Per a Borges, doncs, l'hermenèutica és la condició irrecusable de tota lectura. Es tracta d'un procés que afecta, és clar, també l'escriptura. I, en aquest sentit,

³² cf. OC, I, 449.

segons José M. Cuesta Abad, a “Pierre Menard, autor del Quijote” Borges aconseguix “abolir la diferencias entre lectura y escritura” (Cuesta Abad 1995: 8), cosa que per a aquest investigador suposa “totalitzar la interpretación en detrimento de la creación, que pasa a ser un sinónimo engañoso, un *falso amigo* de la tarea hermenéutica” (ídem).

Atorgar la preeminència a la interpretació tot contrastant-la de manera negativa amb relació a la creació significa obviar la condició natural de la poètica borgiana, només concebible des de i a partir de la interpretació. Tant *El libro de arena* com *La biblioteca de Babel* serien exemples contundents d'aquest procés d'escriptura que troba la seva originalitat a partir de la mistificació d'altres textos originals. ¿Significa, aquesta lògica creativa, una preeminència totalitzadora de la interpretació en detriment de la creació tal com apunta Cuesta Abad? ¿O, més aviat, en canvi, significa adoptar un angle creatiu que enclou un procés interpretatiu?

Estem escrivint sempre el mateix llibre. Cada obra literària és la modulació històrica d'un debat general. El *Quijote* de Menard remet a un embrió textual. Però l'*anacronisme deliberat* que practica Pierre Menard crea una intersecció amb l'afany borgià³³ per anul·lar el temps i fondre la identitat personal en un magma de naturalesa panteïsta. Tenim, per tant, que l'hermenèutica és un punt de fuga que, en el caràcter inesgotable de tota interpretació, funda un model de creació literària. Renovar una tradició literària implica tenir consciència del fet que l'autor sempre està escrivint des de dins de la tradició literària. Per aquest motiu la metaliteratura, tret característic de l'obra borgiana, comporta

³³ Utilitzem l'adjectiu *borgià* en el sentit que condensa Mario Vargas Llosa: “Decir *borgiano* es inmediatamente despegar de la rutinaria realidad racional y acceder a una fantástica, rigurosa y elegante construcción mental, casi siempre laberíntica, impregnada de referencias y alusiones librescas, cuya singularidad no nos es, sin embargo, extraña, porque en ella reconocemos recónditas apetencias y versades íntimas de nuestra personalidad que solo gracias a las creaciones literarias de un Jorge Luis Borges tomaron forma” (Vargas Llosa 2002: 398).

una posició molt específica de l'autor davant de la tradició: la interpretació dels textos literaris és la base de la creació literària.

El 1951 Borges tornarà a explotar aquesta idea. Ho farà a l'assaig "Kafka y sus precursores", text en què seguint un assaig de T. S. Eliot, "La tradició i el talent individual",³⁴ Borges afirma que "cada escritor *crea* a sus precursores" (OC, II, 89).

En l'acte de la lectura, aquest "diàleg amb els morts",³⁵ Borges hi entreveu la possibilitat de deslliurar-se dels desnivells temporals, ja que la lectura fa que tant el text, com l'escriptor llegit, com el lector que llegeix activin una mateixa contemporaneïtat. La idea essencial d'aquest assaig és que cada escriptor (Kafka, per exemple) i cada text són *creats* des de la posteritat.³⁶ Així, en una celebració de la intersecció temporal, la lectura de Kafka s'enriqueix i s'arma de més significats gràcies a les apories en contra del moviment, gràcies a Han Yu (un prosista del segle IX), gràcies a Kierkegaard, Robert Browning o Leon Bloy:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más

³⁴ "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it" (Eliot 1994: 1386).

³⁵ És el famós tema que expressa Baudelaire: "Est-il même bien nécessaire, pour le contentement de l'auteur, qu'un livre quelconque soit compris, excepté de celui ou de celle pour qui il a été composé ? Pour tout dire enfin, indispensable qu'il ait été écrit pour quelqu'un? J'ai, quant à moi, si peu de goût pour le monde vivant que, pareil à ces femmes sensibles et désœuvrées qui envoient, dit-on, par la poste leurs confidences à des amis imaginaires, volontiers je n'écrirais que pour les morts". "Les paradis artificiels", Charles Baudelaire. *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté en annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, (t. I, 1975, t. II, 1976), vol. I, pàg. 399-400.

³⁶ Borges expressa aquest mateix valor a l'assaig "Nathaniel Hawthorne": "La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. Wakefield prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de Wakefield. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare?" (Borges 1980: 226-227).

significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El caso es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (OC, II, 89-90).

L’hermenèutica, doncs, és la pedra miliar de la creació literària, una creació que, en contra del que a primer cop d’ull es podria pensar, s’expandeix de forma retrògrada, cap enrere, conquerint el passat. En els autors esmentats abans (Zenó, Han Yu, Kierkegaard, Browning i Bloy) hi ha la *idiosincràsia* de Kafka, però si els textos de Kafka no haguessin estat traïts, aquesta idiosincràsia no hauria estat; en paraules taxatives de Borges: “vale decir, no existiría”. Dit d’una altra manera, passat i futur s’entretreixen en el marc de la interpretació. És una idea que es vincula amb el que Gérard Genette ha aplicat a la història de l’art: les obres contemporànies condicionen la percepció que tenim de la història de l’art:

Chacun sait combien le cubisme a changé notre perception de Cézanne (et peut-être de Vermeer, a moins pour Claudel) ou l’expressionnisme abstrait notre perception de Monet, de Gauguin ou de Matisse; on n’entend plus Wagner de la même manière après Schönberg, ni Debussy après Boulez; ni Baudelaire après Mallarmé, Austen après James, James après Proust, et Proust lui-même trouvait chez Mme de Sévigné un “côté Dostoïevski” qui avait sans doute échappé de la marquise (Genette 1994: 284).

Per a Borges, ja ho hem dit, l'hermenèutica és una condició inherent a la lectura. En l'ampli arc creatiu i de relacions que l'escriptura i la lectura entrelliguen, cristal·litza l'intent borgià de catalogar la realitat. Una biblioteca inerta com la Biblioteca de Babel representa una distòpia, una categoria fantasmagòrica. El llibre com a mer objecte, sense la participació activa del lector, és una cosa més entre les altres coses. El llibre sempre apel·la a la seva vitalització a través de la lectura.³⁷ L'obra de Borges, doncs, invoca una redundància: ser llegida amb la consciència que cada lectura comporta una reinterpretació. ¿Com podríem no cedir a aquesta lectura i a la natural interpretació que comporta aquesta lectura? L'obra de Borges admet molts nivells d'interpretació, des d'un dring estètic fins a altres nivells d'interpretació epistemològica i poètica. Interpretar la funció dels materials de la cultura en el marc d'aquesta obra implica, també, reinterpretar els mateixos materials de la cultura. La lògica és tan elemental com complexa la seva pregonesa. Similar a la imatge d'aquests jocs de nines russes prenyades d'altres nines russes, la cultura desplega un *continuum* tan íntimament entrelligat, que els mateixos productes culturals s'afecten i s'enriqueixen mútuament, fins i tot amb caràcter retrospectiu. Sobre aquesta base, l'hermenèutica és una condició de la poètica: Borges escriu en diàleg amb *l'altra* (la mateixa) literatura.

³⁷ Una idea admirablement exposada al poema "Un libro": Apenas una cosa entre las cosas / Pero también un arma. Fue forjada / En Inglaterra, en 1604, Y la cargaron con un sueño. Encierra / Sonido y furia y noche y escarlata. / Mi palma la sopesa. Quién diría / Que contiene el infierno: las barbadas / Brujas que son las parcas, los puñales / Que ejecutan las leyes de la sombra, / El aire delicado del castillo / Que te verá morir, la delicada / Mano capaz de ensangrentar los mares, / La espada y el clamor de la batalla. / / Ese tumulto silencioso duerme / En el ámbito de uno de los libros / Del tranquilo anaquel. Duerme y espera. (OC, III, 181).

1.2 LA NECESSITAT D'ESTUDIAR LES BASES I PROJECCIONS FILOSÒFIQUES DE LA LITERATURA DE BORGES

Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur (“tot allò que es rep, es rep segons el mode del recipient”), diu un adagi escolàstic. Les relacions entre forma i contingut en el camp artístic en general i en el camp de la creació literària en concret, han suscitat moltes digressions. Remarquem-ne dues provinents de dos autors molt llegits i valorats per Borges: Croce i Flaubert.

La primera és la que la va formular el filòsof neoidealista italià Benedetto Croce (1866–1952): “L’atto estetico è forma e niente altro che forma”.³⁸ Per a Croce l’art és una *intuïció lírica*, una activitat del tot desinteressada, el producte de la fusió entre un sentiment i una forma de caràcter intuïtiu.³⁹ Algun romanent d’aquesta consideració perdura en la concepció de Borges, que no es cansarà d’apuntar que el seu interès pels materials de la filosofia i la teologia és *merament* lúdic, capriciós, asistemàtic... Al text “Historia de la eternidad”, per exemple, publicat el 1936, Borges desplega una compilació de les diverses concepcions de l’eternitat: des dels grecs, passant pels autors cristians fins a l’època contemporània. En les pàgines d’aquesta narració assagística Borges plasma una de les seves constants línies de força creatives: l’estètica literària serveix de base per identificar l’arítmia epistemològica que prodiguen molts materials de la cultura. Així, els errors en els sil·logismes de Plató, de l’Escolàstica, Plotí, Schopenhauer o sant Agustí desemboquen en conseqüències que materialitzen una peculiar mescla de fantasia i teratologia

³⁸ Croce 1922: 19.

³⁹ “Ora, il primo punto che bisogna fissare bene in mente è che la conoscenza intuitiva non ha bisogno di padroni; non ha necessità di appoggiarsi ad alcuno; non deve chiedere in prestito gli occhi altrui perché ne ha in fronte di suoi propri, validissimi. E se è indubitabile che in molte intuizioni si possono trovare mescolati concetti, in altre non è traccia di simile miscuglio; il che prova che esso non è necessario. L’impressione di un chiaro di luna, ritratta da un pittore; il contorno di un paese, delineato da un cartografo; un motivo musicale, tenero o energico; le parole di una lirica sospirosa, o quelle con le quali chiediamo, comandiamo e ci lamentiamo nella vita ordinaria, possono ben essere tutti fatti intuitivi senza ombra di riferimenti intellettuali” (idem, pàg. 4).

de la lògica. La idea de Croce que l'estètica és "forma i purament forma" ens condueix a afegir un matís respecte a l'obra de Borges: *la forma estètica* és un instrument que localitza l'aporia, la contradicció, els errors en el procés de coneixement.

Encara que l'autor argentí difícilment ho expliciti, l'obra borgiana remet a una assumpció conciliadora entre forma i contingut, semblant a la que formula un altre escriptor admirat pel mateix Borges, Gustave Flaubert:

C'est comme les corps et l'âme, la forme et l'idée; pour moi c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre. Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore [...]. La précision de la pensée fait (et est elle-même) celle du mot.⁴⁰

Retornarem més endavant a aquest punt clau de l'obra de Borges: a la idea que hi ha un fons intuïtiu en la creació i en el pensament humans que la raó no pot consignar. Limitem-nos ara a precisar que aquest fons de contingut, cosificat en l'*estètica* i en la *forma*, no és tan capriciós ni tan neutre com el mateix Borges ha considerat (sobretot si associem *capriciós* i *neutre* amb *arbitrarietat* i *relativisme*). Apuntem-les ara només per entendre que Borges, valgui la redundància, aplica una lectura *filosòfica* als materials de la filosofia, tot i que reiteri que aquesta lectura és purament estètica.

En l'escriptura de Borges s'aprecia un doble fons. Es tracta en gran part d'una escriptura fonamentada en una reinterpretació dels materials de la tradició filosòfica; i, al mateix temps, aquesta escriptura desacredita l'essencialtat dels sistemes filosòfics així com les pretensions totalitzants de tantes i tantes altres teories que assagen explicar la realitat. Com que en tot moment estem explorant una obra en què la literatura actua com a força centrípeta dels

⁴⁰ Gustave Flaubert, *Correspondance*. A Mlle. Leroyer de Chantepie, 12-XII-1857, vol. V. Édition par Yvan Leclerc pour ce dernier volume, Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2007, p. 785.

materials especulatiu de la cultura, és molt important determinar quins són aquests materials constitutius. En aquesta investigació –sense perdre la perspectiva dels àmbits de la història, de la teologia o de la ciència– explorarem sobretot els materials filosòfics que resulten primordials per entendre tant, d’una banda, les bases filosòfiques de la literatura borgiana com les projeccions filosòfiques d’aquesta mateixa literatura.

La investigació de les relacions entre filosofia i literatura en l’obra de l’autor argentí exigeix un determini cautelar. Aquest determini inclou múltiples aspectes. El primer és un punt de partida general: l’assumpció de la necessitat d’estudiar les bases i projeccions filosòfiques de l’obra de Borges.

Si la lectura que Borges fa dels materials de la cultura és fonamentalment una lectura concebuda en el *continuum* de la inevitable activitat hermenèutica (vegeu l’apartat anterior d’aquest mateix Capítol), l’exploració dels materials que constitueixen l’obra borgiana significarà entendre una premissa bàsica: el Borges escriptor és indissociable del Borges lector. En cap moment, doncs, es pot perdre de vista que la dimensió filosòfica de l’obra d’aquest autor està subordinada a potenciar uns *efectes literaris* que Borges poua de les seves vastes i variades lectures dels materials filosòfics. Plantejat d’una altra manera: no es pot desvirtuar el sentit orgànic de l’obra borgiana promovent una anàlisi filosòfica fragmentària, que, oblidant el valor primordial d’unitat d’aquesta obra, n’amputaria les diverses parts que la constitueixen (la *part filosòfica* separada de la *literària*).

Així doncs tenim que l’estudi de l’objecte delimitat amb l’expressió laxa de *dimensió filosòfica de l’obra de Borges* consistirà en un doble moviment compassat, expansiu i de contenció alhora: localitzar d’una banda les bases i projeccions filosòfiques d’una obra literària i, de l’altra, interpretar la funcionalitat literària a què responen aquestes bases i projeccions.

Per tant, no estem parlant tant d'una exploració de les suposades adscripcions filosòfiques de l'obra de Borges, com sí de l'estudi dels efectes de potenciació literària que els materials filosòfics desenvolupen en l'obra d'aquest autor. És un criteri que apliquen els estudiosos més pulcres. Així, per exemple, el filòsof mexicà Juan Nuño, abans d'encetar el seu sobri rastreig de les idees filosòfiques presents en l'obra de Borges, escriu: "Sería además de falso, pedante e innecesariamente recargado empeñarse en rastrear ideas filosóficas en *toda* la obra de Borges" (Nuño 1986: 12). És també el cas de José María Cuesta Abad: "Con demasiada frecuencia se ha hablado de la *filosofía de la obra literaria de Borges*: el pensamiento nominalista, las ideas de la metafísica, el idealismo de Berkeley o las reflexiones de Schopenhauer se han convertido en lugares comunes a la hora de estudiar la confluencia de la tradición filosófica en la poética borgeana" (Cuesta Abad 1995: 260-61). En aquesta mateixa línia s'interpreta el diagnòstic de Juan Arana, que, després de destacar la separació entre literatura i filosofia, remarca que la literatura de Borges es confegeix a partir d'elements, traces i projeccions filosòfiques que, des de la literatura, declinen la voluntat totalitzant de la filosofia: "Los filósofos han conseguido construir a lo largo de la historia muy pocos sistemas sin fisuras, tal vez ninguno. Sus teorías han resistido mal el paso del tiempo, y abrir un libro que hable de ellas es asomarse a un paisaje de ruinas. Borges nunca pretendió tener una metafísica y, como dije en el prólogo, hasta se rió de que se la atribuyeran" (Arana 1994: 171). En la mateixa direcció que Arana, i referint-se a les exploracions crítiques sobre la filosofia en l'obra de Borges, Silvia Magnavacca apunta: "Ya sea que se ponga el acento en la funcionalidad de lo experimental, en el propósito docente, en una particular inspiración, en la capacidad de vitalizar lo abstracto o de convertir arduos conceptos en prodigios de ficción, lo cierto es que se fundan en analizar cómo elabora

Borges en el plano literario aquello que *antes y con otro propósito* ha meditado en el filosófico” (Magnavacca 2009: 20). I també, en aquesta mateixa línia d’interpretació, Fernando Savater observa amb molta agudeses: “Más que un pensador, en el sentido académico de la expresión, Borges es un escritor que da que pensar a los teóricos, que inaugura o renueva nuevas perplejidades [filosófiques]” (Savater 2002, 39).

Precisament sota aquest estimulants joc metodològic, les interpretacions al voltant de la significació de la filosofia en l’obra de Borges, tendeixen a polaritzar-se.

D’una banda hi ha el bloc d’investigadors que subratlla el destí eminentment literari dels materials filosòfics presents en l’obra de Borges. Aquest bloc, consegüentment, no atribueix una adhesió unívoca i mineral de Borges a un sistema filosòfic, sinó que s’estima més posar l’èmfasi en el caràcter plàstic i pluralista de la funció literària dels materials filosòfics presents en l’obra de l’autor argentí. Sovint aquest criteri deriva en l’exploració epigonal de la *fascinació estètica* que determinats materials filosòfics susciten en Borges (aspecte que ja es precisa al Capítol 2).

I, de l’altra banda, hi ha aquells estudiosos que —com el cas de Jaime Rest amb relació al nominalisme filosòfic, Juan Nuño amb relació a l’idealisme i el platonisme, o José M. Cuesta Abad amb relació a la càrrega disgregadora del pensament postmodern—⁴¹ remarquen qualitatives adscripcions de Borges a una línia filosòfica predominant en la seva literatura.

Acomodar la base ficcional de la literatura de Borges a l’expressió i defensa d’un sistema filosòfic concret, comportarà costos onerosos. Sobretot el

⁴¹ Tot i que en el cas de Nuño cal fer un matís: per a aquest filòsof Borges acudeix majorment al platonisme i a l’idealisme a causa de la fascinació estètica que aquests sistemes exalten en la seva sensibilitat: “Que en Borges haya ciertos y determinados temas filosóficos no deberá nunca entenderse como que su propósito fue hacer filosofía y menos aún que su obra entera rezuma o contiene claves metafísicas que sólo esperan por su despertar” (Nuño 1986: 13).

d'invertir un procés poètic.⁴² Convertir Borges en un altaveu d'un sistema filosòfic determinat (l'idealisme, el nominalisme, el platonisme...) sovint comporta el preu de deixar de comprendre que la presència d'elements filosòfics en la literatura de l'autor argentí no ratifica la presumpta solidesa d'una doctrina filosòfica, sinó que precisament, la interpolació d'aquests elements filosòfics persegueix potenciar un efecte de perplexitat. No en va, Borges, tot detallant el caràcter dels metafísics del món de *Tlön*, escriu: “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Saben que el sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (OC, I, 436). L'astorament (“asombro”) és el conjur contra tota recerca infructuosa i finalment il·lusòria de la pretesa versemblança d'un sistema filosòfic, que el que fa és simplificar la complexitat tot acomodant els elements de la realitat a les exigències metodològiques o axiomàtiques que ell mateix imposa.

Als estudiosos que persisteixin a adscriure Borges a una o a unes poques línies filosòfiques no els quedarà cap altra solució que eixamplar els conceptes de *filòsof* i *filosofia*, promovent d'aquesta manera una subordinació de *tots els aspectes de l'univers a un de qualsevol*. Per exemple: ¿com podem compatibilitzar el Borges de *perfil platònic* amb el Borges radicalment nominalista emfasitzat per l'estudi de Jaime Rest?⁴³ Només una violentació metodològica podrà reduir a un sol propòsit filosòfic les múltiples funcions que la filosofia, les filosofies!, despleguen en l'obra de l'autor argentí.

Adscriure la literatura de Borges a la defensa mineral d'uns postulats filosòfics significarà fer un exercici reduccionista, de rendiments més que dubtosos pel

⁴² Aquí *poètic* és entès com la disciplina que s'ocupa de la composició de textos literaris, en el sentit aristotèlic originari del terme *poiëin*, “fer, produir”. Aquesta “producció” es basa en l'aprofitament de les qualitats estètiques del llenguatge per convocar significats que s'afegeixen o transcendeixen l'ús d'aquest llenguatge com a simple mitjà de comunicació.

⁴³ Ens referim a l'obra *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, de Jaime Rest, diverses vegades esmentada i analitzada en el curs d'aquest treball.

que fa a la comprensió i intencionalitat d'una obra literària que precisament revela un caràcter iconoclasta a l'hora de dessacralitzar les visions omnicomprendives i totalitzants de la realitat. El cas és que aquest procediment conduirà a despropòsits. Sobretot un de fonamental, que mereix un diagnòstic general: rastrejar els textos de Borges amb la intenció de localitzar-hi bases i projeccions filosòfiques exclusives significarà atomitzar una obra literària en què els elements filosòfics, encara que descriguin un sentit filosòfic coherent, són extremament dissímils.

A part d'aquest criteri hi haurà un altre plantejament paralitzant de l'exploració de les bases i projeccions filosòfiques de l'obra de Borges. És el que precisament apliquen aquells estudiosos reticents a indagar aquesta dimensió filosòfica de l'obra de l'autor argentí. A aquests investigadors els pot quedar el magre i fal·laç consol de no trencar *el caràcter unitari* de l'obra de l'autor argentí a costa d'aïllar un dels elements constitutius d'aquesta obra: la filosofia. Però, tanmateix, l'adopció d'aquest criteri conduirà a una paradoxa: no explorar un àmbit, el del pensament filosòfic, que més clarament potencia els efectes, sentits i propòsits *literaris* de l'obra borgiana.⁴⁴

Una forma de centrar l'exploració de la dimensió filosòfica de l'obra de Borges passa per recalcar el caràcter eclèctic dels elements constituents d'aquesta dimensió. I també passa per remarcar que l'obra literària de l'autor argentí es nodreix de múltiples materials culturals majoritàriament adreçats a potenciar aquests efectes de perplexitat epistemològica, de deformació racional de la realitat (en parlarem més endavant) i de laberint ontològic. D'aquesta manera el mètode d'anàlisi no es converteix en un obstacle. No estem contraposant filosofia i literatura (o teologia i literatura, o ciència i

⁴⁴ El fet que Borges no sigui un filòsof *à la lettre* no significa que no s'hagi d'estudiar aquesta dimensió de la seva obra literària. Com observa molt bé Juan Arana: "No es [Borges] un filósofo académico (¿y quién tiene derecho a esgrimir esto como un reproche?)" (Arana 1994, 151).

literatura) sinó que estem aplicant un criteri per entendre que tots aquests àmbits culturals són demarcacions integradores de la poètica de l'obra d'aquest autor.

El risc d'analitzar els elements filosòfics de la literatura de Borges aïllant-los de la seva funcionalitat literària és un criteri vertebrador de tota investigació d'aquesta naturalesa. Però mai un motiu inhibidor d'aquesta investigació. Quin sentit tindria apel·lar a la ignorància d'una de les primordials parts constitutives de la literatura de autor argentí? Cap. Es tracta de remarcar que aquesta *dimensió filosòfica* mereix ser integrada i retornada a l'ordre tan calculat de la literatura borgiana. Es tracta de comprendre que aquesta dimensió filosòfica no es pot estudiar com un àmbit autònom, com un material més o menys ortopèdic de què l'autor se serveix per teixir la seva literatura. Al contrari, aquesta dimensió filosòfica forma part orgànica del mateix sentit literari de l'obra borgiana. Només així copsarem que la majoria de les trames literàries del contes de Borges així com la majoria de les arquitectures dels seus assajos, no són constructes que es *complementen amb* la filosofia, sinó que es configuren *amb i a partir de* la filosofia. Per exemple: sense la tradició de l'idealisme filosòfic, la narració "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" no podria existir. Temes clàssics del pensament filosòfic es converteixen en arguments centrals i nusos narratius de molts contes. El caràcter al·lucinatori del món és el teló de fons del conte "El Zahir". El concepte de temps és la matèria que vertebrava l'assaig "Nueva refutación del tiempo". La reducció a l'absurd d'un cas d'empirisme radical és el que dona cos al conte "Funes el memorioso". El tema de la identitat personal articula el conte "Los teólogos". Les reverberacions del contracte social i del principi de causalitat entronitzat per Aristòtil alenen "La lotería en Babilonia". Etcètera. Acabem de consignar una enumeració de textos mínima, però que ja per ella mateixa ens permet veure la

importància *constitutiva* de la dimensió filosòfica en la literatura de Borges. I, per tant, també ens permet advertir la necessitat d'estudiar com i de quina manera aquests elements intervenen i es projecten en el si d'aquesta obra. Qualsevol altre decantament ens conduiria a una mutilació de la poètica i del sentit literari de l'obra d'aquest autor.⁴⁵

Parafrasejant Kant podem dir que, a través de l'estudi i amb la perspectiva i distància històriques, l'obra d'un autor es fa cada cop més comprensible.⁴⁶ Extremant aquesta idea podríem arribar a sostenir que els contemporanis estem capacitats (i obligats) a comprendre millor les bases d'una obra que no pas les comprenia el mateix autor o els seus coetanis. John J. Winkler, a *The Constraints of Desire*, es planteja una qüestió metodològicament vital en aquest aspecte d'interpretació autorial: fins a quin punt hem de concedir *tanta* autoritat als escriptors que llegim? (Winkler 1990: 126). Winkler alerta que si les nostres facultats crítiques només són aplicades a la recuperació o reanimació d'un sentit d'autor, aleshores ja estem subjugats a les premisses i protocols del passat (ídem); per això proposa allò que ell en diu "llegir a contrapèl", és a dir, lluitar contra el braç tàcit i convencional del passat, que ens força a una interpretació (ídem). En el decurs del temps, amb l'afluència d'una quantitat ingent d'estudis, la dimensió filosòfica de l'obra de Borges ha anat cobrant més cos i rellevància. Des de la publicació l'any 1957 de l'exploració d'Ana Maria Barrenechea *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, s'ha succeït una allau d'estudis que han aportat moltes clarícies a la relació entre filosofia i literatura en l'obra de Borges. Destaquen entre els més importants el llibre de Manuel Ferrer *Borges y la nada* (1971), que concep l'obra de l'autor

⁴⁵ Ho explicita Juan Arana: "Por mi parte he de confesar que no entiendo del todo a los que pretenden encerrar a Borges dentro del ámbito de *lo literario*, ya que pienso que lo suyo era precisamente transgredir todo tipo de límites, y no solo como *juego*. A veces tengo la impresión de que quienes lo ven así tienen una concepción algo trivial de la literatura" (Arana 1998: 172).

⁴⁶ cf. Immanuel Kant, *Crítica de la Razón Pura*, Madrid: Alfaguara 1995, 11a edició, traducció de Pedro Ribas, pàgines 648-649.

argentí com una exaltació de la irrealitat, del no-res, una hipèrbole assolida per mitjà d'una literatura desfiguradora. També cal esmentar l'estudi del seu col·lega a la universitat, Jaime Rest, que va escriure *El Laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* (1976), un assaig que interpreta que la literatura de Borges és deutora i continuadora del nominalisme filosòfic. Cal també tenir present la biografia d'Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (1978), obra en què es relaten els primers aprenentatges filosòfics de Borges i es consignen els seus autors predilectes de joventut, aquells que d'una manera més viva afectaran la seva literatura. Cal parar una atenció molt especial al treball de Juan Nuño *La filosofía de Borges* (1986), que representa un límpid estudi de la jerarquia de la filosofia en l'obra de l'autor argentí, decantant-se per una interpretació lleugerament idealista i sobretot platònica a l'hora de remarcar el predomini d'una línia filosòfica predominant en la literatura d'aquest autor. Cal tenir molt en compte també el sensible estudi *Borges: Una estética del silencio* (1990), de Gabriela Massuh, treball que exerceix una gran influència sobre la posteritat perquè ha eixamplat i enriquit enormement els horitzons del concepte *estètica* aplicat a la literatura de Borges. També mereix una atenció preferent l'estudi de Serge Champeau *Borges et la Métaphysique* (1990), que d'una banda analitza el tractament que l'autor argentí fa de la metafísica, i, de l'altra, les concomitàncies que l'autor argentí admet amb altres filòsofs contemporanis, com és el cas de Ludwig Wittgenstein. En aquesta mateixa línia de filiació genealògica entre la literatura de l'autor argentí i diversos referents de la filosofia i ciència contemporànies, hi ha l'important estudi *Unthinking thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics and the new Physics* (1991), de Floyd Merrell, que com acabem d'apuntar és un compendi exhaustiu de les múltiples concordances entre la literatura de Borges i les bases culturals del segle XX. En el mateix nivell hi ha els refinats estudis de Juan Arana: *El centro*

del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges (1994), una bateria d'arguments per reivindicar el to marcadament filosòfic de la literatura de Borges; i el conjunt d'assajos *La eternidad de lo efímero* (2000), en què es reivindica la importància essencial de la filosofia en els constructes literaris borgians. Cobreix un camp exclusiu el ric estudi de José M. Cuesta Abad, *Ficciones de una crisis* (1995), que arrenclera l'obra de Borges amb aquells exponents literaris que preanuncien molts dels moviments de la postmodernitat. També mereix consideració l'estudi *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges* (1998), de Zulma Mateos, que aprofundeix en les projeccions i bases idealistes de la literatura de l'autor argentí. Per a la comprensió de la dimensió filosòfica en l'obra literària de Borges és de molta utilitat el completíssim estudi d'Alberto Julián Pérez *Poética de la prosa de J. L. Borges*, obra que, des d'un cànon bakhtinià, exposa el caràcter general dels processos de composició literària en Borges. Un fenomen semblant també el trobem en el canònic estudi de Jaime Alazraki *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, que representarà un fris molt complet dels principals referents filosòfics que l'autor argentí té presents en els seus processos d'escriptura. Acotat a la influència dels pensadors medievals hi ha l'important estudi de Silvia Magnavacca *Filósofos medievales en la obra de Borges* (2009), que permet comprendre un cop més la sagacitat lectora i la diversitat d'interessos de l'autor argentí. *Last but not least* tenim l'estudi *Borges: la ironía metafísica*, de Fernando Savater, que a part de ser un bellíssim exercici literari en si mateix i a més d'exposar una fecunda apropiació lectora de l'obra de Borges, perfila interpretacions molt suggeridores sobre el sentit de la dimensió filosòfica de l'obra de l'autor argentí. Tot i que en un nivell comparatiu molt més secundari, cal esmentar l'obra de José Alberto Álvarez de Oro *La filosofía de Jorge Luis Borges* (1987), que rastreja els motius filosòfics principals que inspiren la

literatura de Borges. Aquests estudis, al costat d'altres assaigs més breus que ja esmento pertinentment al llarg del treball, són els principals referents de la meua investigació.

Borges –ja ho veurem en el Capítol 3 (Concepció borgiana del llenguatge)– declara en múltiples passatges de la seva obra la naturalesa deficitària del llenguatge a l'hora de referir-se a la realitat del món. Des d'aquest punt de partida és quasi inevitable inferir que qualsevol teoria explicativa del món serà deficient en la mesura que està forjada amb un material defectuós, el llenguatge: “Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo” (D, I, 258), escriu.

Aquesta contradicció pragmàtica a què està subjecte qualsevol discurs (lingüístic, valgui la redundància) ens permet entreveure que la deslegitimació que Borges fa de la filosofia ja radica en la naturalesa particular del llenguatge. Aquesta declaració, que ha representat per a una bona part de la crítica un argument més per no emfasitzar el pes de la filosofia en l'obra de l'autor argentí i per recloure-la novament a una especificitat estètica, lúdica, paròdica i finalment desactivada, creiem que, lluny d'aquestes conclusions, s'hauria d'interpretar com una obertura a una nova revalorització de la filosofia: la seva capacitat per identificar els límits del coneixement, la seva capacitat per prevenir l'abast exagerat de tants sistemes que es presenten com a definitivament racionals i conclusos.⁴⁷ Aquest plantejament es convertirà en una de les idees més reiterades en l'obra de Borges, tan avesada a parodiar aquelles estructures racionals que amb pompa i solemnitat han pretès oferir una versió acabada i perfecta de la realitat. Tal com apunta l'investigador

⁴⁷ En aquest sentit, en la subjugació de la filosofia a les (im)possibilitats del llenguatge, es poden interpretar les paraules d'Ana María Barrenechea: “El mismo hecho de que la filosofía se sirva de palabras es otro motivo para invalidar su pretensión de ser una copia del orbe” (Barrenechea 1984: 63).

Floyd Merrell, la constatació que la seva literatura no té missatge, ja és en si mateix un missatge:

Of course, one's denial that one has a message is itself a message, and the claim to be neither a thinker nor a moralist implies that one has thought, usually rather extensively, about moralism and the very act of thinking" (Merrell 1991: X).

Per tant, de manera consecutiva, les bases deficitàries del llenguatge no anul·len la filosofia, sinó que, en qualsevol cas, la reclassifiquen.⁴⁸

I, ja per tancar aquest apartat, cal remarcar que un dels altres arguments que va esgrimir Borges a l'hora de rebaixar el pes de la filosofia en la seva obra és que en aquesta obra no hi podem localitzar cap sentit filosòfic, perquè ell en cap moment no n'ha pretès transmetre cap, de sentit filosòfic. Des del punt de vista metodològic, però, aquesta asseveració genera un seguit d'interpel·lacions metodològiques al voltant del valor d'un autor a l'hora de mesurar l'abast de la seva pròpia obra. Aquest plantejament es ramifica: ¿fins a quin punt un text literari o una consciència sobre la pròpia obra dissenya o controla les interpretacions d'aquesta mateixa obra?

Certament podem pensar en el text literari com una entelèquia, però les seves possibilitats de desplegament i interpretació no depenen només de la seva immanència, sinó de paràmetres externs al text mateix. Conceptes com *intertextualitat* o *obra oberta* presenten el text literari com una entitat viva, orgànica, sotmesa a les fluctuacions de cada època, oscil·lacions explicatives de la plasticitat d'interpretacions possibles. Borges va plasmar aquesta idea a "Pierre Menard, autor del *Quijote*", remarcant que un text depèn menys de

⁴⁸ O, com apunta Serge Champeau, aquesta limitació del llenguatge pot estimular a través de la poesia el desplegament d'una metafísica: "La poésie serait donc le nom d'une connaissance paradoxale, la connaissance non représentante du non-représentable, qui en donnant à penser la représentation ferait naître le désir métaphysique et acheminerait l'homme vers l'état satisfaisant ce désir (Champeau 1990: 66).

com ha estat escrit que de com es llegeix. Per tant ell mateix, una vegada més, com una ombra capaç de separar-se del cos que la projecta, pot oferir alguna pista de solució a la controvèrsia que generen les seves pròpies paraules. Des d'aquesta perspectiva, doncs, ni tan sol representa un exercici de violentació el fet de considerar que una interpretació filosòfica de la seva obra depèn de les generacions d'estudiosos i lectors que la vitalitzen.

Les conseqüències de concebre l'obra literària com una entitat orgànica, mutant i vivent salten a la palestra. Seria un exercici d'introspecció impossible, o de bromosa tendència psicoanalítica, escatir si, per exemple, amb l'escriptura de la narració "La biblioteca de Babel" Borges pretén entretenir el lector i/o paral·lelament oferir un correlat de significacions que bé podrien acomodar-se a l'epítet de *filosòfiques* (com ara la de destacar el caràcter tautològic del llenguatge, desmitificar el concepte d'originalitat literària, presentar el model d'un temps glaçat o ahistòric, etcètera...).⁴⁹ Seguint el corol·lari de "Pierre Menard, autor del Quijote", o les conclusions latents a "Kafka y sus precursores"⁵⁰ haurem de concloure que fins i tot el mateix concepte d'autor està sotmès a revisió i variacions. La qual cosa configura una presa de posició ja latent en el *corpus* de l'obra borgiana: la dimensió filosòfica d'aquesta obra està en un constant procés de (re)construcció. Tenim, doncs, que tots aquells motius que pretenien menystenir l'estudi de la dimensió filosòfica de la literatura de Borges, capiculadament, no fan sinó res més que destacar la importància d'aquest objecte d'estudi.

⁴⁹ Aspecte que despleguem més detalladament al Capítol III, que tracta sobre la concepció borgiana del llenguatge.

⁵⁰ cf. OI, II, 88-90.

1.3 ELS ÀMBITS LITERARI I FILOSÒFIC EN L'OBRA DE BORGES. QÜESTIONS METODOLÒGIQUES

Abordar de manera genèrica la relació entre filosofia i literatura, a part de remetre'ns a la condició lingüística de l'ésser humà i als atributs ambivalents del llenguatge –matèria primera que comparteixen la filosofia i la literatura–, significa inspeccionar una hibridació molt antiga: l'estil aforismàtic en Heràclit, el poemàtic en Parmènides o Lucreci, el dialògic en Plató, el *sistemàtic* en Aristòtil o Kant, el dilemàtic en Nietzsche, o fins i tot pel refús de l'escriptura en un conjunt de pensadors que consideren que l'escriptura no és la forma idònia per desplegar la filosofia, entre d'altres el mateix Plató, per a qui l'art no és apte per a l'assoliment de la veritat: “El arte de imitar está, por consiguiente, muy distante de lo verdadero, y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una perqueña parte de cada una; y aun esta pequeña parte no és más que un fantasma” (Plató 1979: 280).

Es podria pensar que, fruit de l'escepticisme epistemològic, el concepte de veritat platònica queda als antípodes de la literatura de Borges. No és així, perquè els arquetipus platònics esdevindran des de diversos sentits la pedra miliar de la seva arquitectura literària, una literatura que com veurem conjectura les formes arquetípiques del platonisme per desplegar arguments i assajos que exploren precisament els límits del llenguatge, del coneixement i de la representació de la realitat.

Borges sempre remet a un obligat sentit d'apropiació estètica (artística) de la realitat. Així, per exemple, a l'assaig “Quevedo”, en contra de la idea de Quevedo de concebre el llenguatge com un instrument lògic, Borges es posiciona al costat de Chesterton, per a qui el llenguatge no és un fet científic sinó artístic: “El lenguaje –ha observado Chesterton (G. F. Watts, 1904, pág. 91)– no es un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y

cazadores y es muy anterior a la ciencia” (OC, II, 40). El que passa és que, tal com ja hem apuntat i com veurem al Capítol 2, aquest *interès estètic* no és un simple esteticisme, sinó que incorpora profunds postulats gnoseològics.

El pensament filosòfic de Plató entranya una paradoxa representativa. És la de preguntar-se fins a quin punt la filosofia té necessitat d’auxiliar-se en els recursos de la literatura. Independentment que en el pla teòric aquest pensador grec refusi la forma artística de la literatura, els diàlegs de Plató s’auxilien en imatges, mites, metàfores i ficcions. És a dir, es nodreixen de recursos prototípicament literaris. Aquest fet ens retorna a la base lingüística i, per extensió, escrita del coneixement humà, espais que comparteixen la filosofia i la literatura. I tot i que cal categoritzar –és el que farem en els apartats que segueixen– i no estimar que filosofia i literatura són *exactament el mateix*, aquestes concomitàncies de base entre tots dos gèneres ens permeten comprendre la seva continuada i simbiòtica relació.

L’estudi de les relacions entre filosofia i literatura en l’obra de Borges obliga a fer una sèrie de consideracions metodològiques, que ara intentarem consignar de manera sintètica, al mateix temps que ja analitzem les bases i projeccions filosòfiques en la literatura de l’autor argentí.

1.3.1 Determinar el concepte de filosofia aplicable a l’obra de Borges

Si al punt anterior demarcàvem un cert moviment d’expansió en la mesura que cominàvem a explorar de manera general la dimensió filosòfica de l’obra de Borges, en aquest apartat farem un moviment de retroacció, remarcant tot un seguit de principis que hauran de regular l’exploració del pensament filosòfic en l’obra de l’autor argentí.

Ja en el plantejament embrionari del treball, ha aflorat la necessitat d’estipular uns criteris que afrontin les intricades i fusionades relacions entre els gèneres

filosòfic i literari en l'obra de Borges. Aquest imperatiu inicial ens obliga a tenir presents un seguit d'acotacions elementals que mereixen ser qualificades de *prevencions* metodològiques.

Tractant-se d'una obra tan polièdrica, la literatura de Borges, com segurament tantes altres, requereix l'eliminació de molts apriorismes metodològics. Més que partir d'uns estereotips prefixats, l'estudi de les relacions entre filosofia i literatura en l'obra de Borges reclama una adaptació *a posteriori*, materialitzada després del coneixement de la naturalesa i sentits d'aquesta obra. Es tracta d'una aplicació que es pot formular d'una manera molt senzilla: ¿quina concepció de filosofia admet o projecta la literatura de Borges? Si admetem amb bon criteri que la història de la filosofia prova que no hi ha *filosofia* sinó que hi ha *filosofies*, és evident que resulta més adequat pensar quin concepte de filosofia admet l'obra literària de l'autor argentí que no pas establir un rígid criteri taxonòmic per adaptar-hi l'obra de Borges i, si cal, fer-la entrar amb calçador a les condicions que exigeix aquest criteri.

Del major o menor grau d'obertura del concepte *filosofia* que apliquem a l'obra de Borges, en dependran les prospeccions de la investigació. En aquest sentit, per exemple, hi ha plantejaments metodològics poc acurats, com el que projecta l'estudi de José Alberto Álvarez de Oro *La filosofía de Jorge Luis Borges* (1987), treball en què aquest investigador defensa una definició de filosofia tan i tan laxa que aquest concepte ho acaba abraçant tot, acaba significant-ho tot, literalment tot: la mort, la política, la no concessió del premi Nobel de literatura a Borges, la nació...⁵¹ És evident que un plantejament d'aquestes característiques significa una desmesura perquè precisament, en la seva obertura oceànica, no constreny ni delimita amb precisió cap objecte, i *filosofia* acaba essent equivalent a tot i, per tant, a res. En aquesta mateixa línia crítica

⁵¹ cf. Álvarez de Oro 1987, 19-46.

de defectes metodològics o conceptuals cal esmentar el cas d'Emir Rodríguez Monegal, que, per referir-se a la dimensió filosòfica de Borges, utilitza l'epítet *codi filosòfic*,⁵² una expressió gens afortunada per ser aplicada al concepte de *filosofia* inherent a la literatura borgiana, ja que l'expressió *codi filosòfic* tendeix a associar la filosofia amb una mena d'idiolecte, de llenguatge necessàriament encriptat i majorment autoreferencial. ¿Per què parlar de *codi filosòfic* i no de *filosofia* a seques? La literatura de Borges s'allunya del llenguatge especialitzat i autoreferencial i, en canvi, tendeix, sota les condicions del gènere literari, a descondensar les categories abstruses de la filosofia. En la seva literatura, tot i que d'una manera molt més marcada en els contes i narracions que no pas en els assajos o en la poesia, Borges aplica un procés de rarefacció dels *codis* críptics, dels conceptes envitricollats. I, així, no és inusual localitzar un fragment en què la densitat d'una tesi filosòfica queda reduïda a un filosofema, o a unes breus paraules molt vívides que prodiguen un efecte de perplexitat inspirat en la complexa tesi filosòfica a què es remet i que quedarà integrada a la trama literària. Per posar un sol exemple d'aquest fet: en un dels múltiples intents de remarcar el presentisme, Borges escriu: “El amante que piensa *Mientras yo estaba tan feliz, pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba*, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición [...]” (OI, II, 140).

Hi ha, doncs, en Borges una descodificació de la filosofia, si per això entenem que la literatura borgiana és un exemple d'absorció literària del discurs filosòfic. El criteri, per tant, radica a entendre com els prototípics discursos de la tradició filosòfica es dissolen sota el signe de la literatura i, en qualsevol cas, adopten una altra tessitura, marcada per un fenomen que podríem anomenar *hibridació narrativa*.

⁵² cf. Rodríguez Monegal 1978, 123-124.

Tal com hem exposat en el punt anterior (1.2), la majoria d'estudiosos de la dimensió filosòfica de l'obra de Borges opten per contrastar la literatura d'aquest autor amb els materials procedents de la filosofia occidental. Aquests estudis es dediquen fonamentalment a remarcar les filies i fòbies filosòfiques de l'autor argentí, el matís singular amb què retoca alguns d'aquests materials de la tradició filosòfica i la idiosincràsia de les línies filosòfiques predominants en la seva obra. És evident que aquestes apreciacions aporten molta lluminositat a l'exploració de les relacions entre pensament filosòfic i literatura en l'obra de Borges. Però des del punt de vista metodològic aquestes apreciacions solen encomanar el risc de fundar-se en una idea rígida del concepte *filosofia*, una noció que, *velis nolis*, ha d'encaixar amb la literatura de Borges.

D'aquesta manera es perd la dimensió plàstica amb què Borges selecciona els materials filosòfics per posteriorment fondre'ls en l'ordre literari dels seus textos. Per mitigar aquest excés és preferible interrogar la literatura d'aquest autor, explorant des del seu mateix *corpus* el concepte o conceptes de filosofia que aquesta obra admet. Tanmateix, en paral·lel, cal reconèixer que tot aquest treball de filiació filosòfica de Borges és imprescindible, ja que consigna dades importantíssimes, com ara que la literatura borgiana manifesta una sèrie de reiteracions filosòfiques manlevades en gran part a la tradició del pensament occidental; que les *aportacions* filosòfiques que fa Borges (potser la més important és la referida a la categoria *temps*) no signifiquen res de genuí que afecti ni poc ni molt l'evolució del gènere filosòfic instituit com a tal; i que en tot cas la seva originalitat radica en el fet d'aplicar un trasviament literari als materials filosòfics, a elaborar una literatura que formula i desplega múltiples interpel·lacions de carta filosòfica, i, sobretot, a apropar-se –amb una *altra*

mirada, d'índole literària— als sovint esgotats materials clàssics de la filosofia, als sovint oxidats sistemes de composició de la literatura.

Prenent com a referent l'estat de la qüestió al voltant dels estudis de les relacions entre filosofia i literatura en l'obra borgiana, podem distingir dos vessants.

El primer és la manifestació d'un sentit fonamentalment retrospectiu i passiu, que consisteix a rastrejar les principals influències filosòfiques inserides en l'obra de Borges. El segon vessant és més complex i, alhora, més subjecte a la interpretació: consisteix a abordar la literatura de Borges com una pràctica afí a la voluntat d'oferir un projecte filosòfic genuí, propi.

Com a exponents del primer vessant hi ha els estudis de Juan Nuño i de Jaime Rest, dos dels treballs més importants que, sobre les relacions entre filosofia i literatura en l'obra de l'autor argentí, van aparèixer abans de la dècada dels noranta del segle passat.⁵³ Totes dues investigacions es fonamenten en una metodologia que busca (o, donat el cas, refusa o pondera) correspondències i simetries entre les línies filosòfiques predominants en la literatura de Borges i els materials consignats en la història de la filosofia. Tenen un component de recerca genealògica, que se centra en l'estudi del grau de desviació o proximitat entre aquestes línies filosòfiques predominants en la literatura de Borges i els continguts de les escoles, moviments i autors consignats en la tradició de la filosofia. Aquests treballs subratllen sobretot una de les marques de l'escriptura borgiana: l'aplicació i deformació literària dels materials provinents de la tradició filosòfica.

Però, en paral·lel, aquestes dues investigacions són refractàries a endinsar-se en l'exploració de quin tipus de literatura de base filosòfica emergeix a partir d'aquesta particular hibridació de gèneres.

⁵³ En la mateixa línia metodològica també, tot i que a un altre nivell d'aportació interpretativa, hi hauria l'estudi de Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*. Vegeu Bibliografia.

Malgrat que, en comparació als treballs esmentats de Nuño i de Rest, ja estariem parlant d'assajos més recents, aquesta mateixa línia exegetica perdura en part en els treballs de Floyd Merrell, Serge Champeau i José M. Cuesta Abad.⁵⁴ Remarquem: perdura *en part*. Aquests tres investigadors, formats en una època ja penetrada pels llegats wittgenstenians d'entendre la filosofia com una activitat⁵⁵ i pels supòsits postmoderns de concebre la filosofia com *un discurs més al costat dels altres discursos*,⁵⁶ presenten la singularitat filosòfica de Borges no tant com un joc de correspondències entre l'obra literària i la història de la filosofia, com sí per la capacitat que l'autor argentí manifesta a l'hora de prodigar, a través de l'escriptura, unes palpitations filosòfiques. Aquests estudis perfilen una prolongació del debat filosòfic a través de la narrativa.

Des d'aquesta perspectiva exegetica alguns textos de Borges són associats a les teories metacientífiques de Paul Feyerabend o Karl Popper (Floyd Merrell);⁵⁷ o estableixen filiacions desconstruccionistes (Cuesta Abad); o presenten vinculacions amb la filosofia de Wittgenstein, de la qual l'autor argentí no tenia cap coneixement (Champeau).⁵⁸

En canvi, l'estudi de les relacions entre filosofia i literatura en l'obra de l'autor argentí, experimentarà un nou enfocament paradigmàtic en dos assajos més

⁵⁴ Vegeu Bibliografia.

⁵⁵ "La finalitat de la filosofia és la clarificació lògica dels pensaments. La filosofia no és cap doctrina, sinó una activitat. Una obra filosòfica consta essencialment de dilucidacions. El resultat de la filosofia no són *proposicions filosòfiques*, sinó l'aclariment de les proposicions. La filosofia ha de clarificar i ha de delimitar rigorosament els pensaments que, si no, són, per dir-ho així, tèrbols i borrosos" (Wittgenstein 1981: 91).

⁵⁶ "To analyze 'philosophical discourse' in its form, its modes of composition, its rhetoric, its metaphors, its language, its fiction, everything that resists translation, and so forth, is not to reduce it to literature. It is even a largely philosophical task (even if it does not remain philosophical throughout) to study these 'forms' that are no longer just forms, as well as the modalities according to which, by interpreting poetry and literature, assigning the latter a social and political status, and seeking to exclude them from its own body, the academic institution of philosophy has claimed its own autonomy, and practiced a disavowal with relation to its own language, what you call 'literality' and writing in general... Those who protest against all these questions mean to protect a certain institutional authority of philosophy, in the form at a given moment" (Derrida 2006: 37).

⁵⁷ cf. Merrell 1991, capítol VII.

⁵⁸ cf. Champeau 1991: p. 227-241.

recents encara, *La ironia metafísica de Borges*, de Fernando Savater, i *El centro del laberinto*, de Juan Arana.⁵⁹

Francisco Rico escrivia a propòsit de la interpretació de l'obra de l'autor argentí:

Difícil tarea, la crítica de Borges. Una literatura cuyo mayor logro, tal vez, sea habérsenos descubierto como una nueva especie de realidad –vale la pena insistir en ello– se presta escasamente a los análisis formales y demasiado a la divagación semántica. Los estudios críticos extractados en la “enciclopedia” [la que figura a *Borges*, Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid, 1986] en cuestión se cuentan entre los que más lúcidamente han advertido el problema y han sabido acotar el terreno justo de la exégesis (Rico 1986: 12).

Doncs bé, en la seva anàlisi de les característiques de l'obra de Borges, Savater adverteix aquest mateix fenomen de què parla Francisco Rico. I expressa al respecte:

Una de las intuiciones más geniales de Borges (y que prueba su profunda comprensión de la tradición filosófica) es que contempla las grandes construcciones especulativas no como productos refinados del uso lógico de la razón, sino por el contrario como obras maestras de la *imaginación* (Savater 2002: 95).

És en aquest punt que la literatura de Borges pren un relleu de projecció filosòfica activa. És a dir, l'escriptura no queda limitada a una absorció de materials filosòfics que més o menys fidelment –d'una manera més o menys *ortodoxa*– seran part constituent del nervi argumental dels textos literaris, sinó que aquesta escriptura manifesta una projecció filosòfica, de renovació (i per tant, de recreació) des d'un altre angle, des de l'angle *literari* que exposa la

⁵⁹ Vegeu Bibliografia.

carnadura de les perplexitats metafísiques. Aquesta condició mereix que Savater exposi: “Más que un pensador, en el sentido académico de la expresión, Borges es un escritor que da que pensar a los teóricos, que inaugura o renueva nuevas perplejidades” (Savater 2002: 39). I també: “[...] lo verdaderamente cierto no es que Borges haga fascinante a la filosofía sino que la filosofía hace fascinante a Borges” (Savater 1999: 123).

En una òrbita propera a aquesta visió de Savater, per bé que matisadament diferent en alguns accents, sobretot el que fa referència a una possible essència de la *veritat*,⁶⁰ Juan Arana reivindica la projecció filosòfica de Borges.⁶¹ I la reivindica en la mesura que l'autor argentí va dissoldre en un mateix *corpus* la literatura fantàstica i el gènere especulatiu,⁶² i en la mesura que Borges és “un excelente banco de pruebas para las doctrinas filosóficas, un medio admirable para hacer filosofía experimental” (Arana 1994: 20). La raó d'aquesta projecció filosòfica de Borges és en part coincident amb la visió de Savater:

Por mi parte, insisto en que es falso entender que lo literario y lo filosófico son en Borges alternativas excluyentes: la necesidad literaria expresa en él necesidades peculiares de una historia, que en ese momento constituye un mundo posible, un modelo de realidad (Arana 1994: 37).

⁶⁰ “En ese mundo encantado, tal vez sean los narradores los que tengan la misión de descubrir la verdad” (Arana 1994: 28).

⁶¹ “[...] Por todas esas razones sí *creo* que hay en Borges una filosofía, como en todos los hombres que son inteligentes, lúcidos y curiosos (Arana 1994: 19). Aquesta observació d'Arana, tan lligada a una espontaneïtat explicativa del món, es reforçaria amb allò que expressa Borges a la nota fúnebre que ell mateix va llegir davant la tomba de Macedonio Fernández: “Fue filósofo, porque anhelaba saber quiénes somos (si es que alguien somos) y qué o quien es el universo” (“Notas. Macedonio Fernández (1874-1952)”, dins *Borges en sur*, p. 305).

⁶² “[...] cultivó la literatura fantástica, que es el género en el que él mismo ubica la filosofía especulativa” (Arana 1994: 171).

Al breu assaig titulat “El primer Wells”, dins *Otras inquisiciones*, Borges ja havia materialitzat aquesta projecció filosòfica que consisteix a servir-se de la narrativa per replantejar qüestions filosòfiques desactivades de la seva pretensió de rigor axiomàtic. Declara:

Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvios de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede por hechos, no por razonamientos [...]. (OI, II, 76).

La literatura és, per tant, la via que permet un punt de fuga a les pretensions totalitzants de, per exemple, la filosofia, la teologia o fins i tot la ciència, és a dir, de tots aquelles materials de la cultura basats en el *raonament*. En la mesura que la literatura prescindeix del raonament i opera des de l'arbitrarietat demiúrgica de l'omnisciència, ordeix un univers creïble. ¿No és aquesta, en rigor, una nova ratificació de l'activitat filosòfica inserida en una literatura que desenvolupa una funció ontològicament desactivadora de les preteses grans veritats? L'art, l'estètica, la literatura –podríem afegir nosaltres– ens deslliura de la gravetat apodíctica de la raó, d'aquestes voluntats de transcendència: “el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte” (OI, II, 76).

A l'estudi monogràfic de la Biblioteca Nacional de Madrid titulat *Borges* i publicat l'any 1986, s'ofereix una llista dels filòsofs, literats, teòlegs i científics citats per l'autor argentí al llarg de la seva obra. Es podria estar temptat de reduir “la dimensió filosòfica de Borges” a una anàlisi i rastreig dels autors filosòfics citats en aquesta llista. Sens dubte seria un treball útil, però parcial: perquè deixaria sense explorar la part més espontàniament filosòfica del literat argentí: aquelles interpolacions o interpretacions que ja no són clarament

afiliables a una línia de la tradició filosòfica ni associables al nom d'un filòsof, sinó que, sovint, són mescles sincrètiques de materials diversos d'aquesta tradició, i que en definitiva són projeccions filosòfiques amb què l'autor potencia els efectes literaris d'un text.

En resum: cal alternar els enfocaments metodològics d'aquests dos blocs contemplats en la nostra anàlisi. És a dir, cal investigar d'una banda la filiació filosòfica de moltes idees explícites o latents en els textos de Borges; i, de l'altra, cal explorar la capacitat de l'autor argentí d'obrir des de la literatura nous flancs de plantejaments filosòfics, talment com si el registre filosòfic s'ampliés amb aquesta funció inèdita que la literatura li confereix.

Ja veurem que la literatura de Borges suporta molt bé la noció d'un pensament filosòfic que es revisa a si mateix. En aquest sentit, molts dels seus contes subratllen els excessos i atzucacs de la raó, de la raó entesa com a la facultat sacralitzada per la Il·lustració. La majoria dels seus textos presenten la perplexitat d'un subjecte cognoscent que ja no disposa de res més que de l'exercici d'aquest dubte racional, la possibilitat d'una mirada metafísica i escèptica concebuda com a únic recurs balsàmic per intentar dotar de sentit una realitat que possiblement no en té, de sentit. Així doncs, la literatura de Borges remarca la perplexitat metafísica com un intent d'escometre els límits de la realitat aprehensible per la raó, doblgant fins a l'extrem les possibilitats gnoseològiques de la raó humana, qüestionant-les, despullant-les per contemplar la pròpia nuesa. Es retorna d'aquest procés amb l'única certesa que les facultats de coneixement són invàlides per definir la realitat; però també es retorna —ja ho veurem en cadascun dels apartats de cadascun dels capítols— amb la convicció que el pensament humà l'únic que pot fer és revelar-se a si mateix com a fal·lible, com a generador d'apories i contrasentits.

Aquesta noció de filosofia, sense l'assumpció de postulats de cap sistema, participa del *gir crític* que va experimentar la filosofia moderna: crítica de les idees abstractes i reflexió sobre l'experiència. La literatura de Borges presenta una raó que està als antípodes del concepte de raó dels il·lustrats. L'autor argentí presenta la tensió filosòfica que s'estableix entre l'assumpció de les impossibilitats humanes de conèixer simètricament la realitat i la necessitat de buscar uns assentaments (ni que siguin mínims) per al coneixement d'aquesta realitat. La trobada –o potser seria millor escriure la *topada*– entre les facultats humanes de coneixement i el coneixement efectiu que aquestes facultats són capaces d'aportar, genera –ja ho veurem– solucions desintegradores de tot coneixement i es converteix en un dels leitmotiv de l'obra borgiana, erigint-se en *l'interès* filosòfic galvanitzador de la seva literatura.

Sense aquest procés de desintegració de la idea de sistema filosòfic –un procés amarat d'escepticisme i relativisme– és impossible comprendre el concepte de filosofia aplicable a l'obra de Borges. Es tracta d'un concepte que vigoritza una literatura centrada a consignar la perplexitat metafísica. Des d'aquesta perspectiva podem afirmar que, efectivament, la filosofia és una font de nutrició per a la literatura borgiana. Però ens quedariem en una observació de curt abast si no afegíssim de seguida que aquesta literatura, nodrida per la filosofia, presenta també consegüents projeccions filosòfiques, genuïnes de l'autor.

Arribats a aquest punt es dilueixen aquelles constants crides per part de Borges a no subratllar la marca filosòfica de la seva literatura.⁶³ La

⁶³ Crides que solen materialitzar-se al llarg de processos de reflexió pública sobre la seva pròpia obra, com ara quan per exemple declara a la seva biògrafa i col·laboradora María Esther Vázquez: “No soy filósofo ni metafísico; lo que he hecho es explotar, o explorar –es una palabra más noble–, las posibilidades literarias de la filosofía” (Vázquez 1977: 10). O crides que també es materialitzen en l'espai de declaració preceptiva propi dels seus pròlegs; així al “Prólogo” de *El informe de Brodie* reitera una vegada més el sentit lúdic de la seva escriptura, un sentit que l'allunyaria de tot afany de persuasió: “Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de la Mil y Una noches, quieren distraer y conmovier y no

funcionalitat de la literatura borgiana radica precisament a entendre que l'exercici de l'escriptura literària integra la filosofia, però desvinculant-la de la pròpia tradició que, en gran part, de manera hegemònica, salvant alguns dels matisos procedimentals que incorporen els sofistes i els escèptics, havia volgut construir-se amb la voluntat de sistema, amb la pretensió de reflectir la veritat d'una manera apodíctica.

Lluny d'entendre que la filosofia és un *mer* assistent estètic de la literatura, estariem en condicions de veure el gir copernicà que Borges imprimeix a una literatura de naturalesa filosòfica. Entenem que l'art és una condició per apropiari-nos de la realitat. Aquesta hibridació entre art i realitat opera a uns nivells absoluts, com quan per exemple, a l'assaig "El falso problema de Ugolino", comentant el vers 75 del cant penúltim de "L'infern" de la *Divina Comèdia*, de Dant, vers que dóna peu a una multiplicitat de comentaris al voltant del suposat canibalisme d'Ugolino della Gherardesca, Borges conclou:

En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y loco. En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de qué está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones (OC, III, 353).

L'art i la literatura –cal subratllar que els dos exemples que Borges exposa en aquest fragment són textos literaris (Hamlet i Ugolino)–, precedeix la

persuadir. Este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil" (OC, II, 399). O també són crides sovint inserides en la trama literària dels contes, tal com s'evidencia a "La biblioteca de Babel", en què s'explica que hi ha bibliotecaris que repudien la "supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano..." (OC, I, 466).

comprensió de la realitat, d'una realitat que, per tant, admet punts de simetria amb la literatura. Aquesta concepció metafísica de la literatura és la que permet, com molt bé apunta Juan Arana, abstraccions i interpretacions d'una realitat que, per naturalesa, és ambigua, polivalent i que, per tant, seria inaprehensible sense aquesta força fundadora pròpia de la literatura:

Borges, para empezar, convierte la *verdad literaria* no ya en contrapuesta, sino en *precursora* de la verdad ontológica o verdad sin más [...]. Por consiguiente, lejos de nacer de un frívolo esteticismo, sus alabanzas de las *mentiras* y *falsedades* de los autores y traductores descansan en una concepción metafísica de la literatura, que abre una vía para llegar a la verdad de las cosas por un camino diferente: a través de la verdad del arte (Arana 2000: 73).

S'esvaeix, doncs, aquell criteri *merament* estètic en la selecció dels materials filosòfics i teològics per part de Borges. I s'esvaeix no perquè no sigui certa en part, sinó perquè la poètica borgiana ens condueix cap a interpretacions més fèrtils: descobrir que darrere la suggestió estètica pels materials de la filosofia s'hi amaguen línies de força interpretatives de la realitat, si no directament epistemològiques almenys classificadores. Només una metafísica que, com molt bé observa Raphaël Lellouch, “ja no té por de la ficció”⁶⁴ podia desplegar aquesta funció: dissoldre les garanties de solidesa del que és real per qüestionar el pretès centre de veritat epistemològica atorgada a alguns relats. Així, la literatura de naturalesa filosòfica, inicia un procés de consignació de la perplexitat metafísica.

En el prefaci de *Les mots et les choses*, el filòsof Michel Foucault (Poitiers, 1926 – 1984), després de declarar que aquest seu llibre neix d'un text de Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, exposa:

Ce texte de Borges m'a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu'il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie les choses y sont "couchées", "posées", "disposées" dans des sites à ce point différentes qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun (Foucault 1966: 16).

D'aquestes paraules de Foucault podem remarcar dos aspectes que donen la clau de la projecció filosòfica de l'obra de Borges. En primer lloc hi ha aquest "esclat de riure" que la narració "El idioma analítico de John Wilkins" provoca en el pensador francès. Es tracta d'una rialla que s'acompanya d'un malestar persistent, "difícil de vèncer". Molts dels contes borgians amb més calat filosòfic provoquen aquesta rialla que s'estabilitza i es glaça en revelar la seva dimensió paròdica, sovint terrífica. Això succeeix no només a la narració a què es refereix Foucault, sinó també, entre d'altres textos, d'una manera molt significativa a "Pierre Menard, autor del Quijote", a "La biblioteca de Babel", a "El Aleph", a "There are more Things", a "Funes el memorioso", textos en què la facècia hipertròfica de la trama dona pas a un colossal bucle de caire epistemològic, que qüestiona la solvència de les possibilitats humanes de coneixement.⁶⁵

⁶⁴ cf. Lellouch, 1989: 14.

⁶⁵ Dins de les *conquestes* filosòfiques de Borges, Fernando Savater remarca el poder de la seva *ironia metafísica*: "Los relatos y poemas de Borges son extraordinariamente sensibles, perspicazmente sensibles, a esta doble condición urgente e irresoluble de la indagación filosófica. El contraste entre lo irrenunciable de la cuestión y lo imposible de librarse de ella por medio de una respuesta, que sólo traslada el nivel de nuestra perplejidad a un nivel más sutil y por supuesto más rico en paradojas, produce un efecto de humorismo reflexivo que los lectores de Borges (o de Shakespeare, o de Cervantes, o de Thomas Mann...) hemos disfrutado muchas veces. Ese humor suele escaparse a los profesionales de la filosofía, que nunca renuncian a considerar su disciplina según el modelo acumulativo y progresivo de las ciencias (Savater 2002: 94). En qualsevol cas, és un efecte que no va escapar a Michel Foucault.

I en segon lloc, d'aquesta declaració de Foucault, podem remarcar la vibrant seqüela epistemològica que deixa el riure inicial provocat pel text. “El idioma analítico de John Wilkins” és un conte inspirat en el projecte verídic del lingüista anglès John Wilkins (1614-1672), pensador que va assajar la idea d’elaborar un codi lingüístic artificial que fos d’abast universal, projecte, desplegat en l’obra *Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*. Aquesta obra es va publicar el 1668 a Londres, en reacció a la creixent necessitat de substituir el llatí com a llenguatge internacional, atès que ja no se’l considerava prou adequat i exacte per representar els avenços científics – idea ja expressada per Comenius– i per impuls del consell de la Royal Society britànica, també en la mateixa línia de recerca d’un llenguatge universal. L’*Essay* es basa en ideogrames i en una ordenació taxonòmica dels conceptes, classificats en 40 gèneres, dividits en diferències, i al seu torn dividides en espècies. A “El idioma analítico de John Wilkins” Borges precisa aquest projecte lingüístic amb les paraules següents:

Las palabras del idioma analítico de John Wilkins no son torpes símbolos arbitrarios; cada una de las letras que las integran es significativa, como lo fueron las de la Sagrada Escritura para los cabalistas. Mauthner observa que los niños podrían aprender ese idioma sin saber que es artificioso; después en el colegio, descubrirían que es también una clave universal y una enciclopedia secreta.⁶⁶ (OC, II, 85).

⁶⁶ Més explicacions d’aquest projecte lingüístic les trobem a “John Wilkins, previsor”, dins *Textos cautivos*, p. 333-334, en què Borges resumeix la bateria documental que fonamenta el seu conte: “El *Ensayo de una escritura real y de un lenguaje filosófico* (1668) proponen un catálogo razonado del universo y deriva de ese catálogo un riguroso idioma internacional. Wilkins reparte el universo en cuarenta categorías, indicadas por nombres monosilábicos de dos letras. Esas categorías están subdivididas en géneros (indicados por una consonante) y esos géneros en especies, indicadas por una vocal. Así “de” quiere decir elemento; “deb”, fuego; “deba”, la llama... (op. cit. 334). Anys més tard, a la narració “El congreso”, Borges confessarà: “Me demoré asimismo en el examen del idioma analítico de John wilkins, donde la definición de cada palabra está en las letras que la forman” (OC, III, 28).

El tema central d'aquesta narració és la impossibilitat de trobar un ordre verídic, indiscutible, en la classificació de l'univers. Ja veurem (Capítol 3) que les raons d'aquesta impossibilitat radiquen en la naturalesa fal·lible del llenguatge humà. Però aquí, en aquest punt, només ens interessa subratllar com Borges precisament, a través del projecte utòpic de John Wilkins, exposa en clau narrativa un dens problema d'abast filosòfic: l'exploració d'un suposat isomorfisme entre llenguatge i realitat. Per expressar la pugna silenciosa i feral entre caos i ordenació de la realitat, Borges recorre a l'*Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (de Wilkins), a la catorzena edició de l'*Encyclopaedia Britannica*, a la *interlingua* de Peano, al *Curso de lengua universal* del català Pere Mata, a una remota enciclopèdia xinesa titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos...*, etcètera, creant d'aquesta manera un pastitx referencial que propicia un gènere textual híbrid, de fusió entre, d'una banda, els documents teòrics, i de l'altra, l'exercici d'extremitud delirant de la racionalitat. Els articulats processos il·latius d'aquests documents teòrics es mesclen amb la manca de subjecció verídica pròpia de la ficció literària. El resultat és que aquests projectes acaben ratificant una distòpia, un nou miratge de les pretensions ordenadores de la raó.

Així doncs, estem davant d'una poètica que subratlla que la filosofia (i també la teologia, i fins i tot la ciència) ofereix una base teòrica per ser modelada a través de la literatura i, finalment, per ser revertida com a prova fefaent de la infructuositat d'elaborar un sistema explicatiu verídic de la realitat.

Des d'aquesta consideració no és estrany que Borges s'interessés per pensadors com Alexius Meinong (1853-1920), Arthur Schopenhauer, Hans Vaihinger (1852-1933), Fritz Mauthner, Philipp Mainländer (1841-1876), o, acceptant un grau d'obertura molt lax en les principals influències filosòfiques que va tenir Borges, Macedonio Fernández (1874-1952) –ascendent que ja tractarem més

endavant, a l'apartat 1.3.3—. L'apropiació arbitrària i sempre fragmentària a què Borges sotmet els sistemes filosòfics elaborats per aquests autors (no oblidem que l'escriptor argentí opera en l'ordre de la literatura, registre que li permet aquesta llibertat arbitrària), ja està exposat en diferents punts d'aquesta tesi (sobretot al Capítol 3, *Concepció borgiana del llenguatge*, i al Capítol 6, *Bases i projeccions filosòfiques de l'obra de Borges*). Per tant, no l'anticiparem aquí. Direm només que tots aquests filòsofs, si se'ns permet l'expressió, són *poc filosòfics*, en el sentit que propendeixen a oferir visions *capriciones*, deliberadament deformades o allunyades d'aquelles concepcions que apropen la filosofia a una ramificació orgànica de la raó. Són autors conscientment apartats d'axiomes objectivistes, molt laxos amb relació a la necessitat de quadrar il·lativament els postulats d'un sistema. Són autors que elaboren tesis i visions filosòfiques ocurrents, *imaginatives*, en suma: són filosofies molt properes a la ficció.⁶⁷

⁶⁷ Malgrat que Meinong afronti un tractament científic dels problemes filosòfics, Borges pouarà d'aquest autor la idea que la ciència és un producte de la imaginació (vegeu Merrell 1991: 23 i s.). Meinong, a l'obra *Über Gegenstandstheorie*, desplega una recerca epigonal de les tesis del seu mestre Brentano. En la seva recerca d'una ciència que abrasi la totalitat dels objectes, Meinong defensa que es donen objectes al voltant dels quals pot dir-se que no es donen: "es gibt Gegenstände, von denen gilt, daß es dergleichen Gegenstände nicht gibt." (Meinong 1971: 491). Afirmar això, és clar, significarà la vulneració del principi de contradicció, pas que li valdrà les crítiques de Bertrand Russell. La principal objecció de Russell a Meinong consisteix en el fet que aquests objectes no estan sota la llei de la contradicció: "The evidence for the above theory is derived from the difficulties which seem unavoidable if we regard denoting phrases as standing for genuine constituents of the propositions in whose verbal expressions they occur. Of the possible theories which admit such constituents the simplest is that of Meinong. This theory regards any grammatically correct denoting phrase as standing for an *object*. Thus "the present King of France", "the round square", etc., are supposed to be genuine objects. It is admitted that such objects do not *subsist*, but nevertheless they are supposed to be objects. This is in itself a difficult view; but the chief objection is that such objects, admittedly, are apt to infringe the law of contradiction. It is contended, for example, that the existent present King of France exists, and also does not exist; that the round square is round, and also not round, etc. But this is intolerable; and if any theory can be found to avoid this result, it is surely to be preferred" (Russell 1956: 479).

Però a Borges, com molt bé observa Benavides (Cf 1992: 259), li interessa molt aquesta idea, perquè, com succeeix a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", allò no existent ingressa en la realitat, ni que sigui per la via de la hipòtesi primordialment imaginativa o idealista. Recordem les paraules amb què Borges, en aquesta narració, reconeix una connexió explícita amb les tesis de Meinong: "En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas" (OC, I, 435). A l'assaig titulat "A", dins *Otras inquisiciones*, Borges cita Meinong amb un mateix sentit equiparable a l'anterior: "Meinong, en su teoría de la aprehensión, admite la de objetos imaginarios: la cuarta dimensión, digamos, o la estatua sensible de Condillac o el animal hipotético de Lotze o la raíz cuadrada de -1. Si las razones que he indicado son válidas, a ese orbe nebuloso pertenecen también la materia, el yo, el mundo externo, la historia universal, nuestras vidas" (OC, II, 147-148).

La ficció és precisament l'espai filosòfic de la literatura de Borges. A primer cop d'ull es podria pensar que la ficció neutralitza els postulats filosòfics, tradicionalment vinculats als processos ordenadors de la raó. Però en la literatura de Borges és precisament el concepte de ficció el que obre un espai filosòfic. En la mesura que la literatura és un gènere desactivador de les pretensions ontològiques totalitzants de la filosofia, la ficció permet que la filosofia sigui compresa com un nou assaig hipotètic dels processos d'una raó que no disposa de cap centre absolut en què fonamentar-se. Només la ficció podia rescatar i alenar un discurs epistemològicament esgotat.

1.3.2 Analitzar els materials filosòfics d'acord amb el *corpus* literari de què formen part

A l'apartat 1.4 d'aquest mateix Capítol remarcarem l'asistematicitat de Borges a l'hora de tractar els materials filosòfics i a l'hora de desplegar una idea filosòfica (amb el benentès que, per *asistematicitat*, entendrem que no fa una aplicació filosòfica *ortodoxa*, rigorosa i completa de les exigències que presenten les mateixes tesis filosòfiques que l'autor argentí interpola en la seva literatura). I al Capítol 2 subratllarem com aquests dos gèneres, literatura i filosofia, s'encavalquen en l'obra de l'autor argentí. Però anticipem ara mateix que el reconeixement d'aquests dos factors que acabem d'esmentar ens ha de fer abandonar dues temptatives: perseguir el desenvolupament d'una tesi filosòfica *sistemàtica* en els textos de Borges, i derivar cap a processos freds i conceptualistes per disseccionar els gèneres literaris sota la convicció que n'hi ha prou amb un cop precís de bisturí per clarificar palmàriament quina és la frontera precisa entre els gèneres literari i filosòfic.

Fer una lectura de l'obra de Borges que insisteixi a buscar tesis filosòfiques representaria una amputació. Per una raó molt simple. Perquè en aïllar els

materials filosòfics del medi literari a què estan supeditats, aquesta metodologia descuida el sentit d'una obra en què tots els elements que la configuren hi són en una perfecta relació d'equilibri, funcionalitat, per tant. Els encavalcaments de gèneres, o incrustacions de peces filosòfiques en el magma de la literatura, en el cas de Borges s'ha de contemplar des de les propietats que la literatura té per erigir-se en el discurs que engloba tots els altes discursos (aspecte desplegat al Capítol 4).

Si practiquem una vivisecció de les parts orgàniques que configuren la literatura de Borges, haurem realitzat un treball de rendiment dubtós. D'una banda, si només accentuem la dimensió filosòfica, haurem desatès *el sentit literari* dels textos borgians. I, com a torna en el mateix procés, també haurem incomprès els elements i projeccions literàries d'aquests textos, ja que sota una metodologia d'aquestes característiques no haurem pogut copsar que la filosofia quedava integrada al canemàs narratiu, del qual era part constituent i modeladora de sentit. Consegüentment també haurem malbaratat la possibilitat d'establir que, si hi ha algun rerefons filosòfic en la literatura de Borges, aquest és inherent a la literatura. Traslladat a un exemple. El poema "El Golem" conté aquests cèlebres versos: "Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa, / En las letras de *rosa* está la rosa / Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*" (OC, II, 263). La confirmació estancada que aquests versos són una declaració de platonisme per part de Borges, pot comportar pèrdues oneroses. En primer lloc perquè per bé que aquests versos puguin tenir una importància autònoma i puguin acreditar un cop més *un cert* platonisme en Borges, no s'ha d'oblidar el context de què formen part i que confereix sentit poemàtic. "El Golem" és un poema que es remunta a un símbol bíblic, el Golem, que segons la tradició mitològica és una figura de fang que és alenada pel buf d'inspiració divina d'un rabí i, d'aquesta forma,

adquireix vida. Aquests versos, en el conjunt del poema, connecten Borges amb la tradició mística de la càbala i amb les teories dels gnòstics que apel·laven a un món creat per déus menors, idea que l'autor argentí poua de Hume.⁶⁸ Llavors aquests versos, interpolats en el marc de sentit general d'un poema que remarca el terrible desnivell entre l'adotzenada creació humana i la perfecta creació d'una intel·ligència que fóra omnipotent, més que una declaració de platonisme exigeixen, cosa molt diferent i més àmplia, ser interpretats com *un recurs al platonisme*, ja que la perfecció entre les formes pures del món intel·ligible i la imperfecció de les materialitzacions d'aquelles formes pures intensifiquen aquest desnivell terrible, i encara més si tenim en compte l'elegant impacte de tot un riu (el Nil) contingut (no només xifrat) en la paraula *Nil*.

La dimensió filosòfica present en l'obra de Borges exigeix ser retornada a l'horitzó literari que la vertebrava i justifica.⁶⁹ Aïllar els divesos elements que conformen aquesta obra significaria, doncs, forçar una interpretació extraliterària, fomentar la superstició que la filosofia present en la literatura borgiana té un valor *per se*, desvinculat de la constel·lació literària que la dota de sentit i completesa. Una mutilació d'aquestes característiques seria tan irrellevant com decidir que el màxim valor d'una lectura de Jonathan Swift radica a saber com s'ha de cuinar un infant al forn; o enaltir la lectura de *Les*

⁶⁸ “Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. El mundo –escribe David Hume– es tal vez el bosquejo rudimentario de un dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es una obra de un dios subalterno, de quien los dioses se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779)” (OI, OC, II, 84-85).

⁶⁹ “Por lo menos se corren tres peligros al intentar la aproximación filosófica a la obra de Borges: agostamiento, rigidez e amputación. Una lectura que hurgue en el texto para entresacar lo que de metafísico contenga bien puede marchitar la frescura del relato por avenamiento de su riqueza literaria; por mucho cuidado que se ponga a la hora de hilvanar las reflexiones y comentarios siempre es factible dibujar, así sea inadvertidamente, algún esquema que pretenda atribuirse el papel de sistema filosófico, lo que sería más que falso, alevoso para con quien tantas veces ha insistido en su condición de ingenuo *amateur* de lecturas filosóficas; por último, el sólo hecho de atreverse a hablar de una *filosofía* en relación a Borges presenta el alto riesgo de incoar un insostenible proceso de intenciones” (Nuño 1986: 137).

aventures del baró de Münchhausen perquè ensenyen a fermar un cavall dalt del campanar o a sortir d'un pantà estirant-se un mateix dels cabells.⁷⁰

1.3.3 No esperar una evolució sistemàtica d'un model filosòfic

¿És Borges un diletant de la filosofia? Els estudiosos que busquin en els textos de Borges les traces d'una filosofia velada per la literatura certificaran aquest diagnòstic. Si aquest diagnòstic se sosté amb un sentit pejoratiu, sol ser fruit d'haver aplicat tres criteris: 1) sacralitzar els materials de la filosofia, entenent que tot allò de filosòfic que hi ha en Borges només pot ser valuós des d'una perspectiva analítica de la mateixa filosofia; 2) desatendre que les bases i projeccions filosòfiques de l'obra de Borges han de ser retornades al *corpus* literari de què formen part (tal com apuntàvem a 1.3.2); i 3) accentuar que la font d'atenció que l'autor argentí mostra per la filosofia té exclusivament un *interès estètic*, sense haver comprès que aquest *interès* ja acumula molts correlats de concepció filosòfica (vegeu Capítol 2).

Sostenir que Borges és un diletant de la filosofia no necessàriament s'hauria d'interpretar com un retret ni com una desqualificació relacionada amb alguna mancança de l'autor argentí, sinó que s'hauria d'interpretar com a intent de mistificar literatura i filosofia per, així, obtenir nous alens narratius als vells debats de la tradició filosòfica i, alhora, obtenir nous angles d'elaboració literària.⁷¹

⁷⁰ Un aspecte anàleg és el que posa de manifest Asensi quan comenta la poètica de l'obra de Marcel Proust: “¿Queremos decir con lo expuesto hasta ahora que Proust ha mezclado *definitivamente*, entre otras cosas, la filosofía y la literatura, el psicoanálisis y la literatura, la literatura y la historia (caso Dreyfus)? Ciertamente, la sofisticación con que Proust trata el problema de la imagen y el signo [...] hacen de su obra un tratado *teórico* mucho más profundo y poderoso que el de muchos trabajos que, de entrada, se presentan como *teóricos*. En cuanto a esto, la escritura de Proust no puede ser reducida en ningún momento a objeto de estudio o análisis, a no ser que se quiera pagar el precio de la violencia más agresiva” (Asensi 1996: 205).

⁷¹ Per a Fernando Savater el plantejament de la poètica de Borges té, d'una banda, la virtut de no cometre rebles, i, de l'altra, és un plantejament vívid i intens precisament perquè no s'avé a les convencions i procediments discursius propis de la novel·la o del tractat (filosòfic): “No hay escritor que tenga menos líneas

L'apropament de Borges als materials filosòfics (però no només cap als filosòfics, sinó també cap als literaris, històrics, científics...) sempre serà *capriciós*. Capriciós en el sentit que, més que esporgar de manera orgànica les virtuts i contradiccions d'un sistema filosòfic, el que farà l'autor argentí és destacar algun(s) element(s) d'aquell sistema, que, com ja hem dit, d'una banda vitalitzaran la seva literatura i, de l'altra, tindran la virtut de sintetitzar un model de pensament o una filosofia sencera.⁷²

La literatura de Borges (vegeu Capítol 4) es concentra més en la captació d'un detall impressionista que no pas, és clar, en la dissecció d'un tractat o en l'exposició pautada d'una tesi filosòfica. Per algun motiu la seva escriptura és *literatura* i no *filosofia* en el sentit que instaura la mateixa tradició filosòfica.

Que Borges és un diletant en aquest camp ho testimonien algunes de les seves lectures filosòfiques preferides: molt especialment el *Wörterbuch der Philosophie*, de Fritz Mauthner (1849-1923), i la *Història social de la filosofia*, de Bertrand Russell (1872-1970), dues obres que, d'acord amb el seu caràcter arbitrari i segmentat, bé podrien ser considerades com *obres d'autor*.⁷³ Totes dues són obres fragmentàries, ja que subratllen més un caràcter incisiu, enginyós i arbitrari que no pas la voluntat d'exposar una història de la filosofia sistemàtica i representativa de la seva completesa. Però, en qualsevol cas,

inertes que él: probablemente por eso nunca se resignó a los géneros que las exigen, como la novela o el tratado" (Savater 2002: 28).

⁷² Fixem-nos, a tall d'exemple d'aquestes dues capacitats apuntades, en la digressió i síntesi que, a propòsit del budisme, a l'assaig "El budismo", és capaç de fer sobre el concepte d'*élan vital*: "Pensemos por ejemplo en la Voluntad de Schopenhauer. Schopenhauer concibe *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *El mundo como voluntad y representación*. Hay una voluntad que se encarna en cada uno de nosotros y produce esa representación que es el mundo. Eso lo encontramos en otros filósofos con un nombre distinto. Bergson habla del *élan vital*, del ímpetu vital; Bernard Shaw, de *the life force*, que es lo mismo. Pero hay una diferencia: para Bergson y para Shaw el *élan vital* son fuerzas que deben imponerse, debemos seguir soñando el mundo, creando el mundo. Para Schopenhauer, para el sombrío Schopenhauer, y para el Budha, el mundo es un sueño, debemos dejar de soñarlo y podemos llegar a ello mediante largos ejercicios. Tenemos al principio el sufrimiento, que viene a ser la zen. Y la zen produce la vida y la vida es forzosamente desdicha; ya que ¿qué es vivir? Vivir es nacer, envejecer, enfermarse, morir, además de otros males entre ellos uno muy patético, que para el Budha es uno de los más patéticos: no estar con quienes queremos" (SN, OC, III, 250-251).

aquest caràcter diletant de Borges, o la tendència que l'autor argentí manifesta per obres *arbitràries* com les que hem esmentat, no desmereix les influències filosòfiques que aquestes mateixes obres comporten. Per exemple, sobre l'ascendent de Mauthner en Borges, Magnavacca observa: “[...] para Mauthner, el centro de interés de la Filosofía es una consideración crítica del lenguaje, insuficiente, según él, para dar cuenta del mundo, es decir, incapaz de reflejar la realidad” (Magnavacca 2009: 22). El diletantisme de Borges també queda testimoniats per l'admiració que sent per Macedonio Fernández, que segons el nostre autor és un filòsof d'estil peripatètic, i que, segons la majoria dels estudiosos, és un *invent* borgià més, un pensador extravagant, eclèctic, que desconeix la dialèctica precisa dels debats de la tradició filosòfica, però que tanmateix, *last but not least*, té el valor de reforçar en Borges la convicció que cal fer una lectura estètica dels materials de la filosofia: “Hacia el año treinta creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores [...]” (OI, OC, II, 151).

A l'article monogràfic titulat “Macedonio Fernández” (dins de *Prólogos con un prólogo de prólogos*) Borges confessa que aquest escriptor i conversador i amic és la persona que, de totes les que ha conegut, més l'ha impressionat. Explica com actuava Macedonio Fernández en el decurs d'una conversa o tertúlia. El caracteritza d'una forma vibrant, profunda: “El cuerpo en él era un pretexto casi para el espíritu”. Tematitza els seus temes predilectes: “La esencia onírica del Ser era uno de los temas preferidos de Macedonio”; apunta que llegia Schopenhauer i que “vivía para pensar”; apunta, en una apreciació aparentment secundària, que les seves cartes casuals eren tan enginyoses com els llibres que escrivia; exposa, en resposta al que li suggerien les dèries eufòniques i ànsies prosòdiques de Darío i Lugones, que “no soy lector de

⁷³ Amb relació al diccionari de filosofia de Mauthner, Borges recalca que és “una colección de ensayos sobre temas diferentes, como el alma, el mundo, el espíritu, la conciencia” (Irby 1962: 9).

soniditos”; immortalitza algunes digressions originalíssimes: “En un mundo en que los placeres son de juguetería, los dolores no pueden ser de herrería”; i, en un text que bé podria ser una caracterització del mateix Borges, remarca el perfil filosòfic de Macedonio tot establint concomitàncies entre, d’una banda, aquest literat i, de l’altra, Schopenhauer i Hume: “Negada una materia duradera detrás de las apariencias, negado un yo que percibe las apariencias, Macedonio afirmaba, sin embargo, una realidad y esa realidad era la pasión, que se manifiesta en las especies del arte y del amor” (cf. OC, IV, 53-60).⁷⁴

El sistema d’aprenentatge de la filosofia del Borges infant serà determinant per entendre el per què de l’*assistematicitat* de les interpolacions i projeccions dels materials filosòfics en la literatura d’aquest autor. El sistema d’aprenentatge inicial de la filosofia determina la manera amb què el Borges jove, el Borges adult i el Borges vell llegiran i aplicaran literàriament la filosofia.

L’obra sencera de Borges és una prova constant de la gran facilitat que aquest autor té per reduir un dens sistema filosòfic a un filosofema, o per concentrar en una imatge expressiva i simbòlica la densa tesi d’un concepte provinent de la tradició filosòfica o teològica.⁷⁵ En aquest sentit, i com un tornaveu de la seva manera de traspasar els ensenyaments filosòfics, al conte “There are more Things”, Borges descarrega sobre el protagonista un episodi de la seva pròpia autobiografia sentimental i intel·lectual: “La materia que yo cursaba era filosofía; recordé que mi tío, sin invocar un solo nombre propio, me había revelado sus hermosas perplejidades, allá en la Casa Colorada, cerca de Lomas. Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarme en el

⁷⁴ Vegeu Álvarez de Oro (1987: 68). Sobre la importància de Macedonio Fernández en els coneixements filosòfics de Borges, vegeu Champeau 1990: pàgina 35 i següents.

⁷⁵ Així, per exemple, desactiva la manca de lògica de la idea del *castig etern* amb aquesta brevetat, intensitat, claredat incisives: “Además, argüir que es infinita una falta por ser atentatoria de Dios que es Ser infinito, es como argüir que es santa porque Dios lo es, o como pensar que las injurias inferidas a un tigre han de ser rayadas” (D, OC, I, 237).

idealismo de Berkeley; el tablero de ajedrez le bastó para las paradojas eleáticas” (OC, III, 33). I també al pròleg d'*El oro de los tigres* evocarà aquestes vinyetes de la seva infantesa: “Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero de ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga” (OC, II, 459). En la mateixa línia dedica l'assaig “Nueva refutación del tiempo” a un avantpassat seu, Juan Crisóstomo Lafinur, que “trató de reformar la enseñanza de la filosofía, purificándola de sombras teológicas y exponiendo en la cátedra los principios de Locke y de Condillac” (OC, II, 136).

Borges exhibeix una lectura fragmentada i hedonista de la tradició filosòfica que el vincula a la seva particular i iniciàtica manera amb què va conèixer els materials de la tradició filosòfica. D'aquesta tradició tendeix a llegir aquells autors que li produeixen un *plaer literari*, de manera que tornariem a trobar que una de les acotacions entre literatura i filosofia seria precisament aquest matis específic de *sentit literari*, un sentit impregnat de *plaer lector*, de bon gust lector. Així ho explicita Borges en el pròleg que va escriure per a la traducció de l'obra de William James, *La voluntad de creer* (1897), text en què l'autor argentí confirma aquesta identificació entre interès per la filosofia i hedonisme literari: “Como David Hume, como Schopenhauer, William James fue un pensador y un escritor. Escribió con la claridad que requiere la buena educación; no fabricó dialectos incómodos, a la manera de Spinoza, de Kant o de la escolástica” (BP, OC, IV, 527). Borges llegeix sobretot aquells autors que manifesten una *preocupació estilística*: Plató, Plotí, Berkeley, sant Agustí, Bergson, Hume –per a qui la literatura era l'activitat més important–, Russell... I, en canvi, deplora la lectura d'aquella filosofia escrita en un *estil àrid*: Kant, Hegel, Ortega y Gasset...: “Y me interesa mucho la filosofía. Pero me he limitado a

releer ciertos autores. Y esos autores son Berkeley, Hume y Schopenhauer. Y he descuidado los demás. Por ejemplo, he sido siempre derrotado por Kant. Por Hegel, evidentemente” (Carrizo 1986: 142).⁷⁶

I, finalment, el seu *caràcter diletant* amb relació a la filosofia també queda ratificat per la deformació, sempre *sui generis*, que Borges aplica als materials de la filosofia. Es tracta d’una aplicació que no pot ser sinó antiacadèmica. Ha de ser necessàriament antiacadèmica perquè ho són els llampecs d’interès filosòfic que Borges manifesta per aquesta matèria, els quals estan pensats per constituir-se en parts d’un gènere literari que ha trencat amb el logocentrisme i que, com ja hem dit a l’apartat 1.1, prefigura el concepte d’*obra oberta*.

En el camp ample de la interpretació, condició que exigia la modulació literària dels materials de la filosofia, Borges aplicarà una deformació literària en què les filosofies de Schopenhauer, Hume, Berkeley, Plató i tants d’altres són manipulades i retallades fins a l’extrem, amb la voluntat de remarcar punts molt parcials de les seves tesis, sempre que s’avinguin a les prioritats de naturalesa literària amb què Borges fonamenta el text. El resultat d’aquest procés és d’una originalitat essencial tal com remarca Juan Arana: “Borges hace mucho más que repetir lo que ha leído y no siempre tendremos a mano un clásico de la filosofía para avalar su credibilidad” (Arana 1994: 37).

Serge Champeau i Sábato qualifiquen aquesta formació filosòfica *heteròclita* de Borges en uns termes que no esquiven la qualificació de *mancaça*:

Il n’y a en effet aucune raison de supposer que la connaissance que Borges a des systèmes métaphysiques dépasse celle dont témoignent ses fictions et ses

⁷⁶ Per a una informació sobre els coneixements filosòfics del jove Borges, vegeu Rodríguez Monegal 1978: 126-129. Per a Magnavacca la genialitat de la lectura filosòfica de Borges radica menys en la quantitat que en la qualitat: “A medida que se rastrear fuentes, textos que lo han nutrido refloreciendo después en él como relato o poema, se ahonda la impresión de que cuantitativamente leyó menos de lo que se suele imaginar. Pero, a la par, también crece la admirada certidumbre de lo bien que supo leer” (Magnavacca 2009: 20).

essais. Les théories philosophiques y sont réduites le plus souvent à quelques thèmes fondamentaux et le spécialiste n'aura aucun mal à repérer les ignorances, les simplifications, les approximations, voire les contresens ni à remonter aux textes de vulgarisation du XIX^e siècle qui sont la source d'une grande partie du savoir philosophique de Borges (Serge Champeau 1990: 35).

I Sábato:

[...] cet éclectisme est aidé par son imparfaite connaissance, lui faisant confondre –selon les nécessités littéraires– le déterminisme avec le finalisme, l'infini avec l'indéfini, le subjectivisme avec l'idéalisme, le plan logique avec le plan ontologique. Il parcourt le monde de la pensée comme un amateur la boutique d'un antiquaire; et ses pièces littéraires sont meublées avec le même goût exquis mais aussi le même mélange hétéroclite que l'intérieur de ce dilettante (Sábato 1981: 154).

Tots aquests factors i caracteritzacions referents a la formació filosòfica de Borges, però, lluny de paralitzar-nos en aquesta acusació de *manca formativa*, ens orienten de nou cap a la riquesa ambigua de l'obra del nostre autor. Així trobem que, com exposa Ana María Barrenechea, no hem d'acudir als textos borgians esperant-hi una evolució *coherent* i culminada d'una tesi filosòfica:

No busquemos a través de su obra la evolución coherente de un pensar metafísico ni una doctrina que le parezca la única y verdadera clave del universo, cuando Borges está convencido de que nada tiene sentido en el destino del hombre. Esta incredulidad le incita, sin embargo, a crear una literatura de la literatura y de la filosofía, en la que la discusión metafísica o los problemas artísticos constituyen el argumento del cuento mismo (Barrenechea 1984: 112).

Però, si bé aquest diagnòstic de Barrenechea s'ajusta adequadament a les exigències de lectura de l'obra borgiana, tampoc no és menys cert que l'obra de l'argentí, malgrat el perspectivisme, malgrat el *patchwork* d'elements filosòfics que la constitueixen, manifesta un to *filosòficament compacte*. Els temes filosòfics centrals de la seva literatura (l'intent de negar el temps i la identitat personal; la peculiaritat d'unes facultats de coneixement que localitzen les seves pròpies mancances; l'influx magnètic dels arquetipus, de l'*en si* i d'una pretesa realitat que només podria ser percebuda a través d'un coneixement incondicionat; el centre inefable de realitat pura que orienta totes les nostres consideracions metafísiques; la idea d'una infinitat d'actes plurals que s'unifiquen sota una reversió de caire panteístic...) mantenen un to compacte, entrelligat, perfectament coherent i regular al llarg de tots els episodis de la seva obra.

Es podrà objectar que molt sovint Borges fa anades i vingudes amb relació a postulats filosòfics molt diversos, mantenint postures diferents, dissímils i fins i tot contràries si no contradictòries. Però aquests processos, que responen a l'ordre de la narrativa, són del tot deliberats. I convertir-los en un defecte d'interpretació filosòfica és un error metodològic.

Aquestes oscil·lacions les notem d'una manera intensa en les diverses consideracions que, per exemple, els arquetipus platònics susciten en Borges. Així, per exposar un cas emblemàtic, al text "Historia de la eternidad", dins l'obra homònima publicada l'any 1936, Borges observava amb relació a l'univers postulat per Plotí: "Es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos. No sé si lo miraron ojos mortales (fuera de la intuición visionaria o la pesadilla) o si el griego remoto que lo ideó se lo representó alguna vez, pero algo de museo presiento en él: quieto, monstruoso y clasificado..." (OC, I, 355). En canvi, en el pròleg que va escriure per a l'edició de les seves obres

completes a Emecé de l'any 1989, explicita una revisió crítica sobre aquella antiga convicció: “No sé cómo pude comparar a *inmóviles piezas de museo* las formas de Platón y cómo no entendí, leyendo a Schopenhauer y al Erígena, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas [...] ¿Cómo pude no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo?” (HE, OC, I, 351).

O, per exemple, en la mateixa línia d'oscil·lacions a què estem fem referència, Juan Arana remarca els canvis de sentit de Borges amb relació al dualisme cos / ànima, canvis que porten l'autor argentí a subratllar tesis platòniques unes vegades i empiristes unes altres.⁷⁷ És evident: la pretensió filosòfica de Borges ultrapassa l'aplicació *coherent* i mineralment compacta dels materials heretats de la tradició de la filosofia. La pretensió filosòfica dels textos de Borges se subjecta precisament a aquestes condicions que atorga i potser només atorga el gènere de la literatura: la superació de tota lògica epistèmica central i privilegiada.

Una qüestió més controvertida i profunda és discutir si aquest antiacademicisme filosòfic de Borges, aquesta manca de sistematicitat, aquest caprici impressionista per determinats elements de la filosofia, així com aquestes oscil·lacions en la interpretació dels materials filosòfics, neguen *valor filosòfic* a la literatura de Borges. És clar que no. Per una banda tenim que és una filosofia concebuda dins l'ordre d'un sistema literari, la qual cosa obliga a integrar la interpretació o projecció filosòfica d'un text dins de la lògica *literària* del text i dins del mateix concepte de literatura que expressa l'obra de Borges

⁷⁷ “[...] en una ocasió subraya la inseparabilidad de lo anímico: “eres tu cuerpo y eres tu alma y es arduo e imposible, fijar la fornera que los divide...” (*Elogio de la sombra*, OC, II, 389). Esta atadura resulta trivial en vida, pero ha sido cuestionada en lo ultraterreno. Borges, a falta de argumentos, se vuelve hacia el deseo y formula votos para que la muerte, indiscutible destino último de la parte material del hombre, afecte también a su alado complemento: “Quiero morir del todo; quiero morir con este compañero, mi cuerpo” (*Elogio de la sombra*, OC, II, 389). (Arana 2000: 117).

(literatura com a punt de fusió d'altres gèneres). I, en segon lloc, aquesta qüestió queda contestada quan dins del mateix camp intern de la disciplina filosòfica hi ha autors, com ara Wittgenstein, que irrompen en la història de la filosofia i fins i tot la marquen amb un *abans* i un *després* de la seva pròpia obra, tot tenint un coneixement fragmentari, molt parcial, de la tradició filosòfica.

La lectura filosòfica de Borges és, doncs, a part de capriciosa i asistemàtica, una interpretació focalitzada en aquells punts de la filosofia que expressen una paradoxa resident a l'interior dels processos de coneixement, una impossibilitat d'escapar del nus del llenguatge, o que fan visible que el pensament humà està en un atzucac. La raó d'aquesta aplicació de la filosofia és que Borges està més interessat a fer una crònica fragmentària d'alguns temes filosòfics i d'algunes contradiccions filosòfiques que no pas a explorar de manera crítica la solidesa o fragilitat d'un sistema filosòfic. És una llei de conseqüència que s'expressa ja en la manera com l'autor argentí interpreta els materials de la filosofia. En aquest sentit, com exposa a "Avatares de la tortuga", Borges no comet la contradicció pragmàtica de per una banda derruir el sistema filosòfic i, per l'altra, ratificar-lo revisant-lo críticament en tota la seva arquitectura orgànica, la seva pretesa coherència i la lògica silogística que pugui contenir:

Descartes, Hobbes, Leibniz, Mill, Renouvier, Georg Cantor, Gomperz, Russell i Bergson han formulado explicaciones —no siempre inexplicables y vanas— de la paradoja de la tortuga. (Yo he registrado algunas.) Abundan asimismo, como ha verificado el lector, sus aplicaciones. Las históricas no la agotan: el vertiginoso *regressus infinitum* es acaso aplicable a todos los temas (D, I, 258).

Borges parla de *regressus infinitum* d'aquest tema filosòfic que són les paradoxes eleàtiques. És un plantejament d'elevació que podem estendre a molts altres temes filosòfics recurrents en la literatura borgiana: la identitat personal, la negació del temps, la impossibilitat de percebre unes presumpes formes essencials de la realitat... Borges considera que aquestes estructures generals es reiteren de manera cíclica, com si fossin un motlle del pensament humà i sincrònicament es cosifiquessin o es moduessin en la dialèctica pròpia del pensament. Així, de la mateixa manera que considera que les persones neixen aristotèliques o platòniques⁷⁸ i que, per consegüent, tal com interpola el narrador de “Deutsches Requiem”, “Ello [aquests platonisme i aristotelisme tipificats com a motlle del pensament humà] equivale a declarar que no hay debate de carácter abstracto que no sea un momento de la polémica de Aristóteles y Platón; a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas” (A, OC, I, 580). D'aquesta mateixa manera –dèiem– Borges planteja una visió transhistòrica de la filosofia,⁷⁹ com també la té de la literatura.⁸⁰ És una idea que a Borges, en la mesura que difumina la individualitat, li interessa molt. Així, per exemple, a l'assaig “El tiempo y J. W. Dunne”, Borges diu: “Los hindúes no tienen sentido histórico (es decir: perversamente prefieren el examen de las ideas al de los nombres y las fechas de los filósofos)” (OI, OC, II, 24). També celebra

⁷⁸ “Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para estos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquellos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media, todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles, los realistas Platón. Henry Lewes ha opinado que el único debate medieval que tiene algún valor filosófico es el del nominalismo y el realismo; el juicio es temerario, pero destaca la importancia de esa controversia tensa que una sentencia de Porfirio, vertida y comentada por Boecio, provocó a principios del siglo IX, que Anselmo y Roscelino mantuvieron a fines del siglo XI y que Guillermo de Occam reanimó en el siglo XIV” (OI, OC, II, 123).

⁷⁹ cf. Magnavacca 2009: 26.

que allò que abans hem comentat: que de petit li exposessin temes de la història de la filosofia sense subjectar-se a cap cronologia ni *invocar cap nom propi*.⁸¹

A l'assaig "La poesía", torna a reivindicar aquest procediment; després de dir que a Orient no s'estudien ni la literatura ni la filosofia amb un sentit històric, afegeix: "De ahí el asombro de Deussen y Max Müller, que no pudieron fijar la cronología de los autores. Se estudia la historia de la filosofía como diciendo Aristóteles discute con Bergson, Platón con Hume, todo simultáneamente" (SN, OC, III, 265). Per què a Borges l'atreu tant aquesta lògica procedimental? Una part de la resposta la tindrem, de nou, en els efectes filosòfics que busca la seva literatura: la desrealització, la insignificança de la identitat personal. El sol fet que els temes de debat filosòfic siguin cíclics ja il·lustra fins a quin punt el coneixement humà és insoluble. Com en una lògica de s'ínia, el pensament humà, a través de l'instrument fal·lible del llenguatge, assaja una possible sortida del laberint epistèmic que sí és capaç de diagnosticar. Però aquest assaig, vist en perspectiva diacrònica, tal com el veuria una mirada omnipotent, no deixa de ser això fonamentalment: un assaig, una provatura sincrònica, un intent debades, un *regressus infinitum*. Aquesta atemporalitat en la contemplació dels materials filosòfics funda una visió sincrètica de la filosofia, en què l'acte de representació postulat per l'idealisme de Schopenhauer ho engloba tot i ho unifica tot. Al capdavall, ¿què importen els noms en les modulacions puntuals d'un debat que, sota l'impuls de la representació, sempre serà cíclic?: "Una de las desilusiones capitales es la del yo. El budismo concuerda así como Hume, con Schopenhauer y con el maestro Macedonio Fernández. No hay un sujeto, lo que hay es una serie de estados mentales" (SN, OC, III, 251). David Hume es fusiona amb Macedonio Fernández i

⁸⁰ cf. Arana1994: 16.

⁸¹ cf. OC, III, 33.

Macedonio Fernández amb Arthur Schopenhauer. El món i els productes del coneixement queden desrealitzats a la condició de representació o de recapitulació. És una forma de tancar el cercle d'una literatura de base filosòfica que, precisament, es proposa derruir els principals productes o actituds de la filosofia tradicional, tesis culminades, sistemes pretesament absoluts. Evidentment, aquesta atemporalitat és un accent formal que reforça el contingut d'aquest propòsit de desrealització.

Tant des de la seva condició d'escriptor com de la de lector, Borges apel·la a un sentit *hedònic* per justificar els seus interessos literaris. La gran erudició de l'autor argentí, així com el barroquisme conceptualista amb què sovint trufa el nervi argumental d'una narració, moltes vegades han conduït la crítica a considerar que Borges era un gran expert en determinats temes filosòfics i literaris i, també, en paral·lel, han conduït la crítica a oblidar que el que sobretot fascina Borges solen ser precisament *aspectes laterals* d'una tesi filosòfica o epistèmica, tot i que –això sí– d'un gran poder de suggestió estètica.

Així, per exemple a “Una vindicació de la càbala”, Borges centra el seu interès en un dels aspectes procedimentals de la càbala. Concretament aborda el mètode, la lògica del procedir cabalístic, però en canvi es manifesta del tot tebi amb relació als continguts i propòsits de la càbala, amb relació a la seva pretensió d'elucidar la realitat i restaurar la simetria de la paraula divina:

Ni es ésta la primera vez que se intenta ni será la última que falla, pero la distinguen dos hechos. Uno es mi inocencia casi total del idioma hebreo; otro es la circunstancia de que no quiero vindicar la doctrina, sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen (D, OC, I, 209).

Aquest assaig i altres manifestacions al voltant de la càbala van fer pensar que Borges era un gran coneixedor de la tradició cabalística. Però en realitat és un literat que se sent atret per alguns aspectes de la càbala, aspectes que rendibilitza des d'un punt de vista literari i els integra al compacte *corpus* filosòfic i interpretatiu de la seva obra. En consonància amb aquesta valoració a la narració "Notas" Borges recorda que "Los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan en él. Conmigo ocurre lo contrario; me interesa y no creo" (D, OC, I, 282). Aquesta declaració, que subratlla que l'interès de Borges pel món celestial és d'un altre ordre que el de la fe, bé pot esdevenir un emblema de la manera amb què l'autor argentí s'apropia dels materials de la cultura en general i d'alguns aspectes de la tradició cabalística en concret.

La càbala, de l'hebreu קַבְּלָהּ, *qabbalah*, que literalment significa *recepció*, és un sistema d'interpretació mística de les sagrades Escriptures. El punt de partida de la càbala és remot, però molts estudiosos el situen en l'entrega de la *Torà* a Moisès a la muntanya del Sinaí (textos continguts en el Pentateuc, els cinc primers llibres de la Bíblia cristiana). La majoria d'erudits hebreus han considerat que aquesta muntanya té una localització desconeguda i, en conseqüència, l'han situada en allò que s'ha anomenat *terra incognita*. La càbala serà la recerca (esotèrica) dels sentits ocults dels primers cinc llibres de la Bíblia, amb la pretensió d'obtenir una revelació per al coneixement absolut de la realitat.⁸² Aquesta concepció metafísica de la càbala, la seva antiguitat remota, l'intent d'assajar provatures per aconseguir un coneixement absolut de la realitat, i la idea que el llenguatge conté un codi ocult sobre la realitat i les múltiples combinacions de la realitat, són ingredients que harmonitzen amb el sentit de moltes narracions de Borges.

A l'autor argentí, com s'evidencia al conte "Undr", en què s'emfasitza un caràcter màgic del llenguatge i de la paraula, un caràcter capaç de fetilleres propietats transformadores de la realitat i sobretot capaç de subratllar a través d'aquesta màgia el centre inefable d'una pretesa Veritat revelada pel llenguatge, li interessa precisar l'intent humà per descodificar una realitat que – almenys en termes humans– no deu ser descodificable.⁸³ El mètode i l'intent, molt més que no pas les conquestes positives dels mètodes i dels intents, palesen aquest procés.

La tradició cabalística, en la mesura que defensa la idea que l'escriptura parteix d'un codi ocult, que al seu torn apunta a una simetria perfecta entre el nom (el llenguatge diví) i la cosa nominada, també serveix a Borges per intensificar aquesta metafísica fantasmàtica que insinua un inabastable centre essencial d'una realitat plenament deshumanitzada, que conté totes les possibilitats de la realitat que és prèvia a tota realitat humana: "En cambio en la cábala (que quiere decir *recepción, tradición*) se supone que las letras son anteriores; que las letras fueron los instrumentos de Dios, no las palabras significadas por las letras. Es como si se pensara que la escritura, contra toda experiencia, fue anterior a la dicción de las palabras" (SN, OC, III, 270). Estem dins de la lògica (de la mística cabalística) de la biblioteca de Babel, que conté tot el desplegament de les literatures sense que ningú (humà) l'hagi concebuda, talment com si "la escritura, contra toda experiencia, fuera anterior a la dicción de las palabras". És una idea larvada en Borges, que ja l'any 1932, sostenia a "Una vindicación de la cábala":

Imaginemos ahora esa inteligencia estelar, dedicada a manifestarse, no en dinastías ni en aniquilaciones ni en pájaros, sino en voces escritas. Imaginemos asimismo, de

⁸²Sobre la influència de la càbala en l'obra de Borges, vegeu Rodríguez Monegal 1981 (438 i següents) i Arana 1994: 96 i següents.

acuerdo con la teoría pre-agustiniana de inspiración verbal, que Dios dicta, palabra por palabra, lo que se propone decir. Esa premisa (que fue la que asumieron los cabalistas) hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable en cero. La sola concepción de ese documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan de superposiciones de luz ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala? (D, OC, I, 211-212).

La càbala intensifica la convicció que hi ha un centre de coneixement i que l'ésser humà prodiga, al llarg dels segles, una erràtica recerca d'aquest centre. En aquest sentit Borges és un continuador de la idea que la naturalesa i tot allò extern a l'ésser humà poden ser símbols d'un llenguatge que hem oblidat,⁸⁴ ja que, com s'expressa al conte "El Zahir", "Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo" (OC, I, 594). El teló de fons que l'autor argentí reserva al coneixement humà s'impregna d'aquestes inèrcies de la tradició cabalística. La filosofia expressada en la literatura de Borges conjectura que la disgregació plural de versions humanes sobre la realitat podrien dilucidar-se i retornar a la unitat simbolitzada per un llenguatge perfecte, és a dir, diví, sense fissures entre els mots i les coses. Una conjectura que, en el cas de Borges, culmina en un esbós de retorn panteista: "En cada uno de nosotros hay una partícula de la divinidad. [...] la cábala enseñó la doctrina que los griegos llamaron *apokatástasis*, según la cual todas las criaturas, incluso Caín y el Demonio, volverán, al cabo de largas transmigraciones, a confundirse con la divinidad de la que alguna vez emergieron" (SN, OC, III, 275). D'aquesta manera, la càbala permet que Borges relati l'intent humà de trobar una fonamentació verídica de la realitat. A diferència de la càbala,

⁸³ cf. OC, III, 51.

⁸⁴ CF. "El espejo de los enigmas", OC, II, 98-100.

Borges no s'interessa tant per la consecució d'aquesta finalitat de caire teològic com sí de relatar aquest procés.

L'aplicació *instrumental* que Borges fa de la càbala podem fer-la extensiva a molts altres elements filosòfics. Borges, ja ho hem dit, deforma els materials filosòfics per adaptar-los a les exigències que imposen els seus arguments literaris. Aquesta poètica farà que la majoria dels materials filosòfics que l'autor incorpora a la seva literatura siguin elements centellejants, carregats d'una gran força suggestiva, que basen tot el seu poder en un moment electritzant, no gens apesarat per la voluntat de representar la veritat apodíctica de la majoria de filosofies: “[...] en todos los casos la literatura de Borges es ideológica: importa la presentación de la idea por encima de la verdad monológica de una filosofía” (Alberto Julián 1986: 82). És la plasmació que trobem al poema “Amanecer” (FBA, OC, I, 38-39), en què Borges exposa l'idealisme de Berkeley i Schopenhauer per emfasitzar la pervivència mental del món. És també el cas que trobem a “La doctrina de los ciclos”(HE, OC, I, 385-392) i a “El tiempo circular” (HE, OC, I, 393-396), textos en què Borges exposa la teoria de l'etern retorn, sobretot per quedar en disposició de formular-hi tot un seguit d'objeccions que no són sinó un llistat de paradoxes. És el cas, també, de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (F, OC, I, 431-443), en què Borges formula una parodia de l'idealisme de Berkeley en plantejar com podria ser un univers radicalment idealista. Succeeix el mateix a “Funes el memorioso” (F, OC, I, 485-490), conte en què l'autor argentí planteja un exemple de destrucció personal a causa de les facultats hiperempíriques del protagonista.

A part d'aquesta *asistematicitat* inherent a la lectura que l'autor argentí fa de la filosofia, hi ha un altre factor que matisa les aplicacions i projeccions filosòfiques en l'obra de Borges: les diverses etapes que, segons l'èmfasi, es

poden distingir en l'evolució filosòfica de Borges. Cal anticipar que en aquest sentit no s'observen punts d'inflexió en les seves consideracions filosòfiques. Des de *Fervor de Buenos Aires* (1923) Borges sostindrà uns mateixos temes d'atenció filosòfica. Tot i així, en aquest aspecte concret, es poden localitzar oscil·lacions i èmfasis diferents.⁸⁵

No és l'objecte d'aquesta investigació estudiar l'evolució de les diferents etapes en la concepció i expressió filosòfiques de Borges. Però, d'acord amb l'exposició d'aquesta bateria general de criteris metodològics, precisarem que, sobretot, es poden reconèixer tres períodes: un, la d'infantesa, en què Borges, induït pel seu pare, entrarà en contacte d'una manera lúdica i hedonista amb els materials de la filosofia. Una segona etapa en què un Borges encara adolescent, resident a Europa, de manera autònoma, subjugant-se a la seva prodigiosa curiositat i precocitat intel·lectuals, llegeix Schopenhauer. La lectura d'aquest autor marcarà un abans i un després en la seva percepció filosòfica, ja que, sobretot a partir del coneixement d'*El món com a voluntat i representació*, l'autor argentí obtindrà una pedra miliar de la seva arquitectura intel·lectual: haurà trobat el substrat per desenvolupar literàriament la crítica al principi de causalitat, la negació del jo, la confrontació entre raó i voluntat, així com una predominant visió pessimista del món i de la història, la qual ja no abandonarà. Una tercera etapa seria la que marcaria la seva obra de maduresa,

⁸⁵ Evidentment hi ha una evolució de la filosofia en l'obra de Borges. Vegeu, entre d'altres, per exemple, les consideracions que Juan Arana fa del "període filosòfic" de Borges entre els anys 1920 i 1930. (Arana: 2000: 83 i següents), en què s'exposa un Borges molt més optimista des del punt de vista gnoseològic que no pas el Borges adult i ja no diem el vell. Al respecte, vegeu també Juan Arana, "Las primeras inquietudes filosóficas de Borges", *Variaciones Borges*, núm. 7 / 1999, Aarhus, Dinamarca, p. 6-27, en què es defineix una primera etapa filosòfica que aniria des de la publicació de *Fervor de Buenos Aires* (1923) fins a *Cuaderno San Martín* (1929). En aquest "estadi filosòfic", Arana vincula l'interès de Borges per la metafísica amb el final del projecte il·lustrat i d'un trencament de l'ideal de progrés (cf. p. 6). Durant aquesta època és també molt important l'ambient cultural que envolta Borges, una mescla de protestantisme, catolicisme i d'estil lliurepensador (p. 7), bases que li oferiran "una situación propicia para refugiarse en la indiferencia o el escepticismo, pero que Borges afrontó abriendo aún más el panorama optando por el cosmopolitismo" (ídem, 7); destaca també d'aquesta època les seves lectures de Schopenhauer, autor que desplegarà enormes influències en tota la concepció filosòfica posterior de Borges. També, tot i que d'una manera menys

caracteritzada sobretot per una poesia que aprofundeix en la metafísica; per la relectura de Spinoza; per la revisió i reiteració de conceptes primordials com ara la temporalitat, la persistència perceptiva de les coses i del món, la relació polaritzada entre unitat i multiplicitat, o la dissolució del jo; per consideracions sobre l'ètica, tema sempre present en l'obra borgiana però tanmateix velat... I també és un període caracteritzat per l'esclat de les escasses peces narratives —d'entre les quals cal remarcar “El congreso” o “El otro”— que representen una mostra explícita del testament polític i social de l'autor argentí (un llegat bàsicament escèptic, descregut, sovint i fins i tot virant a ademocràtic). En el màgic encontre de l'any 1969 entre els dos Borges, narrat a “El otro”, un relat que recull la crònica de la trobada entre el Borges adolescent i el Borges vell, es contrasten la mirada expansiva del Borges adolescent i la mirada escèptica del Borges vell. Aquest darrer, amb l'intent de mitigar l'idealisme revolucionari d'aquell, sentència: “—Tu masa de oprimidos y de parias —le contesté— no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien” (LA, OC, III, 14). I també:

Ahora las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta;⁸⁶ América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio. Cada día que pasa nuestro país es más provinciano. Más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní (ídem, 13).

En *El Congreso* localitzem també el llegat d'una visió abrupta i realista de les temptatives d'ecumenisme democràtic i cultural, una paròdia de tons distòpics

específicament filosòfica i més precisament biogràfica, vegeu *El primer Borges*, de Carlos Meneses, publicat l'any 1999.

⁸⁶ Comentari que el Borges vell adreça al Borges adolescent, en veure que aquest últim està entusiasmat perquè està escrivint un conjunt de poemes que titularà *Los ritmos rojos* (llibre que Borges destruirà abans de

del fons ingenu que acompanya, segons Borges, totes les utopies. En aquest text, a través d'una narració que admet moltes lectures, Borges transfereix el seu desencant polític, puntual amb l'Argentina però també conceptual amb relació a l'espècie humana. En aquest conte l'autor argentí fa una anàlisi de les teories contractualistes, el fons pervers de la democràcia, la inòpia dels projectes universals que descobreixen la sopa d'all quan ratifiquen allò que ja existia des de l'albada dels temps d'una manera silent i òbvia. En aquesta tercera etapa se'ns revela, en definitiva, el Borges més explícitament escèptic amb relació a la política i la història.

1.3.4 Distingir diferents nivells d'expressió filosòfica en l'obra de Borges

Malgrat que la literatura de Borges dissol moltes de les fronteres dels gèneres, ja veurem que, en virtut de les projeccions filosòfiques que l'obra de l'autor argentí ofereix, és convenient distingir diferents nivells d'expressió filosòfica. Assaig, poesia, crítica literària, conte, narració, entrevistes i conferències, són registres en què la veu filosòfica de Borges es deixa sentir amb propietats i èmfasis distints, per bé que del tot uniformes, compactes. Entre aquests registres no hi trobarem canvis temàtics ni de sentit, cap discontinuïtat. Al contrari, tots constataran la lectura arbitrària, parcial i *lúdica* que Borges fa de la filosofia. Tanmateix, però, el que sí oferiran aquests registres és un flanc de penetració matisadament diferent.

En contra d'aquella línia que interpreta que la poesia és “la sujeción de un sistema abstracto de símbolos, el lenguaje, a fines musicales” (OM, OC, II, 236), Borges proposa no oblidar que “la raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico” (ídem) i que “la filosofía quiere volver a esa antigua magia.

sortir d'Espanya l'any 1920, de retorn a Buenos Aires un cop tancat el seu primer periple europeu). Són poemes motivats per una exaltació de la revolució russa del 1917.

Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad” (ídem).

Partint d'aquest moment fundacional mitològic, Borges, en el pròleg de *La rosa profunda*, fa un diagnòstic per establir quines funcions reserva a la poesia: “La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar” (OC, III, 77).

Després dels primers conats avantguardistes que el lligarien a l'ultraisme, Borges adoptarà gradualment un estil clàssic, molt influït per Quevedo, Baltasar Gracián i per l'herència general del conceptisme. I, des de la publicació del llibre *El otro, el mismo*, l'any 1964, Borges mostrarà la tendència d'encloure en la seva poesia els temes filosòfics que en l'etapa anterior va desplegar en l'assaig i la narrativa.

A diferència de la prosa, en què Borges arribarà a polemitzar frontalment amb alguns aspectes dels sistemes de la tradició filosòfica, la poesia esdevindrà el gènere més adequat per desplegar una expressivitat metafísica que no és materialitza de manera il·lativa sinó bàsicament a través de símbols i d'una forma existencial (*existencial* en el sentit de plenitud de l'experiència, en el sentit que invoca l'expressió “tocarnos físicamente”).

En la poesia Borges tractarà els mateixos objectes filosòfics que en la prosa, però amb una orientació metafísica i críptica molt més marcada, plenament d'acord amb el to de significats implícits i encriptats tan propis del gènere poètic. El jo, el destí, l'intent de recrear una mirada que contempla l'univers des de fora, la temporalitat, els arquetipus, l'ordre que espera amatent a l'altra

banda de la realitat, la consistència de la realitat...,⁸⁷ tots aquests objectes dilectes de la prosa borgiana també ho seran de la poesia. Però ho seran d'una forma diferent que en la prosa. Si en la prosa són aplicats d'una manera discursiva, en la poesia quedaran sotmesos als principis característics d'aquest gènere: el ritme, la rima, les qualitats fòniques, les isotopies, les figures poètiques d'un llenguatge primordialment creatiu... El resultat serà que des de la poesia les aplicacions i projeccions filosòfiques pròpies de Borges expressaran, més que una digressió, una concentració sintètica de significats i símbols. El discurs poètic, amb els artificis que el caracteritzen, dotarà les aplicacions i projeccions filosòfiques d'una expressivitat plural, ambigua, sovint propera a l'autoreflexivitat.

Així, al poema "Browning resuelve ser poeta", l'autor argentí –com tantes altres vegades al llarg de la seva obra– desdobla, multiplica, el seu jo. I ho fa d'una manera molt més closa, molt més subtil, menys implícita que, per exemple, als contes "Borges y yo" o "El otro", contes que versen sobre aquest mateix objecte. A "Browning resuelve ser poeta" no hi ha dialèctica explicativa del procés de desdoblament, en tot cas hi ha una versificació sintètica propera a la sentència: "Seré la cara que entreveo y que olvido, / seré Judas que acepta / la divina misión de ser traidor, / seré Calibán en la ciénaga, / seré un soldado mercenario que muere / sin temor y sin fe, / [...] Máscaras, agonías, resurrecciones, / destejerán y tejerán mi suerte / y alguna vez seré Robert Browning" (OC, III, 82).

En el "Poema conjetural", poesia que versa sobre la vida i la mort de Francisco Narciso de Laprida –parent llunyà de l'autor–, en una successió de vertiginoses imatges xifrades en versos concatenats, Borges, tal com observa

⁸⁷ Com diu l'investigador francès Serge Champeau, que situa aquesta peculiaritat en les atribucions que Borges atorga a la poesia: "La poésie serait donc le nom d'une connaissance paradoxale, la connaissance non représentante du non-représentable, qui en donnant à penser la représentation ferait naître le désir métaphysique et achèverait l'homme vers l'état satisfaisant ce désir." (Champeau 1990, 66).

Barrenechea,⁸⁸ desplega un cop més el magnetisme que sobre ell exerceix el domini absolut de Déu, que preveu de manera absolutament precisa tota la vida dels humans. L'economia expressiva de la poesia, que, per efectes de suma de significats i d'implosió de suggestions, es multiplica des del seu espai interior, exigeix la intensitat sintètica d'unes imatges que finalment permeten que el poeta es fusioni amb el destí del seu avantpassat: “Al fin he descubierto / la recóndita clave de mis años, / la suerte de Francisco de Laprida, / la letra que faltaba, la perfecta / forma que supo Dios desde el principio. / En el espejo de esta noche alcanzó / mi insospechado rostro eterno. El círculo / se va a cerrar. Yo aguardo que así sea. / Pisan mis pies la sombra de las lanzas / que me buscan. Las befas de mi muerte [...]” (OC, II, 245-246). La poesia imposa una transcodificació de les projeccions filosòfiques, unes projeccions que són, de nou, formes molt properes a la sentència o a l'enumeració caòtica: més que ser explicades, aquestes projeccions filosòfiques són concentrades per exaltar una fusió entre les diverses identitats.

Un efecte semblant es produiria amb el “Poema de los dones”, en què la força acumulativa de la poesia permet barrejar la decisió irònica d'un déu especular, la dissort d'un poeta que queda cec just quan el nomenen director d'una biblioteca que aplega al voltant d'un milió de volums, i la fusió del present del poeta cec amb el passat d'un altre bibliotecari (Paul Groussac) de la mateixa biblioteca, que també va quedar cec. És una fusió sintètica que no exigeix crosses il·latives com ben segur ho exigiria la prosa. És una fusió guanyada a còpia de versos que concatenen imatges i seqüències.

Aquesta expressivitat metafísica del Borges poeta es prodiga, com acabem de dir, ja en la seva obra més primerenca. Així, en el seu primer llibre, *Fervor de Buenos Aires*, publicat l'any 1923, Borges, als poemes “Amanecer” i “Final de

⁸⁸ cf. Barrenechea 1957, 61.

añó”, recrea de manera molt *sui generis* l’idealisme de Berkeley i Schopenhauer per emfasitzar la fragilitat i evanescència del món.⁸⁹ *Fervor de Buenos Aires* va ser un llibre anunciador, en el sentit que contenia molts temes que Borges desplega en la seva etapa madura i de vellesa. Es tracta d’una obra que també il·lustra que dins els temes recurrents o –tal com Borges mateix acceptava– *monòtons* de la seva literatura, aquells objectes filosòfics (el jo, el temps, els arquetipus...), més endavant seran abordat en prosa, tant des del gènere del conte com des de l’assaig. D’aquesta manera els temes filosòfics d’interès literari descriuen en l’obra de Borges un recorregut circular, que es tanca sobre ell mateix.⁹⁰

En el període de senectut, a causa de la seva ceguesa i en virtut de les facilitats mnemotècniques que atorga la poesia, Borges tornarà a la pràctica d’aquest gènere. En aquest període Borges aplica un estil literari transparent, depuradíssim i també caracteritzat perquè la seva poesia culmina en l’expressió d’una constant interrogació metafísica.⁹¹ Es tracta d’una orientació metafísica que, encara que sembli paradoxal perquè incorpora una contradicció entre els conceptes *metafísica* i *materialitat*, ens *toca físicament*. Ho exposa Borges mateix a “El cómplice”, poema en què es vindica la força existencial de la poesia: “Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos. / Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta. / Me engañan y yo debo ser la mentira. / Me incendian y yo debo ser el infierno. / Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo. / Mi alimento es todas las cosas. / El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo. / Debo justificar lo que me hiere. / No importa mi ventura o mi

⁸⁹ cf. OC, I, 38-39, i, respectivament, OC, I, 30.

⁹⁰ “No obstante este trabajo no se limita a la prosa borgeana, puesto que dichas tesis también reverberan en los poemas que, en su rítmica brevedad, dan cuenta de lo que acaso haya sido la intuición originaria” (Magnavacca 2009: 17).

⁹¹ cf. “Yo” (RP, III, 79), “El sueño” (ídem, 81), “La pantera” (ídem 84), “El bisonte” (ídem, 85), “Baruch Spinoza” (MH, III, 151), Heràclito (ídem, 156), “Things that might have been” (HN, III, 189), “Descartes” (C, III, 295), “Correr o ser” (ídem, 324), “Son los ríos” (Co, III, 463), etc.

desventura. / Soy el poeta” (C, OC, III, 327). Així el poeta descobreix que ha de transmutar en poesia tot allò que li ha estat donat de viure. La poesia, doncs, té l'atribut d'expressar aquesta força existencial. I per això, com exposa a la conferència “La poesía”, trencant esquematismes, Borges descreu que la prosa estigui més a prop de la realitat que no pas la poesia.⁹²

A l'hora d'abordar el gènere de l'assaig en l'obra borgiana surt a col·lació una pregunta bàsica: quins són els punts que determinen de manera concloent que és un assaig en la literatura borgiana? O millor: quines característiques separen el gènere del conte del gènere de l'assaig en una obra tan heteròclita, tan sinuosa, tan atenta a l'ambigüitat i amb tanta mescla de gèneres com la de l'autor argentí?

En aquest sentit molts dels seus textos, com per exemple “El idioma analítico de John Wilkins”, generen múltiples dubtes taxonòmics: ¿es tracta d'un relat?, ¿és un assaig? No resulta injustificat reconèixer que en l'obra de Borges es dona de manera constant una mena *d'assaig literaturitzat*, on efectes literaris d'una banda i disquisicions assagístiques de l'altra completen una simbiosi difícil de discernir en una forma separada, prístina o exclusiva.

D'una banda, tota l'obra borgiana, inclosa l'obra oral (és a dir, els gèneres de la conferència i de l'entrevista), manifesta una insubornable consciència literària i atenció per la cura estilística (fins i tot les respostes més espontànies i reactives que l'autor argentí dona en les entrevistes o fins i tot els passatges més funcionals de les seves conferències prodiguen bellesa expressiva). El cas és que la forma de molts dels assaigs de Borges respon a una estructura narrativa. Si l'assaig es caracteritza convencionalment per no incloure elements de caràcter ficcional, els assaigs de Borges acostumen a interpolar focalitzacions narratives, citacions apòcrifes o màscares autorials que creen clarobscur

⁹² CF. SN, OC, III, 255.

ambigus en el to general de l'assaig, fent-lo ingressar en el marc de la ficció. En els assaigs, com també fa en els textos unànimement catalogats com a *literaris*, Borges introdueix moltes vegades noms falsos, autors falsos, pistes falses, citacions apòcrifes... Aquests simulacres enmig d'un to expositiu aparentment positivista encara intensifiquen més aquest efecte de deformació tan característic i tan exclusiu de la narrativa borgiana. Si l'assaig se serveix de la diegesi per desplegar uns continguts, Borges sovint trencarà aquesta successió expositiva basada en l'ordre cronològic. A Borges no li interessa tant resseguir la filiació genètica d'un procés de pensament com crear uns efectes narratius que parteixen de la idea que els grans debats filosòfics són temes intemporals. Es tracta d'una idea llargament vindicada per Borges. Així, a "La flor de Coleridge", assaig en què s'explica la història de l'evolució d'una idea a partir de tres textos heterogenis, Borges apunta la necessitat que la literatura prescindixi dels noms dels autors, que sigui interpretada com una producció de l'Esperit.⁹³

L'intent de diferenciació entre el gènere de l'assaig i el gènere del conte o de la narració encara queda més en entredit si tenim en compte que moltes de les temptatives filosòfiques de Borges es plantegen des d'una ironia desactivadora, que neutralitza la tesi filosòfica tot subjugant-la al sentit relativitzant que, enfront del discurs *fort* de la filosofia, presenta la literatura.⁹⁴ Aquest fenomen es dona, per exemple, d'una manera emblemàtica a l'assaig "Nueva refutació del tiempo", on Borges comet una deliberada *contradictio in adjecto* quan qualifica de *nova* una pretesa refutació del temps. És a dir, Borges, a propòsit de la categoria *temps*, s'inscriu en un debat filosòfic. Aquest detall, sumat a les múltiples referències erudites que l'autor argentí aporta en aquest

⁹³ cf. OC, II, 17.

⁹⁴ L'estudiós Fernández Moreno, a la dècada dels seixanta del segle passat, diagnostica que els assaigs de Borges són la part més pobre de la seva obra precisament perquè segons aquest estudiós no busquen la veritat sinó la paradoxa (per a referències: Caballero 1998: 40).

text sobre autors que han tractat aquest mateix tema, ens pot persuadir definitivament que ens trobem dins dels paràmetres convencionals de l'assaig. Borges participa, sí, en aquest debat filosòfic. Però el cas és que ho fa amb un to desactivat, paròdic o relativista, un to que l'apropa de nou a les característiques de la literatura de ficció, entesa com a gènere adequat per materialitzar un escepticisme que consigna diverses línies del pensament filosòfic i que les qüestiona a costa d'agregar perplexitats o de remarcar-hi falles.

A partir de la idea que el coneixement no disposa de cap centre jeràrquic, qualsevol apropament textual a la descripció i interpretació de la realitat serà de naturalesa conjectural. Des d'aquesta perspectiva, tant l'assaig com el relat en les seves essències pures i sota el prisma borgià no deixen de ser formes especulatives totes dues. I és que la poètica borgiana, marcada per l'escepticisme gnoseològic, no opera sota cap altre criteri que el d'entendre que tota tesi explicativa de la realitat és una *versió* sobre la realitat. Així, la majoria d'assajos de Borges –com també molts contes que sofreixen el procés invers quan apunten a una dimensió assagística– no persegueixen la prioritària finalitat clàssica d'aquest gènere: comunicar una idea amb una clara voluntat persuasiva i autorial. No és així. Tal com s'evidencia a “Notas”, després d'exposar una bateria de paradoxes clàssiques, i quan la lògica previsible de l'assaig portaria a un tancament de solució o desllorigament, Borges suma una nova dissolució amplificadora del nus epistèmic: “A esas perplejidades ilustres. me atrevo a agregar ésta: en Sumatra, alguien quiere doctorarse de adivino. El brujo examinador le pregunta si será reprobado o si pasará. El candidato responde que será reprobado... Ya se presiente la infinita continuación” (D, OC, I, 277).

Tanmateix, però, en la literatura de Borges, trobem allò que podem anomenar *intensitat assagística*. Sota aquest concepte localitzem el Borges més explícitament filosòfic. Sota aquest criteri inclourem aquells assaigs en què Borges es revela com a continuador directe d'un debat que forma part de la tradició de la filosofia. Aquest bloc està configurat per assaigs com "Nueva refutación del tiempo", "La doctrina de los ciclos", "El tiempo circular", o "Penúltima versión de la realidad", textos en què Borges, després d'una enumeració sintètica i objectiva dels materials procedents de la tradició filosòfica, s'atrevirà a formular alguna disquisició filosòfica de collita pròpia, que matisarà el curs del debat sobre aquell tema i que generarà una nova perplexitat més que no pas un intent de pretesa solució del tema debatut. Molt emblemàtic d'aquest intent torna a ser l'assaig "Nueva refutación del tiempo", en què Borges, fonamentant-se en la negació berkeliana de l'existència dels objectes més enllà de les impressions dels nostres sentits i també fonamentant-se en la postura de Hume, que nega l'existència d'un jo darrere la percepció dels canvis, l'autor argentí es proposarà negar el temps:

Admitido el argumento idealista, entiendo que es posible –tal vez inevitable– ir más lejos. Para Hume no es lícito hablar de la forma de la luna o de su color; la forma y el color *son* la luna; tampoco puede hablarse de las percepciones de la mente, ya que la mente no es otra cosa que una serie de percepciones. El *pienso, luego soy* cartesiano queda invalidado; decir *pienso* es postular el yo, es una petición de principio; Lichtenberg, en el siglo XVIII, propuso que en lugar de *pienso*, dijéramos impersonalmente piensa, como quien dice *truena* o *relampaguea*. Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo (OI, OC, II, 135-149).

Aquestes explícites modulacions borgianes dels materials de la filosofia es convertiran en autèntiques matèries primeres per a la dimensió literària. Es fa impossible pensar que les atmosferes i sentits dels contes de Borges, i la síntesi de pensament continguda en els poemes d'aquest autor, s'haguessin assolit sense aquesta riquíssima càrrega conceptual i filosòfica que es condensa en els seus assaigs, una càrrega que ratifica un cop més la gran creativitat lectora de Borges.

Aquesta funció provisòria dels assaigs s'evidencia molt clarament, per exemple, al text "La Biblioteca total", publicat per primera vegada l'any 1939, i que esdevindrà la base conceptual per posteriorment elaborar la narració "La biblioteca de Babel", publicada dos anys més tard. És una funció que també evidenciem en molts altres moments. A "Nueva refutación del tiempo", després d'haver asseverat que "niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite. Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión" (OC, II, 139), Borges passa a catalogar tota una sèrie de ramificacions filosòfiques que es deriven d'aquest posicionament i que, de manera posterior, aplicarà als seus arguments de *caire literari*, acomplint d'aquest forma allò que ell diagnosticava sobre la pròpia literatura: "lo que puede ser un lugar común en filosofía, puede ser una novedad en lo narrativo" (Carrizo 1982: 223). Així per exemple, en aquest mateix assaig, que segurament enclou el concepte de temps en Henri Bergson, Borges fa aquesta aportació que, en la seva funcionalitat d'exemple, ja raneja l'estil més argumental i de filosofema propi de la literatura: "niego [...] lo contemporáneo también. El amante que piensa *Mientras yo estaba tan feliz, pensando en la fidelidad*

de mi amor, ella me engañaba, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición; el descubrimiento de esa traición es un estado más, inapto para modificar a los “anteriores, aunque no a su recuerdo” (OC, II, 140). Aquesta mateixa qualitat de filosofema, que condensa un concepte filosòfic a través d’una idea reduïda a imatge, reduïda a argument i plasmada a través d’una gran economia del llenguatge, el trobem també amb la interpolació del famós somni de Chuang Tzu: “¿Con qué derecho le impondremos un lugar en el tiempo? Chuang Tzu soñó que era una mariposa y durante aquel sueño no era Chuang Tzu, era una mariposa. ¿Cómo, abolidos el espacio y el yo, vincularemos esos instantes a los del despertar y a la época feudal de la historia China [...]” (OC, II, 147).

Borges, ja ho hem dit, sobre les bases de les filosofies de Berkeley i Hume, es proposa negar el temps. Aquestes dues teories filosòfiques li procuren l’argumentari imprescindible per asseverar la inestabilitat d’això que anomenem *la realitat*, concepte que serà reiteradament qüestionat a través dels artefactes filosòfics dels contes borgians. Entrant de manera directa en el debat de la tradició filosòfica i afinant aquesta càrrega conceptual al voltant de la *inestabilitat* d’això que anomenem *realitat*, en aquest mateix assaig Borges discuteix les tesis del filòsof britànic Herbert Spencer. Spencer volia refutar la teoria idealista de Berkeley argumentant que, si no hi ha res fora de la consciència –tal com afirmava el filòsof irlandès–, la consciència ha de ser infinita en el temps i en l’espai. Borges polemitzava obertament amb Spencer, i cal remarcar que el text respon *únicament* a una voluntat de discussió filosòfica: “Lo primero es cierto si comprendemos que todo tiempo es tiempo percibido por alguien, erróneo si inferimos que ese tiempo debe, necesariamente, abarcar un número infinito de siglos” (OC, II, 145).

En aquest mateix text, que corrobora el perfil del Borges *més explícitament filosòfic*, el nostre autor dialoga de tu a tu amb Schopenhauer:

Negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de los términos de una serie, negar el sincronismo de los términos de dos series. En efecto, si cada término es absoluto, sus relaciones se reducen a la conciencia de que esas relaciones existen. Un estado precede a otro si se sabe anterior; un estado de G es contemporáneo de un estado de H si se sabe contemporáneo. Contrariamente a lo declarado por Schopenhauer en su tabla de verdades fundamentales (*Welt als Wille und Vorstellung*, II, 4), cada fracción de tiempo no llena simultáneamente el espacio entero, el tiempo no es ubicuo. (Claro está que, a esta altura del argumento, ya no existe el espacio). (OC, II, 147).

Borges aborda directament la discussió filosòfica, com ja ho havia fet a dos textos anteriors: “La nadería de la personalidad” (article publicat a *Proa*, Buenos Aires, agost de 1922 i inclòs a *Inquisiciones*, pàgines 93-104) i a “La encrucijada de Berkeley (article publicat a *Nosotros*, Buenos Aires, gener de 1923 i inclòs també a *Inquisiciones*, pàgines 117-127).⁹⁵ De tots aquests materials, l'autor argentí pouarà els elements idealistes (un idealisme berkelià empeltat del concepte de representació provinent de la filosofia de Schopenhauer).⁹⁶ Tot aquest bagatge filosòfic servirà per desrealitzar el món,

⁹⁵ Es tracta d'assaigs en què Borges defensarà un fenomenisme *sui generis* i negarà que darrera les aparences hi hagi una *cosa en sí*. Al respecte, diagnostica molt bé Arana: “Plantea una síntesis muy peculiar de sus filósofos favoritos y avanza con aplomo en la senda del fenomenismo: *La realidad no ha menester que la apunten otras realidades. No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí detrás de las apariencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones*. En una sola frase ha descalificado el espiritualismo (que busca sustento en Dios), el materialismo (que trata de dar a los objetos una consistencia intrínseca) y el idealismo convencional (que fía en el sujeto lo que niega al objeto) [...] Tampoco es el suyo un fenomenismo puro, puesto que este en general se atiene a las apariencias y no cuestiona el tipo de entidad que corresponde al fenómeno. (Arana 2000: 102-103)

⁹⁶ Una atenció afegida serà la de valorar els llibres que Borges refusa. La majoria d'aquestes obres, *Inquisiciones* (publicat el 1925 i reeditat el 1994), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) i *Cuaderno San Martín* (1929) seran, sobretot les dues primeres, molt fèrtils quant a reflexió filosòfica. En aquest sentit l'estudiós de l'obra de Borges haurà de valorar quins materials filosòfics d'aquestes obres impugna l'autor argentí d'acord amb l'evolució filosòfica de les narracions de la seva carrera literària. Amb tot, cal reiterar que sobretot *El tamaño de mi esperanza* i a *Inquisiciones* Borges ofereix de manera proteïca gran part dels materials filosòfics que desplegarà de forma intensa i extensa al llarg de la seva carrera literària.

en suma: perquè els seus artefactes narratius no plantegin desnivells (o almenys desnivells substancials) entre ficció i veritat. Tot és ficció, tot és representació: la realitat té una naturalesa onírica i al·lucinatòria. A partir d'aquí es materialitza una literatura que, per remarcar aquesta inestabilitat de la realitat, aquesta constitució onírica del món, fon en un sol magma textual la filosofia d'una banda i, de l'altra, la desactivació literària d'aquesta filosofia. Així, per exemple, la desfiguració paròdica que transforma l'argument ontològic de sant Anselm en *argumentum ornithologicum*⁹⁷ només es podia fer des d'aquest component d'ironia metafísica, de joc. D'aquí el concepte *d'ironia metafísica* que Fernando Savater aplica a Borges, un concepte entès com a sistema de saviesa, de desglossament i catalogació de l'univers en un procés que comporta ironia: “¿No encierra todo este tejemaneje muchos quilates de ironía, de esa ironía metafísica de la cual Borges fue indisputado maestro?” (Savater 2002: 86).

L'actitud filosòfica manifestada en la literatura de Borges comporta aquesta confluència paradoxal. D'una banda, en els assaigs més explícitament filosòfics, Borges dialoga i polemilitza amb la tradició filosòfica. De l'altra, larvadament o de manera sincopada, Borges exposa que tota actitud filosòfica condueix a remarcar els límits del coneixement i a recloure's en la reformulació de les impossibilitats d'aquest coneixement.

És una paradoxa fructífera, que en el cas de Borges sempre retorna a una condició literària (i aquí, per *literària*, entendríem *metafísicament irònica* o desactivada del sentit *fort* característic de tantes tesis filosòfiques). En aquest sentit el tancament de l'assaig “Nueva refutación del tiempo” no pot ser més emblemàtic: Borges es declara desbordat per l'intent de negar el temps i ho expressa amb un estil filosòficament antiacademicista, summament arbitrari,

⁹⁷ cf. OC, II, 165.

amb predomini de la primera persona, i a través de la prosa poètica, que és un innegable reducte de la literatura *avant la lettre*:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (OC, II, 149).

És en assaigs com aquests on Borges traspassa d'una manera més objectiva i menys distorsionada el pensament dels diferents filòsofs que li interessen o que l'atrauen *estèticament*. I és en assaigs com aquests en què transmet més diàfanament la seva pròpia revisió d'aquests materials provinents de la tradició filosòfica. Però, tot i això, fins i tot en aquests assajos s'evidencia un to parcial, com parcial és l'interès que el mou. No hi ha, és clar, cap objecció a fer, en això: Borges treballa en el pla de la literatura, no en el de la filosofia.⁹⁸ Borges traspassa una peculiar intromissió filosòfica, ja sigui incorporada a la valoració dels materials de què parteix o bé perquè hi introdueix explícitament alguna aportació pròpia. És, per exemple, el cas de l'assaig "Penúltima versión de la realidad", en què l'autor argentí practica allò que tant li abelleix: dur una tesi filosòfica fins als límits de les seves possibilitats, és a dir, remarcar, a través

⁹⁸ "No es un filósofo académico (¿y quién tiene derecho a esgrimir esto como un reproche?), así que sería inútil preguntar si concibe el entendimiento y la voluntad a la manera de Platón o Schopenhauer o cualquier otro autor o escuela. Pero su narrativa y su poesía dan bastantes indicaciones sobre el modo de captar lo que cabe rescatar de la muerte y lo que debemos sacrificarle irremisiblemente. Tratemos de determinar la frontera que separa lo uno de lo otro" (Arana 1994: 151). I també: "Más que un pensador, en el sentido académico de la expresión, Borges es un escritor que da que pensar a los teóricos, que inaugura o renueva nuevas perplejidades" (Savater 2002: 39).

d'un comentari tan simple com vibrant, les fèrtils contradiccions o excepcions d'una tesi filosòfica:⁹⁹

El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant. Hay enteras provincias del SER que no lo requieren; las de olfacción y audición. Spencer [...] ha razonado bien esa independencia y la fortifica así [...] con esa reducción al absurdo: *Quien pensare que el olor y el sonido tienen por forma de intuición el espacio, fácilmente se convencerá de su error con sólo buscar el costado izquierdo o derecho de un sonido o con tratar de imaginarse un olor al revés* (D,OC, I, 200-201).

Aquest mateix to es dóna en “La doctrina de los ciclos”, assaig en què Borges alterna, d'una banda, una exposició objectiva de la doctrina de l'etern retorn (amb la translació literal de les paraules de Nietzsche (HE, I, 389)¹⁰⁰ i, de l'altra, una aportació personal que dialoga amb la tradició i que, com una navalla, intenta tallar de soca-rel la consistència d'aquesta concepció filosòfica:

Una certidumbre final, esta vez de orden metafísico. Aceptada la tesis de Zarathustra, no acabo de entender cómo dos procesos idénticos dejan de aglomerarse en uno. ¿Basta la mera sucesión, no verificada por nadie? A falta de un arcángel especial que lleve la cuenta, ¿qué significa el hecho de que atravesamos el ciclo trece mil quinientos catorce, y no el primero de la serie o el número trescientos veintidós con el exponente dos mil? Nada, para la práctica –lo cual no daña al pensador. Nada, para la inteligencia –lo cual ya es grave (HE, OC, I, 391).

⁹⁹ “Il me semble significatif que dans les essais cette même structure se retrouve, d'une façon exacerbée pour les plus récents: à partir d'un phénomène culturel donné, il s'agit de passer à un autre qui sera *d'une certaine manière* le même ou radicalement son contraire” (Lafon 1990: 25).

¹⁰⁰ Cal dir, però, que Borges sempre es va atènyer a una interpretació incompleta de l'etern retorn que defensava Nietzsche. Borges mai no va prestar atenció al caràcter metafòric ni a l'extensió moral d'aquesta imatge filosòfica de Nietzsche.

L'assaig, tot i ser un dels gèneres en què Borges exposa d'una manera més objectiva els diversos continguts de la tradició cultural (filosòfica, històrica, literària, teològica...), també ha rebut per part de la crítica la interpretació de perseguir una voluntat esteticitzant:

[...] los ensayos de Borges, que juegan deliberadamente con la refutación escéptica y racionalista del carácter mítico o metafísico de una teoría para poner de manifiesto al final sus valores estéticos incorporando una hipótesis interpretativa que procede de las concepciones mitológicas de la realidad. Es así como la racionalidad es reducida a la fuerza poética y estético-persuasiva del lenguaje. [...] Si el estilo ensayístico de Borges es indudablemente literario en sus aspectos formales y sus contenidos no tienden a provocar en el lector una actitud crítica o reflexiva, sino una respuesta sobre todo estética [...] (Cuesta Abad 1995: 123).

I:

[...] utiliza este procedimiento también en sus ensayos, interpolando métodos narrativos propios de la ficción en un género que plantea el problema del conocimiento y la verdad, transformando el ensayo en género artístico, estetizándolo. En el ensayo, a diferencia del tratado, se prueba la verdad desde un punto de vista restringido, y se lo puede estetizar con facilidad (Julián Pérez 1986: 117).

I també Lafon:

Cet écrivain qui ne cesse de proclamer que ses souvenirs sont supérieurs à ses pensées ne nous demande-t-il pas de juger ses essais, comme tout le reste de sa production, en termes d'esthétique? (Lafon 1990: 27).

Aquesta visió esteticista entroncaria, una vegada més, l'assaig amb la literatura, perquè remarca la càrrega estètica de l'assaig en detriment de la seva funció d'ordir un sistema o un bagatge de coneixements amb voluntat de tancament interpretatiu. En paral·lel, aquesta identificació entre estètica i literatura revela que la filosofia es comporta com a assistent de la literatura per renovar els modes d'aquesta disciplina i per obrir nous camps semàntics i creatius.

Els assajos borgians, doncs, presenten dues característiques bàsiques. La primera és la de constituir-se en una bateria conceptual que, en molts moments, tal com hem apuntat per exemple en el cas del text “La biblioteca total”, cristal·litzaran en trama *literària* (“La biblioteca de Babel”). I la segona característica és que el *to d'assaig* de molts textos de Borges (“Nueva refutación del tiempo”, “Avatares de la tortuga”, “La flor de Coleridge”, “Penúltima versión de la realidad”, “La postulación de la realidad” “La esfera de Pascal”, “Tres versiones de Judas”...) revelen una culminació *fantàstica* –en el sentit etimològic de *fantasia*, del grec *phantasia*, “aparició”, “imaginació”– que obliga a interpel·lar-nos de si estem davant d'una forma assagística pura o ortodoxa. Aquest aspecte es corrobora de manera molt clara al text “Tres versiones de Judas”, text en què, en consonància amb un text gnòstic del segle II trobat a Egipte i escrit en copte, es revisen tres tesis redemptores de la figura tan estigmatitzada de Judes Iscariot. La primera tesi estableix similituds entre les figures de Jesucrist i de Judes. La segona remarca l'alta capacitat de sacrifici de Judes, que va mortificar la seva pròpia carn. La tercera, la més general en la mesura que enclou les altres dues, postula que Judes Iscariot és l'apòstol que se sacrifica més castigadament amb la intenció de propiciar el pla diví: “Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos pudo elegir *cualquiera* de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o

Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas” (F, OC, I, 517). A través de l’apel·lació a les tesis d’un suposat teòleg suec, Nils Runenberg, que defensa que Déu *també* es va encarnar en Judes, Borges construeix un context en què la interpretació d’una crucial vinyeta bíblica adopta els tons de veracitat i de sistematicitat prototípics del gènere de l’assaig. L’alternaça entre allò fictici i allò real es dissol, es fon en un mateix bloc, a través d’estratègies narratives com aquesta. L’erudició o l’aparença d’erudició promouen una atmosfera de versemblança que fins i tot fa que la irrefutable trama literària d’aquest text vingui velada (i reforçada en molts dels seus efectes) per l’estructura assagística. Les figures de Crist i Jesús es (con)fonen en un marc narratiu heteròclit, que equilibra sàviament arbitrarietat i realitat per provocar el grau superior d’estranyesa que comporta l’homologació entre *veritat i ficció*.

En el pròleg de les seves obres completes, Borges escriu: “La prosa convive con el verso; acaso para la imaginación ambas son iguales”.¹⁰¹ La categoria clau de la unitat de la literatura de Borges és la *imaginació*. Aquesta facultat és la que estableix aliances entres els gèneres i homologa els atributs de *veritat, versemblança, ficció o realitat*, acoblant-los en una mateixa direcció de sentit. I en aquest punt, l’assaig borgià queda inexorablement impregnat de sentit literari, de constitució literària.

En l’àmbit de la crítica de la literatura filosòfica, que Borges va publicar a diversos diaris, revistes i setmanaris en què va col·laborar de manera regular (*Sur, Proa, Martín Fierro, Nosotros, Valoraciones*, al suplement literari del diari Crítica, al suplement del diari *La Prensa*, o a revistes com *El hogar*, o *Revista multicolor de los Sábados*), hi podem trobar sobretot els filòsofs de què Borges poua una bona part de la seva energia literària així com els punts de la filosofia d’aquests autors que l’autor argentí subratlla. Hem d’esmentar un elenc de

¹⁰¹ cf. contraportada volum I.

noms i temes: Henri Bergson, Benedetto Croce, Oswald Spengler, Pico della Mirandola, Unamuno, aspectes parcials sobre la filosofia de Ramon Llull, Dunne, una lectura de Thomas Mann sobre la filosofia de Schopenhauer, John Wilkins, Voltaire, William James, Whitehead, Kierkegaard, Marcel Schwob, etcètera.

En aquesta crítica filosòfica Borges acostuma a abordar, amb un to plenament arbitrari i de lector capriciós, els diferents continguts filosòfics d'obres diverses d'aquest autors. No és difícil localitzar un punt de relació diàfan entre aquestes ressenyes i el posterior desenvolupament d'algunes de les seves narracions, de manera que aquestes ressenyes o biografies sintètiques també es transformen en un preàmbul crític i en una bateria conceptual de posteriors desenvolupaments narratius. Tal com diu Gutiérrez Girardot: Borges, en la seva incomparable i adamantina lectura, descobreix noves perspectives, potències oblidades o senzillament ignorades per la tradició crítica.¹⁰²

Un altre nivell d'expressió filosòfica de Borges estaria modulats pel gènere oral. Abans, en aquest mateix apartat, hem apuntat que fins i tot en el gènere oral (és a dir, en el gènere de la conferència i l'entrevista), Borges manifesta una *inventio*, una *dispositio* i una *elocutio* de factura literària, com si la seva manera de pensar s'apropés a la seva manera d'escriure. En les entrevistes trobem el Borges loquaç i directe, que revela la seva formació filosòfica, les seves fonts filosòfiques, els seus autors predilectes, així com aquells que refusa. L'entrevista esdevé una declaració constant dels referents filosòfics que han

¹⁰² Aquest aspecte d'alternança entre divulgació filosòfica i preparació d'un treball crític per a una posterior plasmació literària el comenta Gutiérrez Girardot arran d'allò que Borges anomenaria *biografías sintéticas*: "Era sintética en el sentido que seleccionaba los rasgos más relevantes, característicos, del autor y los interpretaba de tal manera que la *Característica* resultaba un *autoretrato*, una suplantación del autor por el crítico" (Gutiérrez Girardot 1992: 281). I també: "la crítica literaria se transforma en narración, y ésta en parodia que, sin perder su carácter de mimesis burlona, esboza una teoría de la literatura aparentemente paradójica y antiliteraria" (ídem, pàg. 289). I: "*Crítica literaria, filosofía* o, como también cabría decir, *metafísica* o invención *poética* no son en Borges actividades intelectuales diferentes, sino caminos del laberinto que en busca de la salida se entrecruzan, se sorprenden recíprocamente de la busca, de sí mismos y del laberinto, pero conscientes de que el laberinto no tiene salida, siguen buscándola" (ídem, 296).

afectat la seva literatura, així com una constant declaració que els seus interessos filosòfics són primordialment d'ordre estètic.

En el gènere de la conferència Borges acostuma a incorporar molts elements de la tradició filosòfica, i aquí combina un exercici semblant al que exercita en la seva literatura narrativa i assagística: presenta el nus d'un debat filosòfic (generalment algun aspecte parcial, quan no secundari, de l'obra d'un autor) i hi interpola diferents perplexitats que remarquen alguna de les fissures d'aquell sistema. Amb aquest estil prolonga la temptativa literària de crear efectes estètics fonamentats en la paradoxa, en arrossegar les facultats de coneixement fins als mateixos límits, en revelar l'efecte bumerang de tot sistema filosòfic que es vanti de posseir una arquitectura consistent. Valgui com a mostra el següent extracte:

De modo que si uno acepta la ética de Spinoza no habría hechos malos, ya que no hay hechos voluntarios, ya que todo ha sido querido por un Dios inescrutable que está más allá de nuestros juicios personales (Borges 1993: 67).

¿El Borges de caràcter oral –i amb relació a l'àmbit del pensament filosòfic– mereix la mateixa atenció que el Borges escrit? En aquest sentit Fernando Savater ofereix un diagnòstic molt acurat. Si bé Savater valora el *Borges oral*, reclama que, per neutralitzar la simplificació que es va orquestrar a partir de la seva pròpia imatge pública, es valori Borges no tant per allò que ha dit sinó per allò que ha escrit:

[...] lo que es peor: para muchos que no se molestaban en leerlo, quedó acuñada la imagen de un Borges *hablado* que desplazó al escritor, al paso que los chascarrillos triviales y las citas de segunda mano ocultaban la precisión exigente y mil veces corregida de los textos. En el mejor de los casos se trataba de libros que recogían la

transcripción revisada de sus conferencias, algunas francamente deleitables como las de *Borges oral* o *Siete noches*, y otras que encierran competentes reflexiones sobre su menester, como las de *Arte poética*. También son más o menos interesantes – sobre todo para el conocedor del resto de su obra– los libros de entrevistas de María Esther Vázquez, Richard Burgin, Osvaldo Ferrari y un larguísimo y desigual etcétera, así como el diccionario de *borgerías* editado póstumamente por Pilar Bravo y Mario Paoletti (*Borges verbal*). En ellos aparece por lo general un Borges amable, casi invariablemente inteligente, deseoso de agradar y que se contradice alegremente a cada paso, como suele ocurrirle en las charlas a la gente ingeniosa y relajada. Todo esto tiene su gracia y sacia la curiosidad de los aficionados fanáticos, como yo mismo, siempre, claro está, que no acabe por tapar la auténtica voz del Borges creador, que no es oral o verbal sino *escrita* (Savater 2002: 72-73).

Ja hem dit que en les narracions i contes de Borges no hi ha l'intent de transmetre la defensa granítica dels postulats d'un sistema filosòfic. En el gènere narratiu Borges sobretot alterna materials de la tradició filosòfica i els deforma convenientment segons les necessitats argumentals de cada text. És per això que en aquest gènere ens trobem amb una literaturització molt directa dels materials filosòfics, i, per tant, amb una faceta creativa de primer ordre en la mesura que es transcodifiquen els materials filosòfics per aplicar-los a l'àmbit de la literatura. Així, sabem, i són molts els treballs crítics que ho corroboren, que la base de "Funes el memorioso" és una crítica a un empirisme radical; sabem que els habitants de Tlön estan sotmesos als principis d'un idealisme extrem de tall berkelià; s'ha interpretat que les narracions "Acercamiento a Almotásim" i "El Simurgh y el águila" són aplicacions literàries amb forts ecos del panteisme postulat per Spinoza; "La noche de los dones" presenta un concepte bergsonià de la memòria, una memòria més sotmesa a una temporalitat regida per principis psicològics que

no pas quantitativus;¹⁰³ a “La otra muerte” es narrativitzen les consideracions del teòleg Pier Damiani (1007-1072) sobre l’omnipotència i capacitat divines de modificar el passat;¹⁰⁴ “El Zahir” i “El Aleph” mostren la impossibilitat humana de conèixer “el món en si”, exercici literari vinculat a aquest concepte kantianà;¹⁰⁵ l’escepticisme de Borges envers la possibilitat que el pensament humà pugui penetrar la comprensió d’un univers de naturalesa divina arrelaria en part en la teologia negativa del místic alemany Eckhart (1260-1327);¹⁰⁶ el nominalisme, la idea que la versió de la realitat s’imposa sobre els fets positius de la realitat, tamisa de dalt a baix la narració “Emma Zunz”;¹⁰⁷ i també en la base d’aquesta narració hi hauria l’energia de la voluntat schopenhaueriana, ja que el propòsit d’Emma Zunz –protagonista de la narració– és el d’imposar una realitat dominada per la voluntat;¹⁰⁸ el silenci privilegiat dels místics estaria en la base de la narració “La escritura del dios”;¹⁰⁹ etcètera. Serien, és clar, molt nombrosos els exemples que establirien una relació filogenètica entre les narracions de Borges i els materials de la tradició filosòfica.

L’establiment d’una relació entre els materials filosòfics i la literatura de Borges, però, incorpora una dificultat metodològica ulterior. Referint-se a les diferències entre filosofia i literatura en general, René Wellek planteja aquesta dificultat d’una manera transparent: ¿en quina mesura els ecos del pensament filosòfic latents en una obra revelen el pensament filosòfic d’un escriptor?¹¹⁰

¹⁰³ cf. Julián Pérez 1986: 229.

¹⁰⁴ cf. Rest 1976: 52.

¹⁰⁵ cf. Champeau 1990: 78-79.

¹⁰⁶ cf. Rest 1976: 38.

¹⁰⁷ cf. Rest 1976: 114-116.

¹⁰⁸ cf. Christ 1995: 17.

¹⁰⁹ cf. Rest 1976: 159.

¹¹⁰ “Sin embargo, al término o, mejor, al comienzo de estos estudios deben plantearse algunas cuestiones que no siempre se contestan claramente. ¿En qué medida los simples ecos del pensamiento filosófico en la obra del poeta definen las concepciones de un autor, sobre todo de un autor dramático como Shakespeare? ¿Qué claridad y sistema tenían las concepciones filosóficas de los poetas y otros escritores? ¿No es hartas veces un anacronismo de la peor especie dar por sentado que un escritor de siglos pasados tuvo una filosofía personal, que sintió incluso la exigencia de tenerla o que vivió entre personas que alentaban toda forma personal de opiniones o que se interesaban por ella? ¿No exageran burdamente a menudo los historiadores literarios,

Tant a partir dels assaigs com de les narracions borgianes topem amb aquesta objecció suavitzada per la forma interrogativa que utilitza Welles. ¿Quina filiació filosòfica podria rebre un autor com Borges, que, per exemple, de manera paral·lela, formula una crítica empirista de conceptes com *substància, jo, temps...* i també presenta, a “Funes el memorioso”, una crítica de l’empirisme? En el mateix plantejament d’aquesta línia *discordant*: ¿com es pot unificar la concepció asistemàtica i canviant que Borges té dels arquetipus platònics, que algunes vegades són qualificats d’imatges sinistres pròpies d’un museu immòbil (HE, I, 357), mentre que d’altres vegades són presentats com una condició *sine qua non* per al pensament, i encara molt sovint també es presenten com a únic material sobre el qual treballa l’artista quan es troba davant de la necessitat de defugir la concreció de les coses?¹¹¹

Arran d’aquest llistat de percepcions filosòfiques diferents sobre un mateix tema filosòfic, es podria objectar que l’error és de plantejament, ja que l’error rau a considerar que un mateix tema s’ha de desenvolupar sense “contradiccions ni fissures”. Si bé aquesta objecció és certa, no abasta tota la complexitat de l’apropiació filosòfica latent en el gènere narratiu de la literatura borgiana. Perquè, en Borges, si hi hagués missatge filosòfic, aquest missatge no estaria vinculat a un determinat sistema filosòfic amb pretensions de racionalitat totalitzant, sinó que estaria subjecte a una desactivació dels sentits forts de la pretesa fonamentació absoluta ambicionada per tants i tants sistemes filosòfics. Així, d’aquesta manera, les narracions i contes de Borges presenten un flux continu de deformacions d’un mateix tema filosòfic. I

incluso con respecto a autores recientes, la cohesión, claridad y alcance de sus convicciones filosóficas?” (Welles 1966: 137).

Per al mateix tema, i remarcant que la idea és separable de l’autor que la porta, vegeu també Julián Pérez 1986: 63.

¹¹¹ “¿Fluye en el cielo el Rhin? ¿Hay una forma / universal del Rhin, un arquetipo / que invulnerable a ese otro Rhin, el tiempo, / dura y perdura en un eterno Ahora / y es raíz de aquel Rhin, que en Alemania / sigue un curso mientras dicto el verso?” (C, OC III, 324).

significa un despropòsit intentar localitzar una vèrtebra coherent que unifiqui filosòficament una obra que, precisament, es caracteritza per no doblegar-se a cap sentit filosòfic unitari.¹¹² Arribats a aquest punt, els diferents nivells d'expressió filosòfica que observem entre, d'una banda, assaig i, de l'altra narració, aporten una certa llum. A l'assaig trobem, com hem dit, el “Borges més explícitament filosòfic”, més obertament polemitzador i interpolador de discurs filosòfic dintre del debat de la tradició de la filosofia, més literàriament provisorí en el sentit que sovint els seus assagis són destil·lacions dels materials filosòfics, autèntiques bateries conceptuals que després seran aplicades de manera argumental al nervi literari del conte o del poema. En canvi en la narració, en la poesia, és on Borges materialitza més directament un exercici d'alternança entre els materials de la filosofia i la deformació literària d'aquests materials. I tot a fi d'aconseguir potenciacions i efectes de caire literari, que al mateix temps són –cal remarcar-ho– també efectes de caire filosòfic en la mesura que expressen una consideració –aclaparadorament escèptica– sobre les possibilitats de les facultats humanes de coneixement. Es tracta d'aplicacions que, lluny de consumir-se en fugaços i inconsistents reflexos *estètics*, remarquen el seu origen i sentit filosòfics. Són, també, aplicacions que prolonguen literàriament –en forma de paradoxa, de perplexitat, de filosofema o bucle narratiu relacionat amb l'epistemologia– la càrrega filosòfica provisoría que hem descobert ens els assaigs, o en la crítica literària, o en les biografies sintètiques escrites per l'autor argentí.

¹¹² Alberto Julián explicita molt bé aquest diagnòstic en una crítica que formula a Jaime Alazraki: “Jaime Alazraki, ‘(Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas’, *La Prosa Narrativa*, pp. 275-301), comenta la importancia de la epistemología y el conocimiento en Borges y trata de explicar la coherencia de su ideología. Pero creo que incurre en un exceso: como no consigue, comentando los cuentos, reducir el pensamiento de Borges a una filosofía única, acusa a Borges de su propio error de método: si el pensamiento no es reducible, será que Borges es un escéptico. El problema es que la obra de un escritor no siempre nos informa sobre la *verdadera* ideología del autor; éste puede jugar con diversas ideas sin identificarse totalmente con ellas, o emplear una idea por sus posibilidades estéticas” (Alberto Julián, 1986, 53).

Així, al capdavant, en el procés de revisió del coneixement, tots els gèneres, amb els seus singulars matisos i atributs, es fonen en un mateix sentit compacte i, d'aquesta manera, es revela de forma clara que és la metodologia la que s'ha d'adaptar a les exigències específiques de l'obra de Borges, i no a la inversa:

No hay textos absolutos; en todo caso los textos humanos no lo son. En la prosa se atiende más al sentido de las palabras; en el verso, al sonido. En un texto redactado por una inteligencia infinita, en un texto redactado por el Espíritu Santo, ¿cómo suponer un desfallecimiento, una grieta? Todo tiene que ser fatal. De esa fatalidad los cabalistas dedujeron su sistema (SN, OC, III, 270).

1.3.5 Tenir present l'estil borgià d'interpretar la filosofia i els materials de la cultura

Per tot el que hem exposat fins aquí i sobretot en consonància al que exposarem al llarg del Capítol 2 al voltant de l'accent *estètic* amb què Borges determina el seu interès per la filosofia i la teologia, s'entreveu que l'obra de l'autor argentí es fonamenta en la mateixa literatura.

Com potser cap altra obra, la de Borges converteix, d'una banda, en objecte literari la mateixa literatura, i de l'altra, els materials de la cultura. D'aquesta manera l'autor argentí aplica una mirada recapituladora sobre la cultura, una recapitulació que es fa sota l'ordre de la literatura. En el desplegament d'aquests materials culturals ja integrats en la literatura, si bé Borges no busca ni el rigor cronològic ni l'exhaustivitat en l'exposició d'un tema, sempre dóna fe de la seva portentosa manera de llegir els materials de la cultura i de vincular tota una constel·lació d'elements sota la lògica d'una mena de panteisme de la representació, que, com veurem al Capítol 4 d'aquest treball,

intenta trobar la unitat representativa enmig de l'exponencial multiplicitat fenomènica que prodiga l'univers i les percepcions d'aquest univers.

Determinar quins són els principals filòsofs que afecten i condicionen la literatura i el *pensament* de Borges no és especialment difícil. Ell mateix ha ofert múltiples explicacions sobre aquest aspecte, i la literatura crítica sobre la seva obra ha arribat a un acord unànime a l'hora d'assenyalar els seus ascendents principals en aquest camp: Schopenhauer, Spinoza, Berkeley, Plotí, Russell, Henry James, Bergson, Mauthner, Plató, Aristòtil, el budisme, Hume...¹¹³ Determinar quins són els principals temes d'interès filosòficoliteraris de Borges tampoc no comporta grans dissensions: la seva *perplexitat metafísica*, que és una manera de resumir l'astorament enfront del caràcter al·lucinatori del món; el tema del temps, un aspecte que es ramifica en un intent de negació del temps sobre les bases de l'eternitat i en la interpretació de la història i de la cultura com una sèrie cíclica de reiteracions temàtiques; l'intent de negar la identitat personal, identificant l'individu singular amb la humanitat; la realitat d'allò conceptual que s'imposa sobre els elements singulars i concrets; una actitud de desconfiança paròdica envers les possibilitats epistemològiques de l'ésser humà, actitud que orientarà el seu pensament cap a posicions relativistes i escèptiques; l'univers com a abstracció; la fusió de la pluralitat en una unitat de caire panteista.

Ara bé: més enllà d'aquests noms i d'aquestes línies temàtiques, ¿què és allò que converteix Borges en interessant des del punt de vista literari i filosòfic? Sens dubte l'estil, la seva manera d'apropiar-se dels materials filosòfics i d'exposar-los literàriament, la seva peculiar lectura literària de la filosofia.¹¹⁴

¹¹³ Per a més informació sobre les fonts filosòfiques de Borges: Cañeque 1995: 347; Rodríguez Monegal 1978: 121-129; Nuño 1986: 138; Champeau 1990: 35-36; Álvarez de Oro 1987: 61 i següents; Christ 1995, 18 i següents.

¹¹⁴ "Hay mucho de caso único en Borges, escritor filosófico. [...] Cuando, por su parte, los filósofos profesionales escriben novelas, una de dos: o son miserablemente malas (caso del propio Russell) o son novelas comunes y corrientes, nada filosóficas (le sucede a Iris Murdoch). Por supuesto, en el siglo [XX]

Així, cal dir que Borges manifesta una enorme capacitat per descondensar les línies generals d'un sistema filosòfic, reduint-ne la complexitat a un moment fraseològic caracteritzat per posseir una gran càrrega sintètica i per prodigar una infinitud de possibles interpretacions. Generalment, a manera de postil·la, de sentència breu o de comentari lateral, Borges planteja un problema de nus filosòfic que en el decurs de l'assaig o narració no arribarà a resoldre's però mantindrà el clima d'inquietud i perplexitat en el lector. Per exemple, aquesta intencionalitat es manifesta a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" quan escriu "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres" (F, I, 431), sentència interpolada en un text que esdevé una plasmació literària de la crítica de la reduplicació dels arquetipus platònics i el sentit degradant, apariencial (com el mirall, que reflecteix imatges) que tindrà tota còpia. En una sola línia, en una economia del llenguatge que reverteix a expandir les capacitats expressives, Borges ha recreat una atmosfera caracteritzada per un bucle existencial i epistemològic.

En el mateix sentit: el propòsit de demostrar la impossibilitat d'assolir un coneixement perfecte de la realitat i, en paral·lel, l'intent constant de representar la realitat, es plasma a la narració "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". S'hi plasma a través d'aquesta brevíssima observació del narrador: "Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio" (A, I, 600).

Són interpolacions, crides del narrador, que sembren la inquietud i apel·len sempre a una reflexió que trascendeix els avatars dels personatges de la narració per inserir-se de ple, a través d'una digressió *d'implícacions i conseqüències* filosòfiques, en la perplexitat filosòfica o metafísica.

siempre pueden alegarse dos nombres: Kafka y Sartre" (Nuño 1989: 9). Tot i que a continuació Nuño especifica que el principal punt de distinció entre Borges d'una banda, i Kafka i Sartre de l'altra, és que aquests dos últims són escriptors *antropocèntrics*, mentre que Borges, més que interessat a relatar els avatars vitals dels protagonistes dels seus textos, està interessat a crear atmosferes metafísiques. (ídem).

És també el mateix procediment que orientarà les interpolacions literàries que Borges fa dels materials teològics. Així, i només a manera d'exemples entre molts altres exemples, veiem com la imatge d'una ascensió mística cristal·litza narrativament a “El acercamiento a Almotásim”. Ho fa en la figura d'un estudiant hindú que busca la divinitat a partir dels rastres que la divinitat ha deixat en altres persones. A “La forma de la espada”, a partir d'una referència bíblica, Borges subratlla un concepte de justícia basat en el panteisme:

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon (OC, I, 494).

Aquest estil caracteritzat per condensar en un concepte o en una expressió tot un sistema filosòfic o tota una interpretació teològica, per inserir en el decurs d'una narració o assaig un comentari d'implicacions i conseqüències filosòfiques i per provocar una reflexió filosòfica summament plàstica que rarament admet una interpretació unívoca, Borges l'hereta sobretot de tres referents pedagògics: el seu pare, Jorge Guillermo Borges (1874-1938); l'escriptor Macedonio Fernández; i el filòsof txec Fritz Mauthner.

No valorarem aquí –només la constatem– la visió parcial i *capriciosa* dels coneixements filosòfics que aquests tres magisteris traspassen a Borges. Aquí només explorem *l'estil* que hereta d'aquests tres magisteris, la forma d'interpretar i valorar la filosofia, que al capdavall acabarà definint un estil d'apropiació literària de la filosofia que no ha tingut parió en la història de la literatura.

Tant per via materna com paterna, la família de Borges entroncava amb una nissaga de militars que havien participat en la colonització d'Amèrica del Sud i en les guerres d'independència de l'Argentina i l'Uruguai. L'àvia paterna, Fanny Haslam, era d'origen anglès (va néixer a Staffordshire l'any 1845) i tot i que va viure a l'Argentina durant la major part de la seva vida (des de l'any 1870) no va posseir mai un domini complet del castellà. Atès que Fanny Haslam va quedar vídua des de molt jove (l'any 1874, quan el seu home, el coronel Borges, va ser mort durant una de les guerres civils) va conviure amb el seu fill petit, Guillermo Borges, i la família d'aquest, possibilitant que els seus néts, Jorge Luis i Norah Borges, s'eduquessin en un entorn bilingüe anglès-castellà. Així, ben aviat, Jorge Luis Borges, que parla anglès i castellà des que és un infant, tindrà condicions lectores per accedir a la biblioteca del seu pare, que es distingeix per tenir moltes obres de filosofia i literatura, la majoria escrites en llengua anglesa.¹¹⁵

Una malaltia degenerativa que afecta la vista dels barons de la nissaga dels Borges estroncarà la carrera militar que amb tota probabilitat hauria emprès Jorge Guillermo Borges, el pare del nostre autor. Però a causa dels seus severos problemes oculars Jorge Guillermo Borges va recloure's en l'exercici de l'advocacia, en l'estudi de les humanitats, en la lectura i es va dedicar a impartir classes de psicologia. Aquest períple laboral acaba l'any 1914, en què Jorge Guillermo Borges, afectat d'una ceguesa quasi total, es jubila, i, aprofitant que la moneda argentina aleshores estava molt alta, inverteix els estalvis familiars per traslladar-se a Europa amb l'objectiu de ser tractat per un famós oftalmòleg. Aquest conjunt de circumstàncies travades farà que Jorge Guillermo Borges disposi de molt de temps per eixamplar encara més el seu

¹¹⁵ En entrevista amb Rita Guibert, Borges declara que sol pensar en anglès i que de manera espontània la primera paraula que se li acudeix sol ser anglesa (Guibert 1968: 55). Per a una exposició exhaustiva de l'anglofília literària de Borges, vegeu *Borges, professor*, transcripció de les seves classes de literatura a la universitat.

gran ascendent pedagògic i moral sobre l'infant Jorge Luis Borges, un nen àvid de lectures, que viu en un ambient familiar molt reclòs i que veu en la figura paterna no només el seu principal referent intel·lectual sinó també vital. Va ser així que Jorge Guillermo Borges, lliurepensador, escriptor frustrat, agnòstic i anarquista *a la manera de Spencer*, ofereix al seu fill els primers rudiments sobre filosofia. I ho fa amb un estil singular: sense mencionar-li mai cap data, sense subjectar-lo a cap cronologia, sense abassegar-lo amb la densa nomenclatura pròpia de la immensa majoria dels sistemes filosòfics, reduint a faulta el nus d'una doctrina filosòfica, tocant les cordes més hedòniques de la sensibilitat intel·lectual que evidencia el seu fill. Amb l'ajuda d'un tauler d'escacs li explica les paradoxes dels eleàtics (la cursa entre el corredor lleuger i la tortuga, la infinita divisibilitat de l'espai, la fletxa que roman immòbil en tots els punts del seu recorregut...); amb preguntes tan vívides com ¿el gust de la taronja, està en la taronja? o “ho sap, la taronja, que pesa?”, l'inicia en l'idealisme de Berkeley. A partir dels deu anys, Borges ja llegeix, conjuntament amb el seu pare, els diàlegs de Plató. Temps després, de més gran, d'adolescent, Borges va descobrir que totes aquelles rondalles, aquells *divertimentos* al costat del seu pare es deien Zenó d'Elea, Heràclit, Parmènides, Hume, etcètera.¹¹⁶

Como lector, [a mi padre] le interesaban dos cosas. Una eran los libros sobre metafísica y psicología (Berkeley, Hume, Royce y William James). En segundo lugar la literatura y los libros sobre el Oriente (Lane, Burton y Payne). Fue él quien me reveló el poder de la poesía: el hecho de que las palabras no sean sólo un medio de comunicación, sino también símbolos mágicos y música. [...] También él, y sin que yo lo advirtiera, me dio mis primeras lecciones de filosofía. Cuando yo era aún muy joven, me mostró, con la ayuda de un tablero de ajedrez, las paradojas de Zenón: la

¹¹⁶ Per a més informació sobre l'estil patern d'ensenyar filosofia, vegeu el testimoni personal de Borges a

de Aquiles y la tortuga, el vuelo inmóvil de la flecha, la imposibilidad del movimiento. Más tarde, y sin mencionar el nombre de Berkeley, hizo todo lo posible para enseñarme los rudimentos del idealismo (Borges 1999: 14).

Aquest estil patern d'ensenyar filosofia, Borges el recrea literàriament a *There are more Things*, aplicant-lo a la figura d'un oncle: "El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos. La materia que yo cursaba era filosofía; recordé que mi tío, sin invocar un solo nombre propio, me había revelado sus hermosas perplejidades, allá en la Casa Colorada, cerca de Lomas. Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarme en el idealismo de Berkeley; el tablero de ajedrez le bastó para las paradojas eleáticas" (LA, III, 33).

Una part primordial d'aquest estil patern d'ensenyar filosofia perdura en l'obra literària de Borges, centrada a no esgotar cap tema filosòfic de la manera convencional amb què el resoldria la filosofia tradicional, però sí, en canvi, centrada a incrustar elements de la tradició filosòfica que, moguts per un sentit hedònic, produeixin una descàrrega puntual i intensa en el cor del text literari al mateix temps que renoven i projecte aspectes filosòfics.

Aquest to relaxat, arbitrari i lúdic d'ensenyar filosofia tindrà continuïtat en la figura de Macedonio Fernández, íntim amic de Jorge Guillermo Borges i del qual Jorge Luis Borges heretarà l'amistat.

És difícil escatir qui és Macedonio Fernández, filòsof i literat que es cartreja amb William James. Per tres raons: perquè va deixar una obra fonamentalment oral; perquè va deixar una obra escrita esparsa, zigzaguejant i no gens sistemàtica; i perquè la seva figura es va haver de sotmetre al poder omnívor de Borges, que, en encimbellar-la, dificulta a la crítica la possibilitat de distingir on comencen i on acaben el "Macedonio ver" i el "Macedonio

Carrizo 1986: 196.

esculpit per Borges”. Macedonio, que havia estudiat dret conjuntament amb el pare de Borges, va manifestar, com precisa Fernando Rodríguez, un estil literari profundament imbricat en la filosofia:

[...] lo cierto es que constituyen la expresión de una práctica literaria reiterada, corregida y aumentada, en la que el texto arrincona su desgastado papel de posible reflejo de la realidad exterior para transformarse en un juego, algo fútil, un guiño, una broma transcendente, un pastiche filosófico, un galimatías místico o una especulación disparatada (Fernando Rodríguez Lafuente, en el pròleg de *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio Fernández, Madrid: Cátedra 1995, 23).

Borges començarà a tenir relació amb Macedonio Fernández a partir de l'any 1921, quan va arribar a Buenos Aires, de retorn del periple europeu que la seva família havia iniciat el 1914. A partir d'aquí Macedonio i Borges mantenen una relació continuada, i codirigiran, entre agost del 1922 i juliol del 1923, la revista *Proa*, període durant el qual ambdós mostraran una enfervorida passió per l'ultraisme.¹¹⁷

Abordar l'ascendent de Macedonio Fernández sobre Borges, sovint té com a resultat un despropòsit. Per la senzilla raó que si es recorre als textos d'aquest autor, es pren com a objecte d'investigació la part menys important de la seva obra, una obra que, com hem apuntat abans, fonamentalment va ser oral, desencaixada entre bromes, *boutades* i fulgors dialèctics expandits a les

¹¹⁷ “La amistad con Macedonio habrá de cambiar su orientación literaria. En la ironía tan criolla del maestro, en su desdén por la popularidad, en sus paradojas, encontrará un modelo insuperable. Todos los sábados acude a su tertulia” (Rodríguez Monegal 1987: 449).

Un Borges joveníssim (*Proa*, juliol del 1923) ja expressa la seva admiració per Macedonio Fernández amb una ressenya emfàtica del seu llibre *El recién venido*: “En las digresiones de Macedonio Fernández, paréceme ver una fantasía en incesante ejercicio: actividad que briosamente va diseñando universos, no legislados” (Borges 1997, 176). En el mateix sentit vegeu “La lírica argentina contemporánea”, *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 132-133, on Borges expressa la seva admiració per la idiosincràsia de Macedonio.

La revista *Proa* va ser fundada per Borges, Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Alfredo Bramón i Pablo Rojas.

confiteries de l'interior del Buenos Aires de la dècada dels vint. A Borges sobretot l'apassionava la vitalitat creativa de Macedonio, l'originalitat i frescor de les seves reflexions, un estil de pensament que no reitera llocs comuns, la seva propensió a la literatura oral: “[...] yo, por ejemplo, para leer a Macedonio necesito leerlo con la voz de Macedonio. Y la gente que no ha oído esa voz y que no ha visto esa cara no puede leer a Macedonio. Por eso las generaciones nuevas lo encuentran ilegible” (Carrizo 1986: 10).¹¹⁸ I també: “Escribir no era una tarea para Macedonio Fernández. Vivía (más que ninguna otra persona que he conocido) para pensar. Diariamente se abandonaba a las vicisitudes y sorpresas del pensamiento, como el nadador a un gran río, y esa manera de pensar que se llama escribir no le costaba el menor esfuerzo” (OC, IV, 53). I encara: “Macedonio no le daba el menor valor a su palabra escrita; al mudarse de alojamiento, no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y que llenaban los cajones y armarios” (ídem).

La vivacitat d'un pensament vibrant que es transmet a través de la literatura oral, doncs, serà una de les grans empremtes estilístiques que Macedonio deixa en Borges. I en aquest cas, quan ens referim a literatura oral no apuntem a una mena de gènere menor, sinó a una font de nutrició literària de primer ordre empeltada d'estil, que Borges també aplicarà a la seva escriptura:

En el decurso de una vida ya larga he conversado con personas famosas; ninguna me impresionó como él [como Macedonio Fernández] o siquiera de un modo análogo. Trataba de ocultar, no de exhibir, su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro. Prefería el tono interrogativo, el tono de modesta consulta, a la afirmación magistral. Jamás pontificaba; su elocuencia era de pocas palabras y

¹¹⁸ Sobre l'amistat entre Borges i Macedonio Fernández, vegeu Carrizo 1986: 20.

hasta de frases trucas. El tono habitual era de cautelosa perplejidad. Puedo remedar, pero no definir, esa voz llana, enronquecida por el tabaco (P, OC, IV, 53).

Que Macedonio és més una creació borgiana que no pas una realitat filosòfica d'envergadura, capaç de ser autònoma, ho planteja Jaime Rest: “Borges ha creado un verdadero mito de Macedonio Fernández, pero curiosamente ha dicho poco sobre su obra, inclusive en el prólogo que le dedicó” (Rest 1976: 22). El mateix Borges, en ser interrogat sobre si a l'Argentina hi ha hagut pensament filosòfic, reconeix no estar segur del valor universal d'una cosa així com el *pensament filosòfic* de Macedonio: “Yo no sé. El caso de Macedonio Fernández, pero no sé hasta dónde. Y luego el positivismo, pero no era gran cosa” (Carrizo 1986: 35). En qualsevol cas, més enllà de la discutida consistència de l'obra de Macedonio, la crítica ha reconegut un ascendent important d'aquest sobre Borges, sobretot aquest que destaca Álvarez de Oro: “Como Macedonio Fernández, Borges ejerció literalmente con alegría y diversión el extraño don de tolerar la contradicción” (Álvarez de Oro 1987: 68).¹¹⁹

Hi ha entre Borges i Macedonio una similitud temàtica d'acord amb les obsessions filosòfiques que exposen en les seves obres respectives: sintètica i clara la del primer, crítica i expansiva fins a nivells hipertròfics la del segon. De Macedonio, Borges n'hereta (o, més ben dit, a partir d'ell reforça) una concepció idealista de la realitat, la negació de l'espai, del temps, de la matèria,

¹¹⁹ A propòsit de Macedonio Fernández, Rodríguez Lafuente comenta: “[...] en sus páginas se contiene una colección de reflexiones metafísicas, de paradojas humorísticas [...]. El lector responde confuso a las páginas de Macedonio. No sabe si el autor quiere divertirse, hacer pensar o demostrar una tesis doctrinal, ¿cuál? El libro incorpora dentro de un cuento o un poema, algún enunciado filosófico e introduce marcados tonos humorísticos” (Rodríguez Lafuente 1995: 35, en el pròleg del primer llibre de Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, publicat l'any 1928).

del jo,¹²⁰ de la causalitat; fortifica la consideració que el jo té una essència onírica;¹²¹ afina l'argumentari sobre la insubstancialitat d'allò material:¹²²

Nada hay fuera de lo que yo siento; no hay lo que otros “sienten” (otras sensibilidades), ni lo que no siente ni es (la Materia). Todo el ser está en lo que “yo” siento; es plenitud de ser y no apariencia o representación de otra cosa. La vida, o sensibilidad, o mundo, o ser, es siempre esencial, plena y no imagen de “sustancias”. No hay externalidad psíquica (otras conciencias) ni física (materia) (Macedonio Fernández 1967: 73).

Aquest pensament desestructurador serà heretat per Borges, que ja a *Inquisiciones*, el primer llibre d'assaig, publicat l'any 1925, presenta dos textos, “La nadería de la personalidad” i “La encrucijada de Berkeley”, que segons Borges mateix “fueron pensados a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández” (per referències: Mattalía 1992: 448). No és d'estranyar, doncs, que sovint els paral·lelismes entre ambdós siguin aclaparadors, i que en els seus textos se sovintegin les rimes, els ecos, i les complicitats derivades d'haver compartit un mateix clima intel·lectual i d'amistat. Escriu Macedonio:

En ciertos momentos de plenitud mental olvido mi “yo”, mi cuerpo, mis vinculaciones, mis recuerdos, el pasado, todas las impresiones y actos que determinaron mi alejamiento y todo el largo trayecto de evasión y distanciamiento. Paréceme que siempre he estado allí o que acabo de comenzar mi existencia. Pero pronto ni mi existencia misma es asunto del más leve pensamiento mío; *tiempo, espacio*, son ya nociones desvanecidas; todo

¹²⁰ Vegeu Barrenechea 1976: 232.

¹²¹ Que, interpretada en un correlat de conseqüències epistemològiques i ontològiques, és també un dels motius de la narració borgiana “Las ruinas circulares”.

¹²² Vegeu Rodríguez Lafuente 1995: 35.

ocurre sin ubicación alguna: ni próximo ni separado ni durando ni perdurando ni anterior o posterior (Macedonio Fernández 1967: 15).

Es tracta d'una dissertació que no es pot percebre gaire llunyana a aquesta de Borges:

Lo repito: no hay detrás de las cosas un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo (OI, II, 139).

Un altre ascendent determinant, encara que en un segon terme respecte als dos comentats anteriorment, a l'hora de forjar l'estil borgià de llegir la filosofia, és el filòsof i escriptor txec Fritz Mauthner (del qual, a propòsit de la concepció borgiana del llenguatge, ja parlem al Capítol 3). Borges no l'admira per la seva literatura, sinó per la seva producció com a filòsof. En aquest sentit cal dir que l'interès de Mauthner va ser el llenguatge, i una de les seves tesis principals va ser la d'intentar demostrar que els termes del llenguatge no es corresponen amb les coses reals del món. D'aquí s'ha inferit que la tendència nominalista del pensament de Borges (aspecte que exposem al Capítol 6) troba una arrel en aquest filòsof txec. Aquesta influència es faria extensiva al convencionalisme que, segons Mauthner, està en la base de l'ús del llenguatge, i també a un cert escepticisme epistemològic, així com a un refús del llenguatge a l'hora de ser considerat un instrument vàlid per representar el món.

A banda de tots aquests aspectes, però, Mauthner reunia diverses peculiaritats molt propícies per despertar l'interès de Borges. Mauthner va escriure el

Wörterbuch der Philosophie en un estil arbitrari i parcial que tant convenia a la sensibilitat i formes de procedir de Borges.¹²³ Aquesta obra va ser un dels manuals de consulta filosòfica més utilitzats per Borges.¹²⁴ I, a més, Mauthner havia estat professor de Franz Kafka, la qual cosa afegia un polsim de màgia en permetre un punt de viculació indirecta entre els dos escriptors.

1.4 FILOSOFIA I LITERATURA ES DIFERENCIEN PEL GRAU DE SISTEMATITZACIÓ I PER LA PRETENSÍO EPISTEMOLÒGICA

1.4.1 La caiguda del sistema

René Wellek i Austin Warren, a l'estudi titulat *Teoría literaria*, manlleven una definició de Rudolf Unger per remarcar:

Acertadamente [Unger] mantiene que la literatura no es conocimiento filosófico traducido a imágenes y versos, sino que expresa una actitud general ante la vida; que los poetas, por lo común, contestan de un modo no sistemático a cuestiones que también son temas de la filosofía (Wellek 1985: 138).

¹²³ En els paràgrafs inicials d'aquest diccionari s'exposa: "*Das Wörterbuch der Philosophie*, so sollte dieses Buch nach meinem Wunsche heißen. *Das Wörterbuch*. Freunde, zu deren Charakter nicht eben Ängstlichkeit gehört, rieten ab. Ich sollte den bestimmten Artikel weglassen; ich sollte den Schein der Eitelkeit vermeiden, als lebte ich in dem Glauben, das einzig richtige, das einzig wertvolle Wörterbuch der philosophischen Begriffe gegeben zu haben. Der bestimmte Artikel in der Überschrift meines Buches hatte aber einen ganz andern Sinn: Resignation, ein Bescheiden sollte das Wörtchen wie ein Auftakt ausdrücken. Diese wenigen hundert Wörter, deren Bedeutung im Laufe der Zeiten gewechselt hat, an Kraft und Inhalt bald zugenommen, bald nachgelassen hat, nicht selten in ihr Gegenteil umgeschlagen ist, über deren Bedeutung nicht einmal die Philosophen der Gegenwart einig sind, diese paar Hundert Wörter, mit deren Hilfe wir eine Erkenntnis der Wirklichkeit noch weniger fassen und erreichen können als mit Hilfe minder abstrakter Wörter: *das* ist das Wörterbuch unserer Philosophie" (Mauthner 1923: 9).

¹²⁴ Com declara el mateix Borges en una entrevista: "Publicó algunas novelas muy malas, pero sus textos filosóficos son excelentes. Es un escritor espléndido, muy irónico, cuyo estilo recuerda al siglo XVIII. Creía que el lenguaje sólo sirve para ocultar a la realidad o para una expresión estética. Su diccionario de la filosofía, uno de los libros que he consultado con gran placer, es en verdad una colección de ensayos sobre temas diferentes, como el alma, el mundo, el espíritu, la conciencia, etcétera. La parte histórica también es buena: Mauthner era un erudito. Quería que su diccionario fuera leído con un ojo escéptico" (Irby, 1962, 9).

Tot i que sostenir que la literatura “expressa una actitud general davant la vida” és encara una consideració vaga, poc definida, aquesta observació té la virtut de fer comparèixer un element important en les característiques que tradicionalment s’han adoptat per distingir el gènere filosòfic del gènere literari: el concepte de sistematicitat.¹²⁵

La sistematització, o el concepte de *sistema*, és un criteri que pot guiar-nos a l’hora d’establir diferències entre literatura i filosofia en l’obra de Borges.¹²⁶

No oblidem que, en el fragment amb què obrim aquest apartat, Wellek i Warren assumeixen la definició polivalent que Unger dóna sobre les relacions entre filosofia i literatura. Per a Unger aquests dos gèneres coincideixen a expressar *una actitud general ante la vida*, però tanmateix es distingeixen perquè el filòsof modela la seva resposta sota l’ordre del sistema, mentre que el poeta ho fa d’un mode *no sistemàtic*.

El concepte de sistema és un dels objectes d’interès més incessant en l’obra de Borges. Fins al punt que no resulta exagerat afirmar que, pivotant sobre el concepte de sistema, gran part de la literatura de l’autor argentí està destinada a reelaborar les (im)possibilitats de conèixer l’ordre del món i el funcionament sistemàtic de la realitat en un univers sotmès als criteris de la intel·ligència, que

¹²⁵ Un concepte que per a Kant també fa de frontera entre el discursos filosòfic i literari: “Parece una ocurrencia un poco extraña y hasta incongruente tratar de concebir una historia con arreglo a la idea de cómo debía marchar el mundo si se atuviera a ciertas finalidades razonables; parece que el resultado sería algo así como una novela. Pero si tenemos que suponer que la naturaleza, aún en el terreno de la libertad humana, no procede sin plan ni meta, esa idea podría ser útil; y aunque seamos un poco miopes para calar el mecanismo secreto de su dispositivo, esa idea debería servirnos, sin embargo, como hilo conductor para representarnos como sistema, por lo menos en conjunto, lo que de otro modo no es más que un agregado sin plan alguno de acciones humanas” (Kant 1984: 61-62).

¹²⁶ “La paraula sistema ve del grec *συστημα*, que inicialment volia dir “total”, “multitud”, “unió”, i que Plató, Aristòtil i Euclides, entre d’altres pensadors, van utilitzar per indicar un “tot compost de diferents parts o membres”. I també, per analogia, va ser una paraula concebuda com a “composició literària”. Marshal McLuhan (*Hot & Cool*. Ed. by Gerald Emanuel Stearn. A Signet Book published by The New American Library, New York, 1967, p. 288) afirma: “*“System” means “something to look at”. You must have a very high visual gradient to have systematization. In philosophy, before Descartes, there was no “system”. Plato had no “system”. Aristotle had no “system”*”. La idea de “sistema” que, segons McLuhan, era una idea que els antics filòsofs no posseïen és entesa avui com a “exposició doctrinal racionalment i lògicament ordenada i les parts de la qual resten rigorosament i estrictament relacionades i conjuminades entre elles” (<http://www.enciclopedia.cat/fitxav2jsp?NDCHEC=0143000&BATE=sistema>, consulta actualitzada el 30.7.2012).

el conceben regulat per unes lleis que tendeixen a l'estabilitat i, per tant, a la seva previsibilitat i domini. En aquest sentit, és clar, el sistema ateny tant a totes les especulacions filosòfiques i teològiques que han manifestat una voluntat de *culminació explicativa*, com també a la ciència, primordialment fonamentada en el principi de causalitat, un principi que és la clau de volta del sistema.

Sota la lògica d'un escepticisme tamisat de relativisme, el concepte de sistema és un dels més recurrents i, al mateix temps, més refusats en l'obra de Borges. Però, ambigua fins a l'extremitud, l'obra de l'autor argentí remarca sempre el valor d'allò que refusa. Que, aplicat al cas concret que estem exposant, significa que el concepte de sistema serveix per materialitzar els infructuosos i erràtics processos de l'ésser humà per localitzar un ordre fiable del món, és a dir, una lògica sistemàtica, reductible a coneixement. D'aquesta manera l'anàlisi de la sistematització de la realitat oferirà una prova sobre la inestabilitat de tot sistema que aspiri a un tancament explicatiu complet. No en va, en l'univers primordialment *mental* de Tlön, dominat per una sola disciplina, la psicologia, "Los metafísicos [...] no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos" (OC, I, 436). És en aquest punt que el concepte de sistema resulta anorreat per una onada de relativisme. Per a Borges, tal com es demostra en el delirant catàleg de classificació de la realitat contingut en la remota enciclopèdia xinesa que s'esmenta a "El idioma analítico de John Wilkins",¹²⁷ el concepte de sistema queda vinculat al de relativisme: l'arbitrarietat del signe lingüístic condueix a una classificació merament conjectural. I en la mesura que un

¹²⁷ cf. OC, II, 86.

sistema no és res més que la subordinació de tots els punts de l'univers a un de sol, la idea de sistema revela per ella mateixa una arbitrietat sempre relativa.

Borges confessa que de petit “apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres” (OC, II, 161). Era una escena que es repetia de manera regular. Quan, cada cap de setmana, acompanyava el seu pare a la biblioteca per tornar els llibres llegits i per adquirir-ne d'altres, el nen Jorge Luis Borges esperava els processos de retorn i de noves comandes tot embevent-se en la lectura de l'entrada *tigre* i en la contemplació de les il·lustracions que sobre aquest felí trobava en les diverses enciclopèdies que hi havia a la biblioteca. Escriu a “Tigres azules”: “Siempre me atrajo el tigre. Sé que me demoraba, de niño, ante cierta jaula del Zoológico: nada me importaban las otras. Juzgaba a las enciclopedias y a los textos de historia natural por los grabados de los tigres” (MS, OC. III, 381). Aquell acte de subjugació estètica i emotiva d'un infant fundava els principis d'un sistema de jerarquització de les enciclopèdies. El cas és que Borges distingia i valorava les enciclopèdies exclusivament per l'entrada *tigre*, supeditant d'aquesta manera tots els punts de l'univers enciclopèdic a un de sol.

En la seva voluntat de completesa explicativa, el sistema revela les falles de tota intel·ligència que vulgui abraçar la realitat de manera completa i definitiva. En la mesura que la consideració de la intel·ligència humana no es pot assentar en fonaments absoluts, els productes de les seves aplicacions estaran fundats damunt els sorramolls de l'arbitrietat que tot sistema evidencia:

[...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. El mundo –escribe David Hume– es tal vez el bosquejo rudimentario de un dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es una obra de un

dios subalterno, de quien los dioses se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto” (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779). (OC, II, p. 84 -85).

D’aquesta manera el concepte de sistema queda reduït a un impuls de comprensió del món, un impuls d’efectes, tanmateix infructuosos. El sistema no troba un centre com a garantia de veritat. El sistema significa, de manera rasa, un model explicatiu perfectament substituïble per un altre. L’èsser humà elabora sistemes explicatius, i en aquest mateix procés comprèn la seva tasca erràtica, ratificada per la impossibilitat de trobar un ordre explicatiu jeràrquicament superior i definitiu.¹²⁸

El sistema té una enorme funcionalitat en la literatura de Borges. D’entrada, el sistema entès com a impuls d’una ment que vol ordenar el món a fi de comprendre’l, és un ordit inevitable de la intel·ligència humana. En un text metasistemàtic com el que es desplega a “El ruseñor de Keats”, Borges redueix en dos grans modes filosòfics els sistemes d’entendre i concebre la realitat. Aquests dos grans modes són materialitzats pel platonisme i l’aristotelisme:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros que son generalizaciones; para estos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquellos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el

¹²⁸ tal com observa José Luis Sánchez Ferrer: “En “El acercamiento a Almotásim” el tiempo circular, uno de sus temas habituales, está garrulamente expuesto bajo la especie argumental de la reseña de una novela y un autor falsos. Con este subterfugio [Borges] ponía en entredicho la validez de la propia cultura para justificar cualquier intento de orden en el universo. Además se amparaba de la crítica argumentando que sólo hacía literatura, como así aparece al incluirlo también en un volumen de cuentos” (Sánchez Ferrer 1992: 53). I arran del conte “El Congreso” aquest mateix autor diagnostica la mateixa impossibilitat d’elaborar un sistema fiable: “El laberinto es sustituido aquí por un fantasmal congreso que intenta ordenar el universo según los principios de la razón y la inteligencia. El intento resulta vano: clasificar el mundo implica comprenderlo, algo fuera del alcance humano” (Sánchez Ferrer 1992: 79).

aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media, todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles, los realistas Platón. El nominalismo inglés del siglo XIV resurge en el escrupuloso idealismo inglés del siglo XVIII; la economía de la fórmula de Occam *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* permite o prefigura el no menos taxativo *esse est percipi*. Los hombres, dijo Coleridge, nacen aristotélicos o platónicos; de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica. Lo real, para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiñeñor genérico, sino los ruiñeñores concretos. Es natural, es acaso inevitable, que en Inglaterra no sea comprendida rectamente la *Oda a un ruiñeñor* (OC, II, 96-97).

És important remarcar la qualitat provisòria i inevitable del sistema, i també és important remarcar les necessitats humanes de fundar un sistema explicatiu, encara que sigui per acabar assajant un esbós de la realitat, un esbós sense garanties de fonamentació absoluta. És aquesta la plasticitat que la idea de sistema adquireix en Borges. La recerca deriva en allò que podríem anomenar una *sàvia conquesta de la derrota*. El sistema revelarà les fràgils condicions del coneixement. El caràcter fantasmàtic del món és sinònim de la fal·libilitat de tot sistema. I viceversa. Així, per exemple, arran del personatge literari de Herbert Ashe (a la narració “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), Borges recrea la idea d’un sistema duodecimal de numeració (“en el que doce se escribe 10”); i recrea també el propòsit d’aquell home (afeccionat a les matemàtiques) de traslladar unes taules duodecimals a sexagesimals (“en las que sesenta se escribe 10”).¹²⁹ Aquest procés comporta uns efectes immediats: el canvi

¹²⁹ cf. OC, I, 433.

(legítim, plausiblement lògic) d'un sistema matemàtic a l'altre permet multiplicar la convicció que resulta impossible assentar de manera definitiva cap coneixement fonamental.¹³⁰

Enmig d'aquest laberint epistemològic, per a Borges no és la veritat la que funda el criteri, sinó a la inversa. Si aquesta idea és aplicable a les ciències formals i a les ciències naturals, encara es farà més evident en les ciències socials, del tot sotmeses a la *versió*, al perspectivisme, a la particular interpretació subjectiva dels fets: “De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí [es refereix a la dels gnòstics] serían coherentes, majestuosas y cotidianas” (OC, I, 126).

El conte “La lotería en Babilonia” encarna potser més dramàticament que cap altre text de Borges l'intent desafortat de buscar una teoria explicativa i sistemàtica de l'univers. Una secreta *Compañía*, que decideix tots els destins de les persones del regne en què impera la loteria, ha ordit una trama de causes i efectes impenetrables per a la raó humana. La hipertròfia d'aquesta teranyina adquireix proporcions colossals, fins al punt que “ninguna decisión [de la Compañía] es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga” (OC, I, 459). El rerefons *filosòfic* i didascàlic primordial d'aquest conte és que l'univers de Babilònia, regit per aquesta celebració majestàtica de l'atzar simbolitzada en la loteria, és comparable a l'univers causal que en l'ordre del nostre món positiu proposa la ciència. La lògica de la *Compañía* que regeix el destí de les persones només pot ser conjecturable però no rubricat, com igualment només pot ser conjecturable l'ordre bigarrat d'axiomes, principis, postulats i contradiccions que reflecteixen

¹³⁰ La lògica, així, és un sistema de validació canviant. Com observa Borges a “Dos notas”: “Tres reyes mandan en el póquer y no significan nada en el truco” (HE, OC, I, 419).

els sistemes filosòfics i científics del nostre món real. En virtut d'aquest paral·lelisme, Borges estableix que “ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas” (OC, I, 460). I és que la conjectura és el destí que Borges reserva a tot sistema. Babilonia, possiblement, i aquí ja entrem en una conjectura de la conjectura, “no es otra cosa que un infinito juego de azares” (OC, I, 460). Invocar l'atzar, paraula que per a Borges gaudeix d'una dilatada càrrega filosòfica i simbòlica, significa anorrear la idea de *destí*, entrar en la dimensió antisistemàtica per excel·lència, ja que el destí encara incorporava un esquema concatenat de causes i efectes, mentre que l'atzar no. Ho exposa Borges mateix en una de les converses radiofòniques amb Antonio Carrizo:

Ya que hemos llegado a la palabra *azar*, quiero recordarle algo que es bastante curioso. La plabra *azar* es una palabra evidentemente de origen árabe y quiere decir *dado*. Cada *dado* se llama un *azar*, en árabe. Y por eso, los juegos de azar. Tiene ese origen. *Algo que ciertamente no se nombra con la palabra 'azar'*: claro, es mejor pensar en un destino, es mejor pensar que todo forma parte de una trama... y de una trama fatal, ¿por qué no? En todo caso todas las cosas forman un dibujo. El azar niega el dibujo. En cambio la predestinación nos da una simetría, aunque esa simetría nos lleve al infierno, nos lleve a la culpa (Carrizo 1986: 106).

Contemplada des d'aquesta perspectiva, la loteria a Babilonia desemboca en l'atzar, és a dir, en l'assumpció de la manca de control més absolut.¹³¹ I en aquest sentit la regència d'atzars decretats per la secreta *Compañía* d'aquest regne peculiar no és res més que l'expressió del caràcter impenetrable de les (xifrades) lleis que regeixen aquest univers. “El azar (salvo que no hay azar,

¹³¹ Encara que, en el poema “Metáfora de las mil y una noches”, es torna a reflectir la sinuositat i ambivalència filosòfica de la literatura de Borges. En aquests versos en concret: “De formas que varían como nubes / Sujetas al arbitrio del Destino / O del azar, que son la misma cosa [...]” (OC, III, 169) Encara que, en rigor, *destí* d'una banda, i *azar* de l'altra, formarien part d'un mateix fet inescrutable.

salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad)” (OC. III, 208) genera tot tipus d’especulacions i cosmogonies probables per a l’ésser humà, purament provisòries en el seu deler per dotar de sentit l’univers. S’endevina el paralel·lisme entre l’individu sotmès a les lleis de Babilònia i l’individu sotmès a les lleis del món –diguem-ne– *real*.¹³²

Borges descreu del *sistema*.¹³³ Borges remarca una i altra vegada la impossibilitat de trobar un ordre en l’univers, i aquesta és potser la síntesi general que englobaria la major part de les seves ficcions. Tanmateix, aquesta impossibilitat de trobar un ordre en l’univers es plega sobre ella mateixa, potenciant amb una força redoblada una nova perplexitat metafísica: la impossibilitat d’escapar de l’ordre. Per exemple, en el joc equilibrat i incessant entre caos i ordre que travessa de dalt a baix el conte “La biblioteca de Babel” Borges reitera la idea que tota activitat s’inscriu dins d’un ordre, en aquest cas un ordre reductible a combinacions lingüístiques. Es tracta d’una idea que pot adoptar moltes plasmacions. Així, per exemple, la realitat sempre guarda un ordre, per molt secret i per molt incodificable que sigui aquest ordre per a la intel·ligència humana, que només pot conjecturar-lo, tal com veiem al poema “Límites”, dins *El hacedor*. “Hay un espejo que me ha visto por última vez” (OC, II, 227); idea que escampa el domini sistemàtic d’un destí, un destí desconegut per a l’ésser humà.¹³⁴

La idea de considerar que el *desordre* és impossible, ja que una miríada d’accions –per nombrosa que sigui– sempre permet ser codificada en un

¹³² “Pero también cabe pensar, con pavor no menor, que el mundo se rigiera por el azar absoluto. Así, en *La lotería de [sic] Babilonia* (¿cómo no reconocer en esta historia las interminables controversias barrocas en torno a la naturaleza y la gracia, a la predestinación y el libre albedrío, y al poder inquisitorial y a la eclesiástica administración de los destinos eternos?). (Benavides 1992: 264).

¹³³ Silvia Magnavacca observa que Borges refusa l’Escolàstica precisament per la seva creença en el procediment sistemàtic. (cf. Magnavacca 2009: 273).

ordre, pot extremar-se fins al paroxisme. Així, per exemple, retornant a “La biblioteca de Babel”, es pot apuntar que la biblioteca és *infinita*. I ho és d’acord a una petició de principi de la raó inserit en el mateix concepte de món:

Quienes lo juzgan limitado [el món], postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar —lo cual es absurdo—. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta posible solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). (OC, I, 471).

Arribats a aquest punt cal subratllar que només la literatura permet aquesta violentació del concepte sistema, un concepte que és refusat però tanmateix preval per la seva força de conjectura. I tot en el mateix procés textual que permeten les condicions de la literatura. La filosofia, en canvi, en la mesura que vol esbossar una visió o una crítica *més o menys* sòlida sobre la realitat, no pot servir-se d’aquesta plasticitat i d’aquesta relativització que sí que, en canvi, queden habilitades en el registre literari. Fins i tot les filosofies inspirades en el relativisme o en l’escepticisme intenten forjar una versió crítica que sigui finalment sòlida. Borges, que descreu de la trama que anomenem *història universal*, que descreu que puguem desentranyar el sentit d’aquesta trama, explota l’idealisme de Schopenhauer, que creia que buscar sentit a aquesta trama era tan insensat com buscar formes en els núvols.¹³⁵ Només la literatura, per dir-ho així, podia concedir aquesta amplitud de moviments, si per

¹³⁴ Una qüestió comparable es revelaria a “Sueño soñado en Edimburgo” en què, a partir d’un somni, Borges desplega una digressió sobre l’ordre i sobre les sèries a dins les quals els humans estem condemnats a viure i a circumscriure les nostres passes. cf. OC, III, 484.

¹³⁵ cf. “1982”, dins *Los conjurados*, OC. III, 499. I encara: “Tal vez el cúmulo de polvo no sea menos útil para la trama que las naves que cargan un imperio o que la fragancia del nardo” (idem).

amplitud de moviments entenem aquesta manca de subjecció a un horitzó ontològic. En aquest sentit, la filosofia està, per condició connatural, per tradició, vinculada amb la sistematització. Mentre que la literatura, no. És el registre literari el que permet plasmar aquestes anades i vingudes al voltant del *laberint* entès com a transsumpte de *l'ordre*, unes oscil·lacions que, per bé que plenament coherents, serien inusuals en un tractat filosòfic amb pretensions de tancament ontològic:

En la idea de laberinto, yo creo que no hay una visión pesimista del futuro del hombre. Me parece que en el laberinto hay una idea de esperanza o de salvación, ya que si supiéramos con certeza que el mundo es un laberinto nos sentiríamos seguros. Pero no, posiblemente el mundo no sea un laberinto. En el laberinto hay un centro; ese centro terrible es el Minotauro. Sin embargo, no sabemos si el Universo tiene un centro: acaso no lo tenga. Por lo tanto, es probable que el mundo no sea un laberinto sino simplemente un caos, y en ese caso sí estamos perdidos (Alifano 1988: 180).

Hi ha moments –ja ho hem comentat a 1.3.2 i 1.3.3– que Borges s'allunya del precepte bàsic d'interpol·lar la filosofia en la trama literària dels seus contes i, en canvi, aposta per un tipus d'explicació filosòfica més directament assagística. Aquesta és la característica que es dóna a l'assaig “Nueva refutación del tiempo”. Presentat com una “anacrònica *reductio ad absurdum* de un sistema pretérito o, lo que es peor, el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica” (OC, II, 135), aquest assaig representa d'una banda una teorització molt sintètica d'un dels objectes més reiterats en l'obra del Borges (el *temps* i les perplexitats que entranya aquest concepte), i, de l'altra, el preàmbul liminar en què l'autor argentí elabora una teoria amb certa voluntat de cohesió i tancament. Dit d'una altra manera: és un dels textos –segurament el que més– en què Borges es mostra més *explícitament* filosòf.

Aparegut per primera vegada al número 195 de la revista *Sur*, el maig del 1944, aquest assaig s'encapçala amb un títol que ja és tota una declaració de l'escepticisme irònic que plana en la majoria de les consideracions filosòfiques de Borges. La ironia sembla destinada a desactivar qualsevol pretès sentit doctrinari d'aquestes consideracions. El cas és que el títol de l'assaig incorre en una *contradictio in adjecto*, una expressió filosòfica emprada en la lògica i que literalment significa: “contradicció en allò afegit”. En efecte, la paraula *nueva* del títol “Nueva refutación del tiempo” assenta una paradoxa, ja que aquest adjectiu ratifica la permanència d'un temps que, segons els continguts i sentits de l'assaig, pretén ser negat.¹³⁶ Aquesta “ligeríssima burla”¹³⁷ diu molt de l'estil borgià d'afrontar la filosofia sense haver d'assumir la voluntat de sistema, pròpia de tantes i tantes doctrines filosòfiques. L'adjectiu *nueva* ens recorda que l'estil de Borges es caracteritza fonamentalment per *literaturitzar* els materials filosòfics, si per *literaturitzar* entenem el procés de desposseir-los de la voluntat sistemàtica a què al·ludim i si per *sistema* entenem l'intent d'assentar un diagnòstic amb pretensions d'objectivitat. Borges, la literatura de Borges, explota l'esclatxa d'irracionalitat que vibra en tots els constructes de la intel·ligència humana. Un cop ha derruït el coneixement, Borges no assaja oferir un discurs amb ínfules de racionalitat. I la literatura auxilia aquesta funció, en demèrit d'un sentit *fort* de la filosofia, ja que és la literatura la que permetrà aprofundir i reelaborar aquestes esclatxes de la racionalitat humana. El propòsit de l'assaig de què parlem no és pas *filosòficament modest*. A “Nueva refutación del tiempo” Borges es proposa, ni més ni menys, que negar el temps, l'espai i, consegüentment, l'existència d'una identitat personal. Aplicant

¹³⁶ Com Borges mateix reconeix: “Una palabra sobre el título. No se me oculta que éste es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto*, porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir” (OC, II, 135).

¹³⁷ cf. OC, II, 135.

elements de la filosofia idealista d'un Berkeley passat pel tamís pessimista de Schopenhauer, i aplicant elements de la filosofia de Hume, Borges emprèn aquesta tasca homèrica, per bé que –no ho oblidem– rebaixada per la deliberada contradicció del títol. De Berkeley, Borges extrema la naturalesa d'un univers fet d'*aparences*, a fi de subratllar la idea que darrere les impressions dels sentits no resta una substància material. De Hume extrema la idea que darrere el feix de percepcions del subjecte resulta molt difícil assentar l'existència d'un subjecte, d'una *substància espiritual*. Des de l'idealisme de Berkeley i la filosofia de Hume, Borges critica Descartes:

El *pienso, luego soy* cartesiano queda invalidado. Decir *pienso* es postular el yo, es una petición de principio: Lichtenberg, en el siglo XVIII, propuso que, en lugar de *pienso*, dijéramos impersonalmente *piensa*, como quien dice *trueno* o *relampaguea*. Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé que derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo (OC, II, 139).

En paral·lel, Borges, per culminar l'arquitectura filosòfica d'aquest assaig, haurà interpolat la idea de Schopenhauer que l'ésser només viu en el present, i que, des d'aquest *presentisme rigorós*, és absurd buscar sentit en les accions humanes, ja que aquestes queden invertebrables per a qualsevol unificadora línia de continuïtat, queden dissoltes en la mesura que *només* són artefactes narratius, *versions*. Aquesta darrera idea, que Schopenhauer exaltava per remarcar que la *Voluntat* no havia d'encadenar-se a les facultats negadores del

passat i del futur (si ho fes, la *Voluntat* no seria lliure),¹³⁸ és una idea molt reiterada per Borges. Això es mostra no només en aquest assaig, sinó també en el presentisme de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”,¹³⁹ o en la sentència que apareix a *El jardín de senderos que se bifurcan*: “Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos” (OC, I, 472).

A partir d'aquesta acumulació de vectors filosòfics es culmina, en un tancament poètic que emfasitza la facultat de la literatura a l'hora de dissoldre el discurs sistemàtic, una pretesa negació del temps, de l'espai i de la identitat personal:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (OC, II, 149).

Aquest paràgraf final es fonamenta molt clarament en les dimensions *obertes* i *dissolvents* del concepte de sistema pròpies de la literatura. És un final en prosa poètica, que, a través del *registre literari*, permet que Borges ratifiqui l'assumpció

¹³⁸ “La forma de la aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir; éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarse... El tiempo es como un círculo que girara infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba, hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora. Inmóvil como la tangente, ese inextenso punto marca el contacto del objeto, cuya forma es el tiempo, con el sujeto, que carece de forma, porque no pertenece a lo conocible y es previa condición del conocimiento” (Schopenhauer 1995: 54).

¹³⁹ cf. OC, I, 435-436.

del seu rotund fracàs *filosòfic*¹⁴⁰ i, al mateix temps, plasmí un *ritornello* a la concepció platònica segons la qual només el món material –però no l’arquetípic– estaria sotmès als efectes del temps. Es tracta d’una culminació que, metàfora dels atributs paradoxals del coneixement, exalta la idea que la cíclica negació del temps prova la infructuositat d’aquest mateix intent de negació. Per tant, la confluència paradoxal entre les intencions i els continguts de coneixement només és plasmable des del registre literari. Des d’aquest registre es materialitza l’exposició d’uns efectes filosòfics que no tenen voluntat de sistema¹⁴¹ i que, deslliurats de l’imperatiu d’esbossar una presumpta reproducció fidel de l’univers, expressen la fal·libilitat de tot sistema explicatiu.

Si la literatura de Borges presenta interessos de caire filosòfic no és perquè reveli cap innovació que irrompi en la tradició filosòfica i en modifiqui el curs a través d’una teoria rupturista, sinó per la funció literària que desenvolupa la filosofia en la seva obra. Es tracta, com ja hem apuntat abans, d’una funció que desactivarà les pretensions de la filosofia tot integrant-les al registre literari, com si des de la literatura les mateixes línies filosòfiques poguessin ser reelaborades sense l’accent ontològic que tenen en la filosofia.

El *valor* filosòfic de la literatura de Borges, doncs, no radica en el desenvolupament sistemàtic d’una (nova) teoria, sinó, fet molt més important, en la seva *actitud* filosòfica. Per exemple, al text “La poesía”, dins *Siete noches*, Borges relata el cas de Plotí, que en virtut de la seva creença en les successives

¹⁴⁰ “De forma tal que esta refutación del tiempo le resulta doblemente onerosa a Borges. Por un lado le obliga a esbozar una metafísica panteísta en la que, a fuerza de querer privilegiar el presentismo de los instantes, desaparecen las distinciones entre individuos; pero, por otro, la preeminencia de esos mismos instantes y sobre todo el temor a pasar del instante a la cadena ordenada de instantes y, de ésta, al conjunto temporal, le llevan a refugiarse en una doctrina exaltadora de lo inmediato y negadora de lo abstracto. No sólo arriesga su visión general platonizante, sino que, por mor de su radical confrontación idealista, Borges pone en peligro la coherencia de su razonamiento” (Nuño 1986: 133).

¹⁴¹ Sebrelí, fent referència a una entrevista a Borges apareguda a *La nación* el 2 d’agost del 1986, escriu: “A Enrique Anderson Imbert le decía que él no podía seguir un problema filosófico hasta la raíz y establecer concepciones sobre los diferentes problemas filosóficos” (Sebrelí Juan José 1999, 369).

degeneracions de les còpies dels arquetipus es va negar a deixar-se esculpir un bust: “una sombra del arquetipo que está en el cielo. A qué hacer una sombra de esa sombra. Qué es el arte, pensaba Plotino, sino una apariencia de segundo grado. Si el hombre es deletznable, como puede ser adorada una imagen del hombre. Eso lo sintió Banchs; sintió la fantasmidad del espejo” (OC, III, 62). En aquest text Borges no aporta res de nou en la tradició filosòfica. Però sí que descobreix que la interpolació d’un exemple filosòfic d’aquestes característiques en un text literari intensifica la qualitat fantasmagòrica del coneixement humà. I això sí que és inèdit, summament revolucionari en les aplicacions dels efectes literaris assolits a través dels materials de la filosofia.

És evident que la mentalitat escèptica de Borges és incompatible amb una poètica literària que, poc o molt, intentés agregar noves concepcions del món amb pretensions de versemblança. Fa de mal dir, o resulta inevitablement ociós, escatir si Borges, d’haver pretès *fer filosofia* a la manera clàssica, hauria derivat cap al nihilisme. En qualsevol cas, la literatura, en la mesura que li permet un cert distanciament lúdic i irònic, revela noves funcions a la literatura. En aquest sentit, Emir Rodríguez Monegal, a partir d’una especulació sobre les similituds i diferències entre Borges i Nietzsche, arriba a defensar que el fet que l’autor argentí no opti per *fer filosofia* (és a dir, per subratllar una pretesa veritat com a pedra miliar del coneixement) *salva* Borges: “pero en tanto que Nietzsche fue más allá del bien y del mal y pereció destruido por sus fantasmas, Borges (siempre dueño de sí) aceptó la locura del mundo y nunca se despojó de la máscara protectora de la ironía” (Rodríguez Monegal 1981: 443).

La literatura de Borges en tot cas ofereix uns altres corol·laris filosòfics, com l’enumeració de perplexitats, la idea d’un pensament que es revela a si mateix

com a fal·lible, i l'exaltació d'una ironia tràgica: descobrir que les facultats humanes de coneixement serveixen per mostrar la insuficiència d'aquestes facultats. I aquest corol·lari lligarà molt bé amb el seu estil de rendibilització literària de la filosofia, que es caracteritza per oferir llambregades filosòfiques, sense pretendre cap treball sistemàtic que aspiri –ni de lluny– a ordinar una hipòtesi omnicomprensiva i veraç sobre la realitat. En qualsevol cas, els seus propòsits filosòfics estaran amb relació a un concepte de literatura entès com a gènere disgregador de les teories filosòfiques amb aspiració de versemblança.

1.4.2 Literatura i filosofia diferenciades per les seves pretensions epistemològiques

Encara molt interconnectat amb l'apartat anterior, en què hem explorat les diferències entre literatura i filosofia d'acord amb el refús de la sistematització filosòfica que revela la literatura de Borges, cal precisar que hi ha un barem de la retòrica clàssica, molt arrelat en la tradició de la teoria lingüística, segons el qual el llenguatge és objecte d'una categorització d'acord amb la naturalesa i valor ontològic de cada discurs.

Es tracta d'una jerarquització que troba els seus precedents en Plató, el qual, atès el seu intent de combatre la sofística, atribueix un sentit pejoratiu a la poesia, les arts i la retòrica. Per a Plató, la condició de filòsof passa per allunyar-se de la percepció sensible i de les volicions corporals. La poesia és segons Plató una activitat del cos, associada a la flauta, la cosmètica, la retòrica i la cuina. Aquestes activitats parteixen de la irrealitat del món físic i indueixen a error i a engany perquè es fonamenten en la mimesi, la qual està allunyada dos graus de la realitat vertadera. En l'esquema platònic el poeta duplica la realitat. A *La República* (llibre X) Plató compara el poeta amb el pintor:

ambdós fonamenten el seu art en una tècnica basada en la mimesi, i el cromatisme de la pintura serà igualat pel cromatisme musical del poeta. És així que Plató assenyala que la poesia és perillosa en la mesura que té un efecte d'aparença amb pretensions de veracitat, ja que a partir de la seva musicalitat (mètrica, ritme, harmonia, rima...) produeix una transformació en aquell que l'escolta, persuadint-lo perquè substitueixi el valor epistemològic del vertader coneixement pel valor estètic.¹⁴²

Amb relació a aquesta apreciació general, hi hauria d'una banda el *llenguatge cognoscitiu*, que seria aquell que és propi dels discursos científics i que es caracteritza per tenir una funció informativa, per poder ser avaluat segons criteris de veritat o falsedat i per ser reversible. D'altra banda, hi hauria el *llenguatge expressiu*, que no es pot mesurar segons criteris de veritat o falsedat, que té una funció primordialment expressiva, i en el qual forma i contingut són irreversibles.¹⁴³

Aquesta divisió ofereix un criteri de distinció entre filosofia i literatura. La filosofia té –o, si més no, ha tingut en bona part de la seva producció– la pretensió d'operar amb un llenguatge cognoscitiu, mentre que la literatura queda desvinculada d'aquest afany i és associada al llenguatge expressiu. La filosofia especula amb l'afany d'aportar algun valor de veritat (o de refutació) sobre la realitat, mentre que la literatura no.¹⁴⁴

¹⁴² cf. *La República* (599 a, i 604 e). Plató, *Obras Completas*, (traducció de Juan David García Bacca), vol. VIII, Caracas 1981: Universidad central de Venezuela.

¹⁴³ Una bibliografia de la distinció entre filosofia i literatura segons models de llenguatge: M. MacDonald, "The language of Fiction", *Proceedings of Aristotelian Society*, suplement vol. XXVII, 1954, 165-184; J. L. Austin, *How to do things with words*, Oxford: Clarendon 1962 (traducció espanyola: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós 1982); J. Habermas, *Pensamiento postmetafísico*, Madrid: Taurus 1990, 240-260.

¹⁴⁴ "En ésta [en la literatura], a diferencia de lo ocurrido en la filosofía, no hay ningún motivo de inconsciente prevención en contra de tal autoconciencia: el que escribe ya suele ser algo consciente de lo que es el lenguaje, (...) sin absorberse en intentos de grandes intuiciones de la totalidad del Ser o de explicaciones de valor científico. En efecto, normalmente el escritor, mejor dicho, el literato –empleo este término en contraposición al filósofo en cuanto tal, que también es escritor– no suele estar muy interesado en especular abstractamente sobre nada, y por ello, aunque, en un primer momento y durante un rato, lo encuentre divertido, a la larga le cansa –o peor, le perturba– eso de hablar sobre el hablar –y, por tanto, pensar sobre el pensar–" (Valverde 1995, 32-33).

L'ordenament de les relacions entre filosofia i literatura descansa sobre aquestes consideracions de naturalesa epistemològica. D'acord amb aquestes consideracions es perfilen diversos criteris de relació entre aquests dos gèneres. Serien el següents:

1) Filosofia i literatura es distingeixen amb relació al concepte de *veritat*.

Segons aquest criteri, diferenciem filosofia i literatura d'acord amb les tensions diferents que ambdues disciplines manifesten a l'hora de referir-se a la *veritat*. Aquesta distinció arrela en Plató, que interpreta que la literatura –i sobretot la poesia, amb els seus atributs estètics i persuasius– són activitats embaucadores: “Digamos, por lo tanto, de todos los poetas, comenzando por Homero, que ya traten en sus versos de la virtud o de cualquier otra materia, no son más que imitadores de fantasmas, sin llegar jamás a la realidad” (Plató 1979: 283). Als antípodes d'aquesta funció emmascaradora que du a terme el

Aquest debat ha estat objecte de múltiples observacions, forjades per escriptors l'obra dels quals està a cavall entre la literatura i la filosofia. Així, Milan Kundera atorga a la novel·la el valor de provocar una reflexió sobre l'ésser, sense confondre aquest tipus de literatura amb el sistema compacte, organitzat i de pretensió epistemològica pròpia del gènere filosòfic (cf. Milan Kundera, *L'art de la novel·la*, Barcelona: Destino 1987, 32-33, i 101-102). L'escriptor italià Italo Calvino planteja la relació entre filosofia i literatura com una lluita entre l'ordre (filosofia) i la lògica del desordre (literatura). Interpreta que aquesta lluita no mereix una solució, sinó una continuïtat *ad infinitum*, perquè aquesta prolongació esdevé un símptoma evident que les paraules no s'estanquen i que el pensament no es plega a una interpretació definitiva (cf. Calvino 1995, 172-173). Curiosament, Habermas ha criticat la novel·la d'Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)... acusant-la de ser un aiguabarreig, víctima de la seva pretensió de voler ser –al mateix temps– creació poètica i teoria literària (J. Habermas, *Pensamiento postmetafísico*, Madrid: Taurus 1990, 240-260). En relació amb aquesta crítica de Habermas, José María Cuesta Abad comenta: “Habermas ha insistido en que la reducción totalizadora de los géneros de la escritura a la unidad estetizante de la creación poética es un indicio del anquilosamiento de ciertos discursos de la modernidad debido a la destrucción en apariencia absoluta de la filosofía del sujeto, porque la desaparición de la subjetividad trascendental (que sería el origen del pensamiento teórico y objetivo, de la “vida contemplativa” a la que estábamos acostumbrados) deja tras de sí un vacío que es colmado por la idea vaga y problemática de la autonomía *poética* del lenguaje” (Cuesta Abad, 1995, 130). La filòsofa espanyola María Zambrano considera que l'escissió entre els continguts subjectius i les estructures epistemològiques es dona a partir de Plató i Parmènides, perquè aquests filòsofs anul·len les virtuts no racionals i ideològiques de *l'ànima humana*. Zambrano planteja que, assentada la manca de cohesió entre raó i paraula, la filosofia ha d'observar com el seu discurs està amenaçat, mentre que la poesia, deslligada de qualsevol referència a la positivitat, gaudeix de continuïtat: “La poesía, en cambio, asentada desde sus orígenes en lo inefable, lanzada a decir lo indecible, no ve amenazada su existencia” (Zambrano 1993, 119).

literat, Plató considera que el filòsof és l'únic que, per adequació del discurs a l'objectiu, pot atènyer la veritat arquetípica:

Y así, el que se dedica a la dialéctica, renunciando en absoluto al uso de los sentidos, se eleva, sólo mediante la razón, hasta la esencia de las cosas; y si continúa sus indagaciones hasta que haya percibido mediante el pensamiento la esencia del bien, ha llegado al término de los conocimientos inteligibles [...]” (Plató 1979: 22).

La mimesi visual del filòsof i la mimesi visual de la poesia només són anàlogues en la mesura que la paraula del filòsof diu la cosa, la cosa que posteriorment serà (mal) imitada pel poeta:

Y así, mi querido Glaucón, cuando oigas decir a los admiradores de Homero que este poeta ha formado la Grecia, y que, leyéndole, se aprende a gobernar y conducir bien los negocios humanos, y que lo mejor que se puede hacer es someterse a sus preceptos, deberás tener toda clase de miramientos y de consideraciones con los que empleen este lenguaje, como si estuvieran dotados del mayor éxito, y hasta concederles que Homero es el más grande poeta y el primero entre los trágicos; pero al mismo tiempo no pierdas de vista que en nuestro Estado no podemos admitir otras obras de poesía que los himnos a los dioses y los elogios de los hombres grandes; porque tan pronto como des cabida a la musa voluptuosa, sea épica, sea lírica, el placer y el dolor reinarán en el Estado en lugar de las leyes, en lugar de esta razón, cuya excelencia han reconocido todos los hombres en todos los tiempos. (Plató 1979: 289-290).

Aquesta línia, evidentment, és una demarcació molt àmplia, que, d'acord amb les condicions específiques i els paradigmes culturals de cada època, és susceptible de molts canvis. *Mutatis mutandis*, en aquesta línia podríem inscriure-hi la figura de Walter Benjamin, que en els seus treballs, sobretot a *Das Passagen Werk* (*La obra de los pasajes*), desplega una demostració pràctica d'una

teoria del gènere literari-filosòfic que no s'orienta a elaborar sistemes, sinó a exposar apunts, perfils i intuïcions. El malaurat pensador alemany, en aquesta obra, titlla de *muntatge literari*¹⁴⁵ l'intent de reconstruir el fris d'una època a partir de *les deixalles de la història*.¹⁴⁶ És a dir, a partir d'un conjunt bigarrat de personatges *secundaris* o figures socialment *laterals* (col·leccionistes, poetes, jugadors, prostitutes, interiors, passatges, vinyetes quotidianes), es revela el fris cultural, social i econòmic més genuí i complet d'una època. La lateralitat haurà quedat revertida com a forma primordial. En la seva pràctica literària Benjamin assumirà la impossibilitat de l'ésser humà de conèixer –en el sentit més fort del verb *conèixer*–. Però, en canvi, en contra de la història oficial, la que s'arroga els valors de la ciència, el muntatge de trets literaris que proposa Benjamin serveix per contrabalançar una pretesa *veritat* oficial de la història, deformació escrita pels dominants de la història:

Un problema fundamental del materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica [*Anschaulichkeit*]? O: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces, en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario (Benjamin 2005: 463).

¹⁴⁵ “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. [N 1 a, 8]” (Benjamin 2005: 462).

¹⁴⁶ “El gesto del héroe moderno está prefigurado en el trapero: su paso a tirones, el necesario aislamiento en que realiza su negocio, el interés que muestra por los desechos y desperdicios de la gran ciudad” (Benjamin 2005: 374).

2) Filosofia i literatura: ¿llenguatge cognoscitiu *versus* llenguatge emotiu o sensible?

Tradicionalment s'ha distingit entre el llenguatge cognoscitiu característic de la ciència i la filosofia i el llenguatge emotiu propi de la literatura i de la creació artística en general. Tot i que aquesta demarcació assenyalava les acotacions entre el camp literari i el filosòfic, a la pràctica hi haurà molts productes filosòfics que no se sotmetran fàcilment a aquesta divisió.

Així ho proven per exemple autors com Ludwig Wittgenstein, Arthur Schopenhauer, Émile Cioran, sant Agustí, Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, i un llarg etcètera, que, en moltes de les seves creacions filosòfiques, apliquen un llenguatge emotiu, una forma de confessió, un estil intimista i candent propi de dietari, un lirisme i un lèxic amb més força expressiva que no pas descriptiva, un estil empeltat d'autobiografia filosòfica i vital. Tots aquests aspectes dificulten una classificació unívoca de l'obra d'aquests autors, dificulten una classificació doblegada al criteri de la demarcació que exposem.

Amb tot, la diferència entre un llenguatge cognoscitiu i un llenguatge emotiu, encara que es presentin de manera híbrida en un sol cos textual, pot mantenir una certa legitimitat: la literatura (més emotiva, més expressiva que no pas descriptiva) contemplaria la filosofia com una reserva conceptual per expressar, des d'un *altre* angle, temes clàssics de la filosofia. Aquesta caracterització, tal com ja hem exposat a l'apartat anterior, es pot aplicar a la poètica de Borges.

3) Filosofia i literatura amb relació al concepte d'art

Podem diferenciar filosofia i literatura remetent-nos a una consideració popular sobre la creació artística: l'art no proporciona cap coneixement de la

realitat. A diferència de la filosofia, la ciència i la tècnica, que respectivament serien dimensions especulatives que aportarien coneixement positiu i aplicacions pràctiques sobre la realitat, l'art no aporta coneixement de la realitat ni instruments per operar-hi. Aquesta demarcació tan enrigida planteja algunes inoperàncies, sobretot amb relació a la facultat que la literatura té de construir cosmogonies. Així, no es pot desestimar que la literatura conté una visió del món, el llegat d'unes mitologies, d'unes formes culturals. Només cal pensar, per exemple, en els contes de *Les mil i una nits*; o en el *Beowulf*, el gran poema èpic anglosaxó; o en *La Ilíada* i en l'*Odissea*; o en *La divina comèdia*, obres que tant fascinaran Borges. Totes aquestes obres, per bé que de naturalesa literària, per bé que de naturalesa *artística*, en virtut de l'enormitat de coneixements que traspassen, en virtut de les cosmogonies que revelen, es resisteixen a ser adaptades a la rigidesa d'aquest criteri.

4) Filosofia i literatura amb relació a la ficció

La poesia i la literatura són disciplines que queden integrades en el conjunt anomenat *belles arts*. Aquest àmbit estaria fonamentalment associat al *gaudi estètic*, al plaer intel·lectual i, sovint, també a l'*evasió*. Aquests atributs, sense ser incompatibles amb el registre filosòfic, no materialitzen l'objectiu de la filosofia, que seria un discurs que té com a destí principal el d'aferrar l'individu a la realitat, ja sigui a partir de l'anàlisi o crítica d'aquesta realitat, ja sigui a partir de la transformació d'aquesta.

La separació que cosigna aquest criteri, per bé que conté alguns punts plenament operatius, és difícil d'aplicar de manera general, ja que consolida un divorci radical entre sentit estètic i traspàs de coneixements sobre la realitat. D'una banda Borges valora de manera explícita aquest factor *evasiu* de la literatura. Ho podem comprovar al text "Las mil y una noches", on escriu:

Uno tiene ganas de perderse en las *Mil y una noches*; uno sabe que entrando en ese libro puede olvidarse de su pobre destino humano; uno puede entrar en un mundo, y ese mundo está hecho de unas cuantas figuras arquetípicas y también de individuos. [...] Tengo en casa los diecisiete volúmenes de la versión de Burton. Sé que nunca los habré leído todos pero sé que ahí están las noches esperándome; que mi vida puede ser desdichada pero ahí estarán los diecisiete volúmenes; ahí estará esa especie de eternidad de *Las mil y una noches* del Oriente (OC, III, 237).

Aquesta observació és coherentment esperable en un autor que, d'una banda, es declara lector hedònic,¹⁴⁷ i que, de l'altra, per a la seva composició literària, acudeix als materials de la cultura per explotar literàriament els drings estètics i aspectes fantàstics d'aquests materials.¹⁴⁸

Tanmateix aquest criteri de demarcació resultaria del tot fatu si no advertim que Borges en les seves consideracions estètiques i en la seva declaració d'hedonisme ja incorpora una prèvia concepció de la realitat. En la seva escriptura, Borges ha igualat filosofia i literatura per la via del llenguatge. En la mesura que el llenguatge és fal·lible i no prefigura la condició jeràrquica de cap discurs, filosofia i literatura veuen esborrades les seves fronteres: “La perfidia del lenguaje, que convierte en ficción cuanta realidad es asimilada en área de su influjo, constituye una de las preocupaciones constantes de Borges”, diagnostica Jaime Rest (Rest 1976: 105). Potser resulta exagerat presentar com a *preocupació* la consideració borgiana que tot relat se subjuga a la qualitat de la ficció. Més que res perquè el qualificatiu de *preocupació* confereix un to tràgic i greu que no lliga amb la ironia metafísica i serena de Borges. Escatir si hi ha *preocupació* ens conduiria més al terreny de les intencionalitats i dels ocults

¹⁴⁷ “De mí sé decir que soy un lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las críticas. Cuando leí por primera vez la *Comedia*, me dejé llevar por la lectura” (OC, III, 208). I també: “Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros” (OC, I, 233).

¹⁴⁸ cf. OC, I, 436.

motius psicològics que no pas de les referències objectives. I en l'obra de Borges allò indiscutible és que l'acte de representació que du a terme la literatura iguala en un mateix pla, en el de la ficció, tots els discursos. Així, de manera inevitable, perquè la literatura no és sinó el camp de reelaboració d'aquest fet, filosofia i literatura queden agrupades en el mateix conjunt de la ficció.

La completesa del relat humà sobre el món només és assolible des de la ficció. La ficció no només embolcalla la creació, sinó que fins i tot –en la bigarrada amalgama d'actes, tradicions i seqüències culturals i històriques– la ficció és l'única possibilitat narrativa de l'ésser humà. La poètica de Borges parteix d'una banda de la consideració que no hi ha un discurs jeràrquicament superior, i, de l'altra, d'una noció de panteisme que unifica tots els fenòmens. Així, per exemple, als contes “Historia del guerrero y de la cautiva”, “Emma Zunz” i “Tema del traidor y del héroe”, Borges expressa de manera molt evident que la ficció és l'estructura narrativa que dóna solidesa a una realitat. En totes tres històries, en els quatre casos que es relaten en aquestes tres històries, hi ha un tret comú: el propòsit de referir fets *reals* a través de la ficció.¹⁴⁹ A “Epílogo”, dins *El Aleph*, Borges reconeix que, de tots els contes que figuren en aquest aplec, ni “Emma Zunz” ni “Historia del guerrero y de la cautiva” pertanyen al gènere fantàstic.¹⁵⁰ Segons Jaime Rest, la paraula, en

¹⁴⁹ Tot conferint una orientació nominalista a la literatura de Borges, Jaime Rest, a propòsit de l'estudi del conte “Historia del guerrero y de la cautiva”, diagnostica: “Cabe destacar una circunstancia bastante curiosa: el hecho que este comentario sobre dos episodios *reales* haya sido recogido en un volumen de *ficciones*. Tal decisión pone en un primer plano, implícito pero muy significativo, las opiniones que el autor sustenta acerca de la palabra y su capacidad estructuradora: basta la yuxtaposición que conduce al mutuo esclarecimiento para que dos sucesos que pertenecían a la realidad se conviertan, sin tropiezos, en ingrediente de un ejercicio imaginativo. Aquí de nuevo se torna ostensible la extrema tenuidad del matiz que separa la crónica verídica de la fábula, cuando la intervención del medio narrativo disuelve la consistencia de ambos personajes y los transforma en exclusiva materia nominal, única esperanza de supervivencia que los seres humanos pueden abrigar con alguna certeza. Para perdurar, el hombre y el mundo se tienen que volver ficticios, se deben someter a las normas que imperan en la literatura.” (Rest 1976: 106-107).

¹⁵⁰ “Fuera de *Emma Zunz* (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la *Historia del guerrero y de la cautiva* que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico” (OC, I, 629).

l'obra de Borges, serveix perquè una cosa que era veritat passi al pla de la ficció.¹⁵¹ També segons Rest, a causa de la separació entre llenguatge i realitat, les persones cauen en un àmbit purament ficcional.¹⁵² Rest, d'aquesta manera, confereix un valor instrumental a la paraula, el poder de bescanviar la veritat en la ficció.

Però hi ha un punt de partida primigeni que ens faria comprendre que la intel·ligència humana, en la mesura que té una base lingüística, ni tan sols posseeix l'opció de no *apostar* pel pla ficcional. Els tres contes esmentats (“Historia del guerrero y de la cautiva”, “Emma Zunz” i “Tema del traidor y del héroe”) són contes que precisament aspiren a un valor de model. “Emma Zunz” és model general de la *fidelitat*, de l'*engany* i, sobretot, de la superposició de la veritat: de com el relat pot modelar la veritat positiva dels fets. “Tema del traidor y del héroe” ja incorpora en el seu títol una de les arítmies a què Borges és tan afeccionat: la paraula *Tema*. ¿Per què calia especificar que era un “tema” en el marc de la convencionalitat del conte? Potser perquè Borges, amb aquesta simple paraula, ja orientava una lectura del conte, una lectura més focalitzada en la dimensió general del tema literari del conte, que no pas en la trama i singularitats específiques de l'argument que s'hi desplega. Al final el conte resulta una completa superposició dels plans de la ficció: ficció d'un narrador que inevitablement *relata* una història allunyada del temps present de l'escriptura: “La acción transcurre en un país oprimido y tenaz. [...] Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX” (OC, I, 496); ficció de James Nolan, que bescanvia la veritat positiva d'un acte de traïció protagonitzat pel protagonista principal (Kilpatrick) per una versió falsa que exalta el traïdor a categoria d'heroi; ficció sobre una ficció, en què la

¹⁵¹ cf. Rest 1976: 107.

¹⁵² cf. Rest 1976: 127.

veritat ja ha quedat del tot devorada per les respectives superposicions narratives, fins al punt hipertròfic que l'acte de tornar a relatar la història pot estar ordit per una trama encara més dissolvent de la veritat: “Al cabo de tenaces cavilaciones, [Ryan] resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto” (OC, I, 498).

“Historia del guerrero y de la cautiva” també s'erigeix en un símbol. El conte (amb tons assagístics) parteix de la veritat històrica (positiva) assolida a partir de dues fonts directes de Borges: d'una banda el testimoni de la seva àvia, Fanny Haslam, que li explica que quan estava a la comandància de Junín en qualitat d'esposa del coronel Borges va conèixer una dona de pares anglesos que vivia amb els indis i que ja no parlava anglès; i, de l'altra, la història d'un guerrer llombard, de nom Droctulft, història referida en un llibre i que narra com aquest guerrer, que entra a Ravenna per destruir-la, queda fascinat per les belleses de la capital de l'imperi i, a través d'un procés d'il·luminació, passa a combatre al costat de Roma i a ser assimilat en la cultura romana. Tots dos fets són unificats pel concepte de ficció, de tal manera que la ficció esdevé l'únic esquema provisorï per catalogar els elements d'això que, només de manera aproximativa segons Borges, anomenem *univers*. La ficció fusiona aquests dos fets i els eleva a categoria de símbol: anellant l'impuls que emmena el guerrer i la dona a abraçar una realitat que, *d'origen*, no és la seva. La mirada de Déu, la mirada que percebria els fils i tramoies de l'ordit de la ficció (literària, humana, epistemològica...), unifica aquests dos fets tan distants en el temps:

Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravenna, la figura de la mujer europea que opta por el desierto,

pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales (OC,I, 559-560).

Per a Borges el món real és fictici. En el sentit que l'instrument de la ficció és el que estructura algun possible relat sobre la realitat, alguna possible (encara que estrambòtica) catalogació dels elements que constitueixen això que anomenem *realitat*. No hi ha res que escapi a l'àmbit imaginatiu, a l'àmbit ficcional.¹⁵³

Ara bé, en aquest punt també cal remarcar que l'aplicació en el camp de la ficció d'aquesta energia provinent d'altres disciplines (la filosofia, la teologia, la ciència, la història...) no mereix ser entesa com una completa dissolució dels gèneres (d'uns gèneres englobats en el conjunt totalitzant de la *ficció*) ni en un argument ratificador d'un relativisme absolut. Per dues raons bàsiques.

La primera perquè Borges concep el llenguatge com un instrument. És, d'acord, un instrument rudimentari, però tanmateix l'únic instrument per poder esbossar teories conjeturals sobre la realitat. Aquesta exclusivitat del llenguatge, en contra del que podria semblar en primera instància, exalça la força del llenguatge, restituint-lo com l'únic instrument possible a l'hora d'estructurar una versió de la realitat, encara que aquesta versió sigui fal·lible. Però, a més, aquest llenguatge (reverberació d'un platonisme sempre latent en l'obra borgiana) es contraposa amb la conjetura d'un *món en si* que li fa de

¹⁵³ Aquest caràcter obligat de partir de la ficció com a condició *sine qua non* de tota versió de la realitat, s'expressa límpidament en aquest fragment del conte "Utopía de un hombre que está cansado" (dins *El libro de arena*): "Recuerdo haber leído sin desagrado —me contestó— dos cuentos fantásticos. Los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos y la Suma Teológica. Pero no hablemos de hechos. Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento" (OC, III, 53).

contramodel (aspecte desplegat a l'apartat 6.4 del Capítol 6, "Bases i projeccions filosòfiques de l'obra de Borges").

La segona raó per no defensar a ultrança un tombant relativista arrelat en una completa dissolució dels gèneres radica en el fet que Borges sempre remarca que ell no és un filòsof, que ell no fa filosofia, que la missió d'un literat és no fer filosofia. En un context dissolvent d'aquesta naturalesa, ¿quin sentit tindria fer una remarca d'aquest tipus? Si considerem que sota el concepte de *ficció* s'unifiquen tots els gèneres, ¿no seria redundant, tautològic o estèrilment ocios remarcar aquesta diferència entre discurs literari i discurs filosòfic? El concepte de *ficció* no esborra les fronteres entre els gèneres. Al contrari, les remarca.

Borges, com expressa a l'assaig "El primer Wells", dins *Otras inquisiciones*, manté que aquestes fronteres existeixen i atorga a la literatura una funció diferent que la de la filosofia. Vegem-ho. Borges, en aquest assaig, estableix que l'obra *perdurable* és l'obra ambigua: "La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. Ello debe ocurrir además de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del autor; éste debe aparecer ignorante de todo simbolismo" (OCV, II, 76). Segons Borges, aquest atribut de perdurabilitat (és a dir, de classicisme) és la que satisfà Wells en els seus primers llibres. ¿Com es guanya aquesta condició de perdurabilitat? En part, a costa de no *fer filosofia*, de no *filosofar*, de no explicitar una tesis explicativa amb voluntat de tancament, dessagnada quant a nervi literari, sacrificada per la seva voluntat persuasiva. Observa Borges:

Quienes dicen que el arte no debe propagar doctrinas suelen referirse a doctrinas contrarias a las suyas. Desde luego, tal no es mi caso; agradezco y profeso casi todas las doctrinas de Wells, pero deploro que éste las intercalara en sus narraciones.

Buen heredero de los nominalistas británicos, Wells reprueba nuestra costumbre de hablar de la tenacidad de “Inglaterra” o de las maquinaciones de “Prusia”; los argumentos contra esa mitología perjudicial me parecen irreprochables, no así la circunstancia de interpolarlos en la historia del sueño del señor Parham. Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede por hechos, no por razonamientos; a Dios le toleramos que afirme “Soy El Que Soy” (Éxodo, 3, 14), no que declare y analice, como Hegel o Anselmo, el *argumentum ontologicum*. Dios no debe teologizar; el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte. Hay otro motivo, el autor que muestra aversión a un personaje parece no acabar de entenderlo, parece confesar que éste no es inevitable para él. Desconfiamos de su inteligencia, como desconfiaríamos de la inteligencia de un Dios que mantuviera cielos e infiernos. Dios, ha escrito Spinoza (*Ética*), no aborrece a nadie y no quiere a nadie (OC, II, 76).

Borges no recrimina el *comportament* nominalista de Wells, sinó que recrimina el fet que aquest autor descarregui, en la pròpia obra, el seu pes com a filòsof. I és que quan un autor “se rebaja a razonar, lo sabemos falible”. Mentre no ho fa (i aquí *raonar* és equiparable a *filosofar*), l’acte demiúrgic de l’escriptura conserva per a la literatura una elevació de caràcter diví. “La realidad procede por hechos, no por razonamientos”. Aquesta és la precisa frontera distintiva entra la literatura i la filosofia. Els raonaments pertanyen a la filosofia. Els fets –siguin traspassats com a veritat positiva, com a ficció, o com a veritat positiva deformada per la ficció– pertanyen a la literatura. Buscar raonaments a l’interior de la literatura significa dissoldre la suspensió de la incredulitat, entrar en un altre sistema, il·latiu, majoritàriament racionalista: el de la filosofia.

5) Literatura i filosofia com a reacció creativa enfront de la realitat.

Segons la investigadora Clara Cordua, Borges realitza una separació taxativa entre art i veritat. I en l'interstici que obre la ficció, aquest autor subratlla el caràcter lliure i desinhibit de la literatura, en detriment de la voluntat d'objectivitat que, en canvi, professa la filosofia.¹⁵⁴

Si ens atenim a aquell procés de deslegitimació del llenguatge que roman en la base de la poètica borgiana, comprendrem que aquest autor eixampli el radi de la ficció i el faci extensiu a la filosofia. Borges blasma la pretesa objectivitat dels discursos i, així, elabora una literatura que s'erigeix en la crònica d'aquesta actitud. A cavall entre el to anticientíficista i la convicció de qui remarca el fet que el pensament humà no garanteix cap punt de sustentació ni seguretat, Borges reconeix que a la literatura (i a l'art, en general) li és concedida la possibilitat d'escapar dels paràmetres lògics que inevitablement governen els discursos que pretenen oferir una informació positivista, representativa o persuasivament racionalitzadora de la realitat: “En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina y pierde las otras; no es así en el ambiguo mundo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido” (NED, III, 353). Borges, per tant, només accepta l'ingrés del discurs filosòfic a la seva literatura un cop la pretensió orgànica i essencialista de la filosofia ha estat debolida o descartada.¹⁵⁵

¹⁵⁴ “La separación tajante entre arte y verdad, uno de los rasgos más constantes y característicos de la manera de pensar de Borges, le permite perfeccionar su distingo entre literatura y filosofía y justifica su práctica de ignorar el valor de verdad de las teorías metafísicas a favor de su valor fantástico o mágico, como dice” (Cordua 1988: 638).

¹⁵⁵ Es tracta ja d'una vella reivindicació. Kant, en presentar *l'en si* com una realitat inabastable per al coneixement humà, el qual és constitucionalment fenomènic, reconeix a la literatura la capacitat relaxada de no haver de representar la realitat, confinant-la a un territori que està més enllà de la dicotomia veritat / falsedat. Són emblemàtiques les atribucions amb què Kant caracteritza el geni artístic (el qual no cerca l'ordre) i la ciència (netament supeditada a l'ordre i a la lògica): “Cuando alguien habla y decide como un genio en cosas de la más minuciosa investigación de la razón, resulta totalmente ridículo; no se sabe bien si debe uno reírse más del charlatán que esparce en su derredor tanto humo que incapacita para juzgar nada claro, pero por eso mismo da más campo a la imaginación, o del público que se figura ingenuamente que su incapacidad

Així, segons aquest criteri general, comprovem per exemple com es pot perfilar una línia unificadora de molts dels treballs de Borges en què la debolició d'aquesta pretensió epistemològica del discurs filosòfic es converteix en el tema central: la ciència subjectivista i idealista de Tlön (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), l'autodestrucció que comporta l'hiperempirisme (“Funes el memorioso”), l'exaltació de la causalitat de la casualitat (“La lotería en Babilonia”), les sinuositats d'una explicació panteista que reconcilia unitat i multiplicitat (“El Simurgh y el águila”), etcètera, exemples tots ells en què el relat narratiu desintegra la possibilitat d'un discurs filosòfic totalitzant.

Els conceptes *d'expressió estètica* i *contingut textual* configuren una reflexió implícita o explícita sobre les relacions entre forma (literària) i contingut (filosòfic). Durant l'època moderna, quan la filosofia es disgrega i comença a adoptar formes més plurals, quan s'experimenta una revolució en l'ordre del coneixement i la irrupció d'una revisió epistemològica, el concepte de *coneixement* trontolla i, amb ell, també trontollen els principis de legitimació de la filosofia. Durant la modernitat, la filosofia experimenta un nou procés d'obertura, acceptant la dificultat de fonamentar un coneixement vertader i absolut. Hi ha, per tant, una pèrdua de dogmatisme, fet que comportarà un efecte palès dins del mateix discurs filosòfic: l'admissió cultural d'altres discursos a part del filosòfic.

A l'assaig “Avatares de la tortuga”, Borges observa: Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones

de coger y conocer claramente esa obra maestra de la penetración proviene de que se le ofrecen nuevas verdades en grandes masas, estimando, en cambio, el trabajo detallado, en explicaciones adecuadas y examen ordenado de los principios, como chapucería” (Kant 1984: 217).

Aquest criteri kantian de demarcació entre filosofia i literatura, però, es veurà ràpidament transformat amb la irrupció de l'idealisme especulatiu i el Romanticisme, moviments per als quals l'individu és capaç de representar-se la forma vertadera del món, ja que aquest pròpiament és un correlat del jo. Uns esquemes, els del romanticisme, que no encaixen gens amb la concepció borgiana de ficció literària; l'escepticisme de l'autor argentí no atorga al jo la capacitat de representar una realitat amb ribets de veracitat.

ilustres, alguna –siquiera de modo infinitesimal– no se parezca un poco más que otras” (OC, I, 258). Es tracta d’una conclusió certament pessimista. La filosofia és una combinació aleatòria de paraules en el context de l’univers format per molts constructes de caire lingüístics, també aleatoris. Segons l’autor argentí, alguna d’aquestes combinacions de paraules pròpies de la filosofia convoca una dèbil esperança: infinitesimalment potser s’acosta a la veritat (encara que no queda clar si aquest acostament és casual, fruit de l’esgotament estadístic, i, per tant, inconscient). No oblidem en quines condicions Borges fa aquesta afirmació. La fa havent desactivat el sentit fort del coneixement, tan propi de la teologia i de la filosofia tradicionals. Per tant, situa la filosofia dins l’univers fal·lible del llenguatge, que és també el de la literatura. Filosofia i literatura comparteixen l’espai comú d’un llenguatge forçosament figuratiu. Aquesta vinculació, encara que ni de bon tros és una aliança absoluta, significa un punt de relació entre tots dos gèneres.

Amb tot, la literatura per a Borges mantindrà, respecte a la filosofia, una evident diferència de pretensió epistemològica i ontològica, una diferència que es transfereix en *el to* de les seves respectives escriptures. Per a l’autor argentí la filosofia té un sentit persuasiu que, en canvi, la (seva) literatura no té.¹⁵⁶ Però cal remarcar que, en qualsevol cas, en el marc d’un coneixement ja desactivat de les seves pretensions de trobar una garantia absoluta del criteri de veritat, aquesta diferència entre filosofia i literatura és fonamentalment d’*intenció*, de *pretensió*, però no de conquestes reals, ja que cap tipus de discurs pot aspirar a la veritat. Per aquest motiu, en Borges, la filosofia (i la teologia, i l’antropologia, i fins i tot la ciència...) poden ser materials fantàstics de primer ordre, si aquí, per fantàstic,¹⁵⁷ entenem l’accepció més extranatural del terme:

¹⁵⁶ cf. “Prólogo”, *El informe de Brodie*. (OC, II, 399).

¹⁵⁷ Del grec *phantastikós*, derivat de *phantasia* (aparença), i relacionat amb les paraules *phantastés* (ostentós, fanfarró), *phantasma* (aparició) i *phaino* (mostrar, aparentar). A través del llatí *fantasticus*, a Occident aquest

totes aquelles construccions pròpies de la fantasia i que al mateix temps no concorden amb cap materialitat positiva.

Tot i que les dimensions filosòfiques de l'obra de Borges estan molt allunyades de la filosofia de Nietzsche, hi ha, en l'autor de *Més enllà del bé i del mal*, una tasca conceptual d'exoneració de la funció del llenguatge, que és important de remarcar. I ho és des de dos punts de vista: com a expressió d'una línia de la filosofia contemporània que, sobretot a partir de Nietzsche, vindica la convencionalitat del llenguatge; i com a reflex d'un procés filosòfic que, amb una ironia escèptica, sense cap de les pretensions messiànicament contrafundadores que professa Nietzsche, serà aprofitat per Borges per transformar la literatura en un aplec de perplexitats desactivades de les seves arrogàncies epistemològiques.

Nietzsche, allunyat del plantejament platònic i socràtic, convençut que el llenguatge és producte d'un instint, concep el llenguatge com a impuls inconscient que es compromet com a força artística. Nietzsche és un continuador dels conceptes sofítics d'*areté* i de *nómos*, interposats contra la suposada llei natural (*physis*) propugnada per Sòcrates i Plató. No interessa tant ara exposar aquí els matisos d'aquesta important bifurcació de la història del pensament com sí fer notar que la filosofia du implícit un debat sobre les relacions entre forma i contingut. Declara Nietzsche: "Ni el idioma ni la retórica estan dirigidos hacia la verdad, hacia la esencia de las cosas. No pretende enseñar, sino provocar en los otros un impacto subjetivo y una aceptación" (Nietzsche 1967: 381). Aquestes paraules condensen una línia de consciència del valor del llenguatge i també reflecteixen que la concepció filosòfica influirà i condicionarà la mateixa concepció del llenguatge. Per a

adjectiu ha passat a qualificar aquelles imatges mentals o representacions d'entitats irreal, producte de la imaginació, i a vegades relacionades amb mites o amb el món sobrenatural.

Nietzsche, el llenguatge posseeix un valor de domini, un valor instrumental. L'estadi nihilista de la seva filosofia incorpora, tal com es reflecteix a l'aforisme 4.20 de l'obra *Aurora*, aquesta visió:

Se ha decidido finalmente que no hay nada bueno en sí, nada bello en sí, nada sublime en sí, nada malo en sí, sino situaciones anímicas en que proveemos de tales palabras a las cosas fuera de nosotros y en nosotros... Hemos vuelto a tomar el predicado de las cosas, o al menos nos hemos acordado de que se lo hemos prestado (Nietzsche 1994: 95).

D'aquí ens interessa remarcar un doble vessant. En primer lloc, el fet que l'ús del llenguatge és consubstancial a la concepció filosòfica defensada amb aquest ús concret. A partir de la vivisecció del mateix instrument lingüístic, Nietzsche, en aquest aforisme, com en tants altres punts de la seva obra, subratlla que certs aspectes que ens podrien semblar com a bases naturalment constituents de la realitat (el bé, la bellesa, el mal...) en realitat són artificis (supersticions) introduïts per la paraula i perpetuades amb el seu ús. En segon lloc cal remarcar que aquesta idea de Nietzsche, *grosso modo*, s'acobla amb la idea borgiana de concebre la realitat com a construcció lingüística. Com a aplicació d'aquest fet tenim com a prova, en el cas de l'autor argentí, el llenguatge de l'hemisferi boreal de Tlön, aquest univers sotmès a l'única disciplina possible: la psicologia. La construcció de la realitat té una base eminentment psicològica, i el llenguatge serà l'instrument formatiu d'aquesta construcció.¹⁵⁸ També darrere la recerca de llenguatges imaginaris hi ha

¹⁵⁸ “Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el *Onceno Tomo*) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y

l'aferrada consciència que el llenguatge funda la realitat i, per tant, també noves realitats: “consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos” (OC, I, 539).

És evident que un dels elements diferenciadors clàssics entre el gènere filosòfic i el gènere literari és el *propòsit* de les premisses que configuren els textos de cadascun d'aquests dos gèneres. La filosofia aspira a una explicació totalitzant de la realitat o bé a l'elaboració de postil·les crítiques que, encara que no persegueixin la voluntat de sistema, es funden en una pretesa veritat induïda pel bon ús de la lògica. Per regla general, en canvi, la literatura sol acompanyar-se de l'*epokhé*, de la suspensió de la incredulitat,¹⁵⁹ un pacte implícit el tot acte de lectura, un pacte que ja anteposa les condicions de versemblança a una pretesa condició de veritat absoluta. A l'assaig “El primer Wells” Borges declara: “El escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte” (OC, II, 76). En la mesura que la literatura no està sotmesa a una filiació tan estreta amb la *veritat*, queda exonerada d'oferir un discurs veraç sobre la realitat. I, per tant, relega els seus efectes a aquest fenomen que coneixem amb el nom d'*epokhé*. Aquesta fissura entre literatura i filosofia ens retorna a l'observació platònica de refusar l'art (també el literari, és clar), ja que l'art segons el filòsof atenenc no és un

el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño. Esos objetos de segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito. Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esta palabra integra un *objeto poético* creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas y otros muchos más” (OC, I, 435-436)

¹⁵⁹ El concepte *epokhé* ve del grec ἔποχή, “suspensió”. Nascut en l'entorn de la filosofia grega, va ser utilitzat principalment pel corrent dels escèptics. Segons Sext Empíric, fa referència a un estat mental de “suspensió del judici”, un estat de la consciència en el qual ni es nega ni s'afirma res. Aquesta idea va ser reintroduïda per la fenomenologia d'Edmund Husserl, que hi aportà un sentit més ampli. Per a Husserl, l'*epokhé* consisteix no solament en l'aturada o suspensió de les doctrines sobre la realitat, sinó també de la realitat mateixa.

instrument apte per assolir una veritat arquetípica (aspecte que ja despleguem al Capítol 3: “Concepció borgiana del llenguatge”).

La suspensió de la incredulitat afegeix un nou element a l'hora d'avaluar les relacions entre filosofia i literatura. Aquest element es pot expressar d'una manera molt simple: el fet que una obra literària alci un univers de ficció i, per tant, un codi interpretatiu que requereix de part nostra la suspensió de la incredulitat, no priva que aquesta obra literària no transmeti valors epistemològics, teòrics, conceptuals, existencials o morals, atributs tots ells entesos com a objectes tradicionals de la filosofia.

Obres de teatre com *La putain respectueuse* o *Huis clos*, de Jean Paul Sartre; *L'étranger*, d'Albert Camus (un tractat majúscul sobre la voluntat, el sentiment de culpa, la nuesa desprotegida dels éssers humans davant l'absurd implacable de la realitat); les obres de Kafka; *La llengua absoluta*, d'Elias Canetti (un fris literari en què hibriden temes *prototípicament* filosòfics com el mal, la identitat personal, la identitat cultural...); *San Manuel Bueno, mártir*, de Miguel de Unamuno, una novel·la que, com ben poques, planteja el fenomen d'un desdoblament de la personalitat que es resol entre la pugna de ser sincer o la necessitat social d'amagar les pròpies creences; o *L'home sense atributs*, de Robert Musil (en què s'exposa l'insubornable procés d'un individu per intentar forjar un sentit a l'existència)..., totes aquestes obres, agafades entre una infinitat d'altres obres igual d'adequades per explicar aquest concepte, palesen el camp temàtic compartit entre filosofia i literatura. Arribats a aquest punt cal observar que Borges, per replantejar temes filosòfics, *també* fa el procés *a la inversa*: de la literatura vers la filosofia. I ho fa d'una manera molt singular, inèdita, sense que la seva poètica tingui parió. Respecte d'aquesta faceta de Borges, l'investigador Joaquín Marco precisa: “No nos hallamos ante un filósofo que escribe obra de creación (caso de Sartre, por ejemplo), sino ante

un escritor que se decide a pensar en imágenes y sueños y que hace del ingenio el motor fundamental de sus textos” (Marco 1995: 1061). Borges ha testimoniado muchas veces la seva convicció que els textos de la filosofia i de la teologia són proclius a ser aplicats a la literatura en virtud de les seves propietats fantasioses i, per tant, de les seves qualitats inèdites en l'ordre de la narrativa. Així, sota aquesta descoberta, les propietats dels registres filosòfic i teològic renoven el discurs literari. Però al mateix temps, Borges també declara que localitza explicacions filosòfiques en les obres literàries. Aquest fenomen representa, al capdavant, un exercici no només coherent sinó també inevitable en un autor que, sota el sostre comú del llenguatge i en el marc de reelaborar les perplexitats metafísiques, ha establert íntimes aliances i principis comunicants entre la literatura, d'una banda, i, de l'altra, la filosofia i la teologia. Són múltiples els exemples en què també es revela la naturalesa *filosòfica* de materials pousats dels textos literaris. A partir de l'obra *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Borges fa aquesta digressió en un dels programes radiòfònics conduïts per Antonio Carrizo i recollits per aquest mateix locutor en un llibre excepcional: “Sí. Stevenson dijo que un hombre puede matar y no ser un asesino. Sí, los hechos no nos expresan cabalmente. Es la misma idea. Aquí estoy siguiendo a Stevenson. Oyendo a Stevenson, en todo caso. Lo cual está muy bien... que uno le oiga” (Carrizo 1986: 140). D'aquest mateix autor escocès, tan admirat per l'autor argentí, Borges s'impregna d'un interès per l'ètica. Declara al pròleg del llibre *Elogio de la sombra*:

Éste, escribí, es mi quinto libro de versos. Es razonable presumir que no será mejor o peor que los otros. A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética. Ésta, según se sabe, nunca dejó de preocupar a cierto amigo muy querido que la literatura me ha dado, a Robert Louis Stevenson (OC, II, 353).

Aquesta influència li venia donada per l'influx d'una obra que Borges va llegir moltes vegades, tant de petit com de gran: *Treasure island*, llibre que a partir de la relació moralment ambivalent que s'estableix entre el protagonista adolescent, Jim Hawkins, i el vell pirata, Long John Silver, permet aprofundir en un tema d'enorme complexitat escatològica: conceptualitzar el bé i el mal, comprenent que, enmig del corrent dels actes pràctics de la vida quotidiana, les fronteres entre aquests dos valors no són sempre nítides. Aquesta apreciació per l'ètica també s'incrementarà per una altra obra de Stevenson que Borges té en consideració, tot i que aquesta obra sí que és *explícitament* filosòfica: *Ethical Studies*.¹⁶⁰ No cal dir que Stevenson també serà referència en el reforçament de l'interès borgià pel tema del doble a partir de *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde*.

En aquest sistema de vasos comunicants, que ara estableix una direcció de la literatura cap a la filosofia, també trobarem la figura de Thomas Carlyle. Aquest historiador, crític i novel·lista anglès, sobretot arran de *Sartor Resartus*, obra paròdica de la filosofia de Hegel i de l'idealisme alemany en general, reforçarà el tombant radicalment desactivador que l'idealisme adoptarà en el sistema de pensament de Borges. A "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" Borges planteja un panteisme de base idealista;¹⁶¹ el conte *Las ruinas circulares* pot ser entès com a recreació de l'idealisme de Berkeley; a "La busca de Averroes", la potència creativa de l'idealisme s'equipara a un acte de fe: "En el instante en que dejo de creer en él, Averroes desaparece" (OC, I, 588); a "El zahir" s'hi

¹⁶⁰ cf. "El falso problema de Ugolino", dins *Nueve ensayos dantescos*. (OC, III, 353). Sobre la formació de plantejaments ètics en la literatura de Borges, Álvarez de Oro exposa: "Para Borges existen tres especies de salvación; la ética por Cristo; ética o intelectual por Swedenborg; intelectual, ética y estética por Yeats" (Álvarez de Oro 1987: 95). La salvació ètica per mitjà del model inspirat en la figura de Crist es ratifica en el capítol 34 de la biografia d'Edwin Williamson (cf. Williamson 2007: 524-533).

¹⁶¹ "El oncenno tomo deja entender que tres razones capitales determinaron la victoria total de ese panteismo idealista. La primera, el repudio del solipsismo; la segunda, la posibilidad de conservar la base psicológica de las ciencias; la tercera, la posibilidad de conservar el culto de los dioses" (OC, I, 438).

manifesta una homologació completa entre viure i somiar: “Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos” (OC, I, 595). Tota aquesta base que permet que les narracions de Borges revelin un món sotmès a l’idealisme (aspecte desplegat al Capítol 6, en concret al 6.7, “L’idealisme en la literatura de Borges”) entra en consonància amb els fonaments idealistes de la literatura de Carlyle. Així, a la notícia preliminar que Borges va escriure per a la traducció de *Sartor Resartus* l’any 1945, l’escriptor argentí, a partir del protagonista de l’obra (mescla al·legòrica i autobiogràfica del mateix Carlyle), observa: “Carlyle invocó la autoridad de un profesor imaginario, Diógenes Teufelsdröckh (Hijo de Dios Bosta del Demonio), que habría publicado en Alemania un vasto volumen sobre la filosofía de arena, o sea, de las apariencias” (OC, IV, 35).¹⁶²

¿Està gaire lluny, Borges, d’aquest univers deformat per l’idealisme fins a la condició de *farsa* postulada per Carlyle? L’objecte sobrenatural que protagonitza *el libro de arena*, un llibre de pàgines canviants, possiblement infinit, que genera el mateix lector cada cop que el fulleja per astorar-se en la seva colossal variabilitat calidoscòpica, ¿no estaria inspirat en el quadre carnavalesc que admet un món com el de Carlyle, fet d’aparences, de mutacions, de realitats inaprehensibles, incapaces d’estabilitzar-se?

Aquest transvasament d’influències dels elements filosòfics que Borges extreu de la literatura el vincula amb molts altres autors. Per exemple, a Lewis Carroll (relacionat amb la literatura de Borges al Capítol 7, “Els usos paradoxals de la raó com a expressió del laberint epistemològic i com a element unificador de

¹⁶² Al mateix text aprofundirà en la naturalesa d’aquest idealisme absolut: “Desde Parménides de Elea hasta ahora, el idealismo –la doctrina que declara que el universo, incluso el tiempo y el espacio y quizá nosotros, no es otra cosa que una apariencia o un caos de apariencias– ha sido profesado en formas diversas por muchos pensadores. Nadie, tal vez, lo ha razonado con mayor claridad que el obispo Berkeley; nadie, con mayor convicción, desesperación y fuerza satírica que el joven escocés Thomas Carlyle en su intrincado *Sartor Resartus* (1831)” (OC, IV, 35). I també: “El idealismo afirma que el universo es una apariencia; Carlyle insiste en que es una farsa. (ídem).

les bases i projeccions filosòfiques de la literatura de Borges”). També a l’escriptor austríac Gustav Meyrink, autor de la novel·la *Der Golem* (1915), un canemàs narratiu que barreja, d’una banda, somnis i visions i secrets cabalístics, i, de l’altra, la reiteració de la llegenda de l’homuncle de fang anomenat Golem, que pot ser alenat màgicament perquè adquireixi vida. Borges va llegir Meyrink en la seva etapa adolescent, de vida a Ginebra. I aquest novel·lista, conjuntament amb Gershom Scholem,¹⁶³ historiador que va desplegar un mètode filosòfic de tots els components de la mística hebraica, van refermar el profundíssim interès de Borges per la càbala. La filosofia pouada en la literatura també, finalment –i sense esgotar, és clar, tots els exemples que trobaríem dins aquest conjunt– posa Borges en relació amb Dante Alighieri. Al “Prólogo” de *Nueve ensayos dantescos*, Borges conjecturant sobre una remota làmina trobada en una biblioteca oriental, escriu:

[...] a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré [...]. He fantaseado una obra mágica, una lágrima que también fuera un microcosmos; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal (OC, III, 343).

Cal notar que aquesta observació de Borges sobre el fris complet que la *Divina Comèdia* significa com a catàleg de l’existència estableix una filiació amb el conte “El Aleph”. En aquest conte, una esfera diminuta concentra tota la realitat *noimènica* (vegeu Capítol 7): tots els fets i plans temporals es poden contemplar a l’interior d’aquesta esfera prodigiosa. És una idea que entra en consonància amb la completesa representativa de la Divina Comèdia. Al “Prólogo” de *Nueve ensayos dantescos*, Borges fa ironia al voltant de l’acusació de

¹⁶³ cf. “El Golem” (OC, II, 263) i “La càbala” (OC, III, 274).

panteïsta que va rebre Dant.¹⁶⁴ Aquesta particular lectura borgiana ens posa en sintonia amb l'acte demiúrgic de l'escriptura en general, però sobretot de la *Divina Comèdia* en concret: Dant té la facultat de mimetitzar-se en el ser de cadascun dels personatges. Dant, per tant, descriu la realitat sencera. És el mateix projecte que l'il·lús poetastre satiritzat en el conte de Borges, Carlos Argentino Daneri (noms que transporten suggestions del nom *Dante Alighieri*) intenta dur a terme:

Una sola vez en mi vida he tenido la ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, 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 Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos:

Sepan. A manderecha del poste rutinario,
(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)
Se aburre una osamenta —¿Color? Blanquiceleste—
Que da al corral de ovejas catadura de osario. (OC, I, 620).

¹⁶⁴ “Otra razón, de tipo técnico, explica la dureza y la crueldad de que Dante ha sido acusado. La noción panteïsta de un Dios que también es el universo, de un Dios que es cada una de sus criaturas y el destino de esas criaturas, es quizá una herejía y un error si la aplicamos a la realidad, pero es indiscutible en su aplicación al poeta y a su obra. El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pomenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia. El problema era singularmente arduo en el caso de Dante, obligado por el carácter de su poema a adjudicar la gloria o la perdición, sin que pudieran advertir los lectores que la Justicia que emitía los fallos era, en último término, él mismo. Para conseguir ese fin, se incluyó como personaje de la Comedia, e hizo que sus reacciones no coincidieran, o sólo coincidieran alguna vez en el caso de Filippo Argenti, o en el de Judas, con las decisiones divinas.” (OC, III, 346).

Per si totes aquestes referències a la *Divina Comèdia* fossin poques, un possible to de paròdia del conte de Borges cobra força si tenim present que el conte desplega el rerefons d'un narrador (transsumpte del mateix Borges) enamorat d'una dona de nom Beatriz Viterbo.¹⁶⁵ Aquest rerefons de la *Divina Comèdia* permet pouar des de la literatura una característica pròpia de la voluntat sistemàtica de la majoria de filosofies que va conèixer Borges: revelar una arquitectura del món.

Borges sempre va mostrar-se interessat per diferents formes de condensació que poguessin contenir i, alhora, mostrar *tota* la realitat i plans temporals. Aquesta convicció qualla en la seva idea que la naturalesa i tot allò extern a la ment de la persona és símbol d'un llenguatge que els éssers humans hem oblidat.¹⁶⁶ Aquesta idea ja s'endevina paral·lela a la càbala, un procediment hermenèutic que com hem dit apassiona Borges, sobretot perquè la càbala apunta a aquesta gran concentració de les fórmules expressives de la realitat: la hipòtesi d'una manca de fissura entre el perfecte llenguatge diví i la realitat nominada per aquest llenguatge. Aquest mateix aspecte (desplegat detalladament al Capítol 4: "L'estil literari com a reflex de les consideracions filosòfiques") farà que els gèneres de la filosofia i la literatura comparteixin, d'una banda, una comuna recerca sobre els laberints epistemològics i existencials, i, de l'altra, es distingeixin per aquesta diferència de *to*, de pretensió fundadora amb garanties de veritat. Per a Borges la literatura hauria perdut el sentit doctrinari que manifesten la majoria de les filosofies. Per aquest motiu, la literatura, molt millor que no pas la filosofia, pot endinsar-se sense brides correctives en l'exploració dels aspectes il·lusoris i inconsistents de la realitat. Aquest aspecte es desplega d'una manera proverbial al text titulat "Nathaniel Hawthorne", transcripció d'una conferència de Borges al Colegio

¹⁶⁵ cf. Rodríguez Monegal 1981: 454.

¹⁶⁶ cf. "El espejo de los enigmas" (OC, II, 98-100).

Libre de Estudios Superiores el març de 1949 (editada posteriorment a *Otras inquisiciones*), acte que volia ser una introducció a les lletres americanes.

Són moltes les concomitàncies entre Hawthorne (Salem, Massachussets, 1804-1864) i Borges, sobretot la seva tendència comuna a un cert panteisme que reconcilia allò individual amb allò múltiple. Però, en canvi, la moral puritanista de Hawthorne, que voldrà donar un sentit moralitzant a les seves obres, situarà aquests dos autors als antípodes un de l'altre. En la cèlebre conferència de Borges esmentada abans, l'autor argentí llegeix un fragment de *Marble faun*, una novel·la de l'autor dels EUA. En concret, Borges llegeix el fragment que fa referència a aquell pou o abisme que, segons els historiadors llatins, es va obrir en el centre del Fòrum romà.¹⁶⁷ Aquest clot profundíssim, al fons del qual es llança un soldat, vaticinant així la caiguda de l'imperi romà, pot ser interpretat com un símbol polièdric: com a al·legoria de l'infern, de la capacitat devoradora del temps, com a auguri sinistre... Però a Borges li interessa molt remarcar la naturalesa suggeridora d'aquesta escletxa paorosa. Des del punt de vista de la raó, apunta Borges, “la grieta que se abrió en mitad del foro es demasiadas cosas” (Borges 1980: 235) i, des d'aquesta perspectiva, la miríada de símbols que projecta l'esvoranc és indefensable per la seva prodigalitat i confusió. Però, feta aquesta observació, Borges imprimeix un gir radical en les seves consideracions, per diagnosticar que:

Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas. Ese mundo de sueños es el de Hawthorne. Éste se propuso una vez escribir un sueño, “que fuera como un sueño verdadero, y que tuviera la incoherencia, las rarezas y la falta de propósito de los sueños” y se maravilló de que nadie, hasta el día de hoy, hubiera

ejecutado algo semejante. En el mismo diario en que dejó escrito ese extraño proyecto –que toda nuestra literatura “moderna” trata vanamente de ejecutar, y que, tal vez, sólo ha realizado Lewis Carroll– anotó miles de impresiones triviales de pequeños rasgos concretos (el movimiento de una gallina, la sombra de una rama en la pared) que abarcan seis volúmenes, cuya inexplicable abundancia es la consternación de todos los biógrafos. “Parecen cartas agradables e inútiles –escribe con perplejidad Henry James– que se dirigiera a sí mismo un hombre que abrigara el temor de que las abrieran en el correo y que hubiera resuelto no decir nada comprometedor. Yo tengo para mí que Nathaniel Hawthorne registraba, a lo largo de los años, esas trivialidades para demostrarse a sí mismo que él era real, para liberarse, de algún modo, de la impresión de irrealidad, de fantasmidad, que solía visitarlo (Borges 1980: 235-236).

Així doncs, des de la literatura, Borges torna a intensificar un tema de calat filosòfic: la (in)consistència de la realitat. I de la confrontació entre el pla positiu i el pla oníric, sorgeix aquest efecte fantasmàtic de la realitat, que bé es pot entendre com una extensió de la particular interpretació extrema que Borges fa de l'idealisme de Berkeley. És una esclatxa lluminosa, que amb un alt valor poètic –molt més que no pas epistemològic– obrirà la via per a una enèsima reelaboració de les seves perplexitats metafísiques.

La variabilitat calidoscòpica present en els textos de Borges –encara potenciada per aquests efectes d'estranyesa assolits a partir de la mescla entre digressions metaliteràries, intertextualitat, metanarrativa, apòcrifs, autors inventats, ambients d'un vague orientalisme o d'una difusa cronologia històrica i sovint també geogràfica– delata de manera redoblada que la poètica de l'autor argentí reposa sobre la imaginació.¹⁶⁸ L'inici de la narració “Tlön,

¹⁶⁷ cf. Borges 1980: 234.

¹⁶⁸ *Imaginació*: de l'arrel llatina *imago* (imatge). La paraula *imaginació* designa la capacitat de generar noves imatges i sensacions no percebudes mitjançant la vista, l'oïda o d'altres sentits. La imaginació aporta significat a l'experiència i comprensió al coneixement, de manera que constitueix una facultat fonamental mitjançant la

Uqbar, Orbis Tertius” demostra que la imaginació eleva al quadrat la naturalesa fictícia de la realitat: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (OC, I, 43). És a dir, la informació positiva que intenta recollir l’enciclopèdia es veu il·luminada per la funció deformant i imaginativa del mirall. Les demarcacions de la confrontació queden assenyalades: fins a quin punt la percepció de la realitat no descansa sobre la deformació imaginativa. En aquesta narració es descriu un món imaginari que s’assembla a la Terra. De fet, *Orbis Tertius* remet al nom amb què la cosmografia del Renaixement es refereix a la Terra; no oblidem que el propòsit de la (re)creació de Tlön és “exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real” (OC, I, 422). El mirall (comparable amb la imaginació en la mesura que reduplica la realitat però no és la realitat) que reflecteix l’enciclopèdia (documentació que aspira a oferir una informació verídica sobre la realitat) produeix una arítmia eloqüent: la facultat imaginativa entra i ordena la realitat: “tal fue la primera intrusión del mundo fantástico [de Tlön] en el mundo real” (OC, I, 441). És a dir, la fantasia no només entra a formar part de la realitat, sinó que, a més, la constitueix. La realitat, és clar, lliura la seva particular confrontació amb la imaginació, mantenint nivells i intensitats que diferencien *realitat positiva* i *realitat imaginada*.¹⁶⁹ Però en l’ordre de la representació Borges sempre vindica el paper fundacional de la imaginació. Tota percepció queda gestada en el reflex del mirall deformant, la qual cosa significa una elevació al quadrat: perquè tant el reflex del mirall com la versió de l’enciclopèdia (en realitat, *reflex textual*) són productes de la

qual la persona troba sentit al món. També té un paper decisiu en els processos d’aprenentatge. Alguns psicòlegs distingeixen entre imaginació “reproductiva” i “productiva”. La primera consisteix en el procés de reviure mentalment objectes o situacions prèviament percebudes pels sentits, mentre que la segona és generadora d’imatges o seqüències a través de l’anomenat “ull de la ment”.

¹⁶⁹ “Ese escritor imaginativo que es Borges nos puede enseñar también eso, la imaginación. Imaginación para plantear nuevos problemas, para diseñar programas de investigación, para imaginar mundos nuevos, para pensar en alternativas y en nuevas formas de organización social” (Capel 2001: 18).

imaginació. Qualsevol intent de representativitat factícia ha quedat debolit a la condició de còpia, ja que mirall i enciclopèdia són degradacions ontològiques, còpies del món.

Miralls i enciclopèdies expressen simbòlicament els límits de la interpretació. La imaginació no és només una facultat sinó una condició de representativitat. Borges insistentment subratlla el valor de la imaginació enfront dels límits constrets d'una raó que tradicionalment havia estat presentada com a plenipotenciària. Així, amb relació a la imaginació i a propòsit de l'estudi de la figura de la metàfora, a "Purgatori, I, 13" (dins *Nueve ensayos dantescos*), Borges requereix la participació de la imaginació per completar el procés d'aprehensió de la realitat: en l'ús de la metàfora, en tota operació simbòlica de la literatura hi participa de manera activa i fonamental la imaginació, facultat que no sempre concorda amb la raó. Així, en aquest estudi, confrontant imaginació i raó arran d'un vers del poeta John Milton, Borges diagnostica: "No sé si puedo incluir en esa antología casual el discutido verso de Milton (*Paradise Lost*, IV, 323): ... *the fairest of her daughters, Eve*. "La más hermosa de sus hijas, Eva"; para la razón, el verso es absurdo; para la imaginación, tal vez no lo sea (OC, III, 365). Tenim doncs que la imaginació no és ni una facultat secundària ni un atribut lateral, sinó una condició de les possibilitats humanes de *comprendre*, és a dir, d'obtenir una imatge de la realitat i l'univers.

A l'assaig "Nathaniel Hawthorne" (dins *Otras inquisiciones*) Borges estableix una dicotomia definida d'una banda pels escriptors que pensen a través d'imatges i, de l'altra, pels escriptors que pensen a través d'abstraccions:

Hay escritor que piensa por imágenes (Shakespeare o Donne o Víctor Hugo, digamos) y escritor que piensa por abstracciones (Benda o Bertrand Russell); a priori, los unos valen tanto como los otros, pero, cuando un abstracto, un razonador, quiere ser también imaginativo, o pasar por tal, ocurre lo denunciado

por Croce. Notamos que un proceso lógico ha sido engalanado y disfrazado por el autor, “para deshonra del entendimiento del lector”, como dijo Wordsworth. Es, para citar un ejemplo notorio de esa dolencia, el caso de José Ortega y Gasset, cuyo buen pensamiento queda obstruido por laboriosas y adventicias metáforas; es, muchas veces, el de Hawthorne. Por lo demás, ambos escritores son antagónicos. Ortega puede razonar, bien o mal, pero no imaginar; Hawthorne era hombre de continua y curiosa imaginación; pero refractario, digámoslo así al pensamiento. No digo que era estúpido; digo que pensaba por imágenes, por intuiciones, como suelen pensar las mujeres, no por un mecanismo dialéctico (OC, II51).

El poder de la imaginació supera el de la raó. ¿En quin dels dos conjunts d'escriptors s'arreglera Borges? De nou es revela el caràcter ambigu de la naturalesa literària de Borges. L'abstracció semblaria un producte de la raó poc harmònic amb la naturalesa nominalista i el fons anglès de la literatura de Borges, que arriba a posar en dubte la representativitat de les abstraccions: “—Tu masa de oprimidos y de parias —le contesté— no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. El *hombre de ayer no es el hombre de hoy* sentenció algún griego. (OC, III, 14). Però advertim que per negar el poder de l'abstracció Borges recorre a una abstracció. Sovint Borges s'allunya dels *mecanismes del raonament* (la faula o l'apòleg moral, com en el cas de Hawthorne,¹⁷⁰ serien conseqüències d'aquests mecanismes racionals) i, també a diferència dels filòsofs *purs*, opera amb imatges, amb concrecions. El mirall, el laberint, el punyal, l'espasa, la brúixola, el bastó, l'esfera que és l'Aleph, els *brönir*, el disc d'una sola cara, la moneda que encomana la impossibilitat d'oblidar..., són imatges vívides en què cristal·litza tota la càrrega simbòlica, expressiva, ontològica i filosòfica del seu pensament. En aquest ordre de relacions, i tal com assenyala molt lúcidament Fernando Savater, fins

¹⁷⁰ cf. OC, II, 51.

i tot l'apropiació que Borges fa de la filosofia recau en la fàbrica de la imaginació i no en una operació lògica de la raó:

Una de las intuiciones más geniales de Borges (y que prueba su profunda comprensión de la tradición filosófica) es que contempla las grandes construcciones especulativas no como productos refinados del uso lógico de la razón, sino por el contrario como obras maestras de la *imaginación* (Savater 2002: 95).

Per aquest mateix motiu seria infundat ancorar-se en l'absurd de creure que, per a Borges, la imaginació és *ancilla philosophiae*,¹⁷¹ i encara més si tenim en compte que la mateixa filosofia manté, en el marc de l'obra de l'autor argentí, una relació subsidiària respecte de la imaginació. Desbordat el centre epistemològic, tot caurà en mans de la imaginació. Això ens condueix a l'àrdua discussió de si Borges és o no és filòsof, o un filòsof a qui la convicció relativista l'ha conduït a magnificar una *imaginació* entesa com un discurs sense cap altre referent que la vacuïtat nutrícia de la facultat estètica.

Potser la resposta d'aquest interrogant no depara tant d'interès com sí el fet d'intentar explorar què aporta la literatura de Borges a la filosofia. I en aquest sentit hi ha una directriu clara a seguir. Per a Richard Rorty les tasques de *descoberta de la realitat* i de *resolució de problemes* no són, en absolut, patrimoni exclusiu de la filosofia.¹⁷² Hi ha molts altres modes d'abordar problemes filosòfics, models que s'han originat i han crescut a part de la tradició filosòfica. L'aportació de Borges s'encabeix en el marc d'aquesta obertura.

¹⁷¹ Expressió que interpolem sense atènyer-nos al seu rigor històric. El concepte d'*ancilla philosophiae*, "serva de la filosofia", era el nom que es donava a la Ciència en general durant l'Edat Mitjana.

¹⁷² cf. Rorty 1991: 12.

CAPÍTOL 2

FUSIÓ ENTRE FILOSOFIA I LITERATURA ¿FILOSOFIA REDUÏDA A GÈNERE FANTÀSTIC I A POSSIBILITATS ESTÈTIQUES?

2.1 MARC CULTURAL DE L'INTERÈS ESTÈTIC DE BORGES PELS MATERIALS DEL PENSAMENT

Per tot el que hem exposat als apartats del Capítol 1, hem vist que, sota la poètica borgiana, els gèneres literaris es diluïen i que les fronteres entre filosofia i literatura, encara que no s'esborren del tot, tendeixen a fer-se més elàstiques i a compartir més objectes en comú. No es tracta, és clar, d'un procés poètic que sigui exclusiu de Borges o, fins i tot, estrictament contemporani. Per veure-ho només cal remuntar-nos a l'origen grec del pensament per advertir que, aleshores, la filosofia englobava la resta de disciplines. María Zambrano, en un diagnòstic que precisament només tindria validesa en l'antiguitat grega, presenta la unió entre filosofia i literatura (i, dins d'aquesta última, encara més concretament la poesia) com una fusió entre el *logos* i el *pathos*, és a dir, entre raó i sentiment.¹⁷³ Resseguint la visió platònica de desdenyar la poesia (aspecte tractat al Capítol 1, apartat 1.4), María Zambrano subratlla la violència que, en nom de la conquesta de la veritat, exerceix aquest filòsof atenenc en contra de la poesia, un model que precisament roman com

¹⁷³ *Logos* (en grec antic λόγος) significa “raonament”, “argumentació”, “parla” o “discurs”. Per extensió també significa “intel·ligència”, “pensament”, “ciència”, “estudi”, “sentit”. El *logos* implica l'articulació entre llenguatge i pensament racional. En el dualisme tradicional es tendeix a identificar el *lógos* amb la *part racional* de la persona, en oposició a l'instint o *part passional* de la persona. *Pathos* és un vocable grec (πάθος) que pot prendre diverses accepcions. Pot ser un mode de persuasió, pot significar *sofriment*, *disbauixa*, *tristesia*, *malaltia*, polaritat entre *amor i mort*...

a substrat en els seus diàlegs.¹⁷⁴ Així, filosofia i poesia, tot i compartir un mateix objecte comú, que és el de la incertesa, es distingeixen fonamentalment per la recerca: mentre que la poesia vol capturar la multiplicitat, la filosofia vol la conquesta de la unitat.¹⁷⁵ Filosofia d'una banda i poesia de l'altra, simbolitzen dues tendències bàsiques, en constant contraposició, el *logos* i el *pathos*, facultats que materialitzen els pols de la percepció humana: “La poesía se aferra al instante y no admite la esperanza, el consuelo de la razón. Al acercarnos a la razón y a la poesía en sus comienzos, en su aurora esplendente griega, aparecen con papeles contrarios a los que imaginamos. En los tiempos modernos la desolación ha venido de la filosofía y el consuelo de la poesía” (Zambrano 2006: 34). I també: “El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño. El poeta es su esclavo; se consagra y se consume en ella” (Zambrano 2006: 42).

En els seus postulats poètics de fonamentació metafísica de la realitat, Borges iguala la ficció amb la realitat, iguala la versió amb la realitat. Podríem dir que per a ell la superfície és molt profunda: l'aparença domina de ple la realitat, una realitat que és pura conjectura de la raó, una realitat inassolible perquè, com exposa a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” respon a lleis divines:

Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden –el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo– para embelesar a los hombres. ¿Cómo no

¹⁷⁴ “En Platón, el pensamiento, la violencia por la verdad, ha reñido tan tremenda batalla como la poesía; se siente su fragor en innumerables pasajes de sus diálogos, diálogos dramáticos donde luchan las ideas, y bajo ellas otras luchas aún mayores se adivinan. La mayor quizá es la de haberse decidido por la filosofía quien parecía haber nacido para la poesía” (Zambrano 2006: 18)

¹⁷⁵ “La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. ¿Es que acaso al poeta no le importa la unidad? ¿Es que se queda apegado vagabundamente –inmoralmente– a la multiplicidad aparente, por desgana y pereza, por falta de ímpetu ascético para perseguir esa amada del filósofo: la unidad? [...] Hay que salvarse de las apariencias, dice el filósofo, por la unidad, mientras el poeta se queda adherido a ellas, a las seductoras apariencias. [...]” (Zambrano 2006: 19-21)

someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas– que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres (OC, I, 442-443).

Parafrasejant María Zambrano podríem sostenir que Borges es consumeix en la paraula i no aspira a la unitat de la filosofia. Un cop realitat i ficció han estat igualades en el mateix pla conjectural, tota percepció de la realitat es traduirà en representació (en aquesta convicció de la poètica borgiana hi ha l'empremta constant de Schopenhauer).

En el sentit kantian, només disposem d'un coneixement fenomènic. En el sentit borgià, aquest coneixement fenomènic pot ser traduït com a mera aparença. És un concepte que s'inspira en Kant, pensador que eludeix el nihilisme epistemològic introduint el concepte de *cosa en si*.¹⁷⁶ Es tracta d'un concepte que també s'inspira en Schopenhauer, filòsof que localitza en la *voluntat* l'autèntic *en si* que roman com a substrat a tot allò que és real i que es manifesta a través de la representació.¹⁷⁷ Propera a aquestes dues tesis, la

¹⁷⁶ El noümen (del grec “νοούμενον” “*noúmenon*”: “allò pensat” o “el que es pretén dir”), en la filosofia d'Immanuel Kant, és un terme que s'introdueix per referir-se a un objecte no fenomènic, és a dir, que no pertany a una intuïció sensible, sinó a una intuïció intel·lectual o suprasensible. Per altra banda, el terme també ha estat usat per a parlar de la cosa-en-si (en alemany, *Ding an sich*), és a dir, la cosa en la seva existència pura independentment de qualsevol representació.

La cosa *en si* mateixa, fora de la seva relació amb la nostra manera d'intuir-la o percebre-la, no és objecte dels nostres sentits, ni per tant del nostre coneixement. Per a Kant no hi pot haver un coneixement de la realitat noümenica però és possible accedir a aquesta realitat mitjançant l'experiència moral; per exemple, encara que només podem conèixer-nos a nosaltres mateixos com a éssers sotmesos a la causalitat dominant en l'àmbit dels fenòmens –és a dir, com a éssers no lliures–, hem de pensar-nos també com a éssers lliures si volem acceptar la possibilitat d'una conducta sotmesa a imperatius categòrics, –és a dir, una conducta moral–. En Kant es considera “noümen” la “cosa en si”. Com a tal és incognoscible i inabordable per a l'ésser humà. És allò que està després dels murs del coneixement possible, després de l'experiència en què, com a éssers dotats de raó, d'intuïcions (d'espai i temps, de categories...) ens movem inevitablement. Per a Kant, no es pot abordar el noümen en el pla del coneixement, ja que –com pretenien els dogmàtics racionalistes– estem desproveïts d'intuïció metafísica o no sensible per capir-lo.

¹⁷⁷ Arthur Schopenhauer, en la seva obra més important, *El món com a voluntat i representació*, entén que la voluntat és la realitat última (la “cosa en si” del kantisme), subjacent al món de la percepció sensible (intuïció empírica): “Puesto que el hombre en su totalidad es sólo el fenómeno de su voluntad, nada puede resultar más absurdo que, partiendo de la reflexión, querer ser algo distinto de lo que se es” (Schopenhauer 1985: 55).

literatura de Borges pressuposa l'*en si* de la realitat, per limitar-se a les provatures gnoseològiques que es poden construir a través de la paraula i la raó humana. Des d'aquesta perspectiva, la literatura de Borges reflecteix que el concepte filosòfic de *veritat* (molt apartat al de ficció) és sempre un concepte en construcció, en exploració, un assaig perpetu des de la seva condició de provatura, un procés comparable al que ens recorden aquells cèlebres versos d'Antonio Machado: "Caminante no hay camino, / se hace camino al andar".¹⁷⁸ Aquest procés propi de la literatura, a diferència del de la filosofia, no s'esgota. I no s'esgota en la mesura que el gènere literari no persegueix cap veritat apodíctica. Aplicat a Borges, no estariem parlant del *pathos* que María Zambrano reconeix en la poesia. Però des del punt de vista estrictament gnoseològic, sí que podem establir concomitàncies entre, d'una banda, aquesta perennitat de la literatura com a reelaboració de les perplexitats del món proposada per Borges i, de l'altra, aquesta conclusió de la filòsofa malaguenya: "La palabra de la razón ha recorrido mayor camino, se ha fatigado, pero tiene su cosecha de seguridades. La de la poesía parece estar a pesar de todas las estaciones recorridas, en el mismo lugar del que partiera. Sus conquistas se miden por otra medida; no avanza. *Su caridad está hechizada y me tiene prisionera.* Hechizada y prisionera, así ha de seguir, sin duda, y su unión con la otra palabra, la de la razón [la de la filosofía], no parece estar muy cercana todavía. Porque todavía no es posible pensar desde el lugar sin límite en que la poesía se extiende, desde el inmenso territorio que recorre errante" (Zambrano 2006: 116).

Des de l'anomenada *crisi de la raó*, les identificacions entre filosofia i literatura experimenten un canvi important. Aquest procés encara s'accelera amb la postmodernitat, que ha prodigat molts estudis que redunden en la idea que, en

¹⁷⁸ cf. *Campos de Castilla*, dins "Proverbios y cantares", XXIX. Antonio Machado. Madrid: Cátedra, 1977, p. 146.

la mesura que els àmbits que configuren el coneixement no estan aïllats els uns dels altres i en la mesura que l'explicació de la realitat és internament contradictòria, s'esborren les jerarquies explicatives i els monopolis gnoseològics que s'havien arrogat determinats discursos. En el present, l'auge de memòries i de dietaris ha estimulat molt aquesta prosa que equilibra d'una banda literatura descriptiva i, de l'altra, digressió filosòfica i existencial. També s'ha recalcat l'aparició d'una *literatura filosòfica*, caracteritzada per elaborar una reflexió sobre el discurs, una reflexió que s'encavalca sobre la narració per expressar consideracions (filosòfiques) al voltant d'allò narrat. Just en aquest hiat apareix l'especulació metaliterària, una forma d'hibridació entre filosofia i literatura, molt present en gran part dels textos borgians. Sigui com sigui, amb l'increment de la pluralitat de filosofies i amb l'esponjament i la porositat de les fronteres clàssiques dels diversos gèneres expressius, cada cop més, a l'interior del discurs literari, s'expressa una reflexió sobre l'ésser, una reflexió que, amb les formes ontològiques desactivades pròpies de la literatura, desplega una funció anàloga als sistemes tradicionals de la filosofia.

Aquesta funció l'exposa d'una manera precisa Milan Kundera a l'assaig *L'art de la novel·la*, quan precisa que la novel·la estaria aplicant fórmules paral·leles a les del discurs filosòfic: “Doncs bé, si la raó de ser de la novel·la és *mantenir el món de la vida* sota una llum inextingible i protegir-nos contra *l'oblit de l'ésser*, l'existència de la novel·la, ¿no és avui més necessària que mai?” (Kundera 1987: 32). De fet la mateixa obra literària d'aquest autor txec seria una prova fefaent del poder de reflexió i de *complexitat* que entranya la novel·la. Tot desplegant una diagnosi dels principals perills que assetgen la novel·la (submissió a un mercat que promociona simplificacions i clixés de la realitat, adotzenament, gregarisme, homogeneïtzació de lectures i gustos artístics, no

diferenciar jerarquies entre la banalitat i la profunditat...)¹⁷⁹ Kundera reivindica una funció crítica i reflexiva de la novel·la, una reflexió que es nodreix d'elements i projeccions pròpies de la filosofia:

L'esperit de la novel·la és l'esperit de complexitat. Cada novel·la diu al lector: *Les coses són mes complicades que no et penses*. Aquesta és l'eterna veritat de la novel·la que cada cop es deixa sentir menys entre el rebombori de respostes simples i vertiginoses que precedeixen la qüestió i l'exclouen. A l'esperit del nostre temps, poc importa que sigui Anna o Karenen qui tingui raó, mentre algú en tingui, i l'antiga saviesa de Cervantes, que ens parla de la dificultat de saber i de la impossibilitat de copsar la veritat, sembla ja una nosa inútil (Kundera 1987: 33).

Però que hi hagi concomitàncies i transparències entre els gèneres literari i filosòfic, per a Kundera no significa que hi hagi una homologació completa entre filosofia i literatura. L'espai comú que comparteixen aquestes dues disciplines admet una diferència de tractament. Per a Kundera la *complexitat* a què ha d'aspirar la novel·la no s'expressa en la voluntat de sistema (tema ja tractat al Capítol 1, sobretot als apartats 1.1., 1.2 i 1.4):

Hi ha una diferència fonamental entre la manera de pensar d'un filòsof i la d'un novel·lista. Sovint es parla de la filosofia de Txèkhov, de Kafka, de Musil, etc. Però provem d'extreure dels seus escrits una filosofia coherent! Fins i tot quan, en els seus carnets, exposen directament les seves idees, es tracta més aviat d'exercicis reflexius, de jocs de paradoxes, d'improvisacions que no pas l'afirmació d'un pensament (Kundera 1987: 101-102).

Si apliquem aquest afinat diagnòstic a la narrativa i a l'assagística de Borges, trobem que aquest camp de criteris encaixa bé amb les atribucions filosòfiques

¹⁷⁹ cf. Kundera 1987: 32-33.

que l'escriptor argentí atorga a la filosofia. La poètica borgiana no pretén substituir un gènere (el filosòfic) per un altre (el literari), sinó que parteix de la idea (profundament filosòfica!) que la filosofia ja no és possible en els seus esquemes doctrinaris tradicionals. En la seva pràctica literària Borges dramatitza els arguments de la metafísica i planteja una literatura que, fonamentant-se en un principi de fantasia que ja acumula tota una desactivació epistemològica, *devora* i acaba fagocitant els mateixos materials de la filosofia.¹⁸⁰ ¿I com, si no, des de la lògica d'aquesta reversió, hauríem d'entendre la demanda que Borges exposa a "Notas" dins el llibre *Discusión* quan critica l'exclusió de Schopenhauer i Fritz Mauthner de la història de la literatura alemanya redactada per Gilbert Waterhouse:

[...] el señor Gilbert Waterhouse ha redactado en ciento cuarenta páginas una historia no siempre inadecuada de la literatura alemana. [...] La tradicional exclusión de Schopenhauer y de Fritz Mauthner me indigna, pero no me sorprende ya: el horror de la palabra *filosofía* impide que los críticos reconozcan, en el *Woerterbuch* de uno y en los *Parerga und Paralipomena* de otro, los más inagotables y agradables libros de ensayos de la literatura alemana (OC, I, 279).

És evident que Borges, a través dels materials filosòfics i de les projeccions filosòfiques dels seus textos, amplia els recursos expressius de la literatura. Aquest fet, però, no significa que la filosofia sigui un recurs només instrumental de la literatura ni invalida la recerca d'una dimensió filosòfica en

¹⁸⁰ "A determinadas parcelas de aquel pensamiento, Borges, como parece normal, no tiene nada que añadir, salvo la muy apreciable virtud de la asunción y lo que realmente constituye su principal y exquisita originalidad literaria, su modo de fascinación, aquella que consiste como forma en dramatizar narrativa o poéticamente principios, aspectos y fragmentos de las entelequias arriba citadas, consiguiendo una secreta armonía a través de lo que ya se pueden considerar verdaderas piezas de arte. [...] Entonces la verdadera fascinación de Borges, aquella por la que resulta un escritor insustituible, consiste en haber conseguido escenificar, dramatizar, cotidianizar, sensualitzar y personalizar, en el trance de géneros tan frágiles (no lo serán tanto, pues) como el cuento y el poema versificado, y fundirlos en una acción argumental creíble [...]" (Tijeras 1992: 135-137)

l'obra de Borges. És clar: cal emmarcar aquest fenomen en una dimensió més general.

Molts escriptors, de manera implícita o explícita, conscient o inconscient, projecten elements del pensament filosòfic a través de la literatura. El crític rus Mikhaïl Bakhtín va observar que la literatura anava molt vinculada a les condicions d'una època, ja que la literatura transmet els valors axiològics d'un període, mentre que els caràcters i singladures dels personatges literaris també tenen la particularitat de reflectir les complexitats d'una època i de l'existència. Bakhtín va desplegar aquesta idea sota els noms de *polifonia* o *dialogisme*. Per a Bakhtín el jo és fonamentalment social, de manera que cada individu està constituït per una infinitat de jos que són les *veus* que ha escoltat i que, consegüentment, el constitueixen. Per tant, enmig d'aquesta teranyina tan emmallada, l'individu no queda mai fora de la ideologia, ja que totes les nostres paraules i pensaments estan carregats de valors. Concebut des d'aquesta perspectiva, el text està justament damunt la intersecció entre ideologia i sistema lingüístic. Per tant, consegüentment, tota anàlisi de la llengua en la seva totalitat remet a la *polifonia*, al conjunt de veus, al caràcter *caranavalesc*, i no a l'estudi monològic:

A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky's novels. What unfolds in his novels is not a multitude of characters and fates in a single objective world, illuminated by a single authorial consciousness; rather a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with his own world, combine but are not merged in the unity of the event[s he depicts]. (Bakhtin 1984: 6).

Per a Bakhtín el llenguatge de la lírica, de la prosa i de l'èpica tradicional imposa una visió *monològica* (unívoca, vertical) de la realitat, mentre que la novel·la, text que generalment amalgama una multiplicitat de veus i visions diferents, és *dialògica*, és constitucionalment molt més variada, molt més representativa dels elements axiològics i culturals que vertebraven un ens plural com la societat.¹⁸¹ Italo Calvino, al voltant de la construcció literària, es pregunta: “Qué parte del yo que da forma a los personajes es en realidad un yo al que los personajes han dado forma? Cuanto más avanzamos distinguiendo las distintas capas que forman el yo del autor, más nos percatamos de que muchas de esas capas no pertenecen al individuo autor, sino a la cultura colectiva, a la época histórica o a las sedimentaciones profundas de la especie” (Calvino 1995: 34). També Gadamer, seguint els postulats de Heidegger, havia confrontat l'hermenèutica amb el concepte tradicional de *veritat*, consignant que la lectura interpretativa d'un text sempre és un procés de *pura interioritat* (Gadamer 1977: 212), és a dir, d'acord amb els prejudicis, components formatius i bagatge propi de cada lector, de cada persona. Gadamer ha desplaçat el *locus* del sentit interpretatiu, tradicionalment atribuït a l'autor, per traslladar-lo a l'acte de la lectura. De la posició de Gadamer es desprèn que el text ofereix una resposta però aquesta resposta ja no és unívoca, sinó que depèn de la construcció interpretativa del lector que llegeix el text. La veu autorial, doncs, ha deixat de ser el punt de referència bàsic a l'hora de discutir la interpretació d'un text literari. De fet, aquesta desfragmentació de la veritat és la que trobem a la narració “Pierre Menard, autor del *Quijoté*”, en què l'acumulació d'experiències que hi ha entre el *Quijote*

¹⁸¹ cf. “La palabra en la novela”, dins *Teoría y estética de la novela*, Mijail Bajtin, Madrid: Taurus 1989, 77-236.

de Cervantes i el *Quijote* de Menard ens permet parlar de dues obres *interpretativament* diferents.¹⁸²

Aquestes línies interpretatives coincideixen amb la preponderància d'allò que s'ha anomenat *pensament feble*, i que, resumint, significa l'eliminació de tot ordre que pugui ser considerat *natural* o jeràrquicament superior.¹⁸³ Gianni Vattimo, a través de la seva crítica a la modernitat, diagnostica el caràcter mitològic del científicisme, que pretén circumscriure la realitat en els límits d'un mètode i d'una objectivitat pretesament infal·libles:

Si es cierto que hay que tratar de alcanzar también en el campo de las ciencias humanas una forma de rigor y de exactitud que satisfaga todas las exigencias de un saber metódico, esto debe hacerse sólo con la condición de reconocer lo que en el hombre hay de irreductible y peculiar; y este núcleo constituye el humanismo de la tradición centrado en la libertad, en la elección, en el carácter imprevisible del comportamiento humano, es decir, en la historicidad constitutiva de lo humano (Vattimo 1987: 35).

Per a Vattimo el concepte de veritat no queda sotmès a un procediment mecànic, sinó a una diversitat de relats. Les ideologies *fortes* i les lògiques tancades i amb voluntat de sistema s'ensorren com a possibilitat explicativa. Tal com exposa a "El fin de la modernidad" també s'han dissolt les velles nocions de *sentit* i de *substància*:

¹⁸² Aquesta idea es pot parodiar fins a extrems inconcebibles. Comentant irònicament les llibertats de la interpretació, l'editor italià Roberto Calasso observa: "[...] per la proliferació de la sinistra espècie de persones que no saben distingir entre *representació* i *injunció* (i que per tant llegirien *Crim i càstig* com un manual d'instruccions per assassinar dones velles i soles). En aquest punt sorgeix espontàniament una pregunta: encara que avui dia *Lolita* es llegeix a les escoles, hi ha cap seguretat que en aquests quaranta anys s'hagi comprovat finalment de què parla el llibre? Hi ha molts dubtes" (Calasso 2007: 36)

¹⁸³ Es tracta d'un concepte encunyat pel filòsof italià Gianni Vattimo (1936). A partir de la combinació entre, d'una banda, l'hemenèutica filosòfica i, de l'altra, la crítica metafísica a la manera de Nietzsche i Heidegger, Vattimo enforteix una de les principals línies de la postmodernitat. És una línia que, assumint la impossibilitat de fonamentar res de manera sòlida sobre un principi metafísic, proposa un canvi de paradigma que, en certa manera, deriva en un relativisme. Davant la manca de fonamentació i essencialitat dels sistemes metafísics, la interpretació de la realitat ja no podrà ser *forta*, sinó *feble*, és a dir, crítica, reactiva, popular, divergent.

En la filosofía moderna, por lo menos a partir de Descartes y Leibniz, la unidad del *subiectum* como *hypokeimenon* –también en el sentido de sustrato de los procesos materiales– es ya sólo la unidad de la *conciencia*. Asimismo el momento del siglo XX en el que se pasa del concepto de sustancia al concepto de función (como lo expresa el título de una clásica obra neokantiana de Cassirer) representa un paso dado en esa dirección, claramente señalada por Heidegger en su comentario a Leibniz y al *principium reddendae rationis*. Pero en ese paso no sólo el sujeto, como *sustancia*, como sustrato, como *hypokeimenon* se fue reduciendo cada vez más a la conciencia (en una dirección puesta de relieve por todos los críticos del subjetivismo moderno), es decir, conciencia de uno mismo que es propia del hombre; sino que, además y viceversa, esa conciencia se configuró cada vez en mayor medida como sujeto del objeto, como el sujeto que es término correlativo del objeto (Vattimo 1987: 42).

Amb aquest canvi de paradigma, la filosofia és desplaçada dels seus feus tradicionals i empena cap als altres espais culturals (ciència, tecnologia, art, mitjans de comunicació...), ingressant en un eclecticisme o *pluralitat discursiva* que és conseqüència directa de l'esfondrament dels vells i hegemònics principis de realitat: “en la sociedad de los medios de comunicación se abre camino un ideal de emancipación que tiene en su propia base, más bien, la oscilación, la pluralidad y, en definitiva, la erosión del mismo *principio de realidad*” (Vattimo 1990: 16).

Però aquest canvi de paradigma de la filosofia, que coincideix i es reforça amb un canvi general en tots els àmbits de la cultura, està juxtaposat o encavalcat amb el canvi de paradigma que també experimentarà la literatura. La literatura veurà multiplicats tant el radi del seu objecte com el de les seves atribucions. És en aquest punt que la literatura actua de desbloquejador d'un discurs filosòfic encarcarat en la seva visió sistemàtica o *monològica* (en el sentit que Bakhtín usa aquest terme). És en aquest sentit que, per exemple, Italo Calvino

diagnostica la *nova* funció de la novel·la: la novel·la entesa com l'espai discursiu i plural que s'erigeix en mesura correctiva de la filosofia:

La épica moderna ya no conoce dioses. El hombre está solo y tiene ante sí la naturaleza y la historia. Y si al llegar a este punto es fácil decir que la naturaleza y la historia son los dioses del mundo moderno, podemos también afirmar, con la misma facilidad que esta divinización se encuentra más fácilmente entre las páginas de los filósofos que entre las de los escritores. [...] Las grandes novelas parecen nacer puntualmente para corregir las idolatrías pretendidas por la filosofía, para mirar con el ojo crítico y relativo del hombre que ya no se considera el centro del universo. La novela del siglo XIX no podía nacer sin tener tras de sí el trabajo de los escritores y de los filósofos del siglo XVIII, que habían ideado una nueva noción del alma humana, creando –podría decirse– la dimensión del individuo, así como una nueva visión de la naturaleza y una nueva conciencia de la historia (Calvino 1995: 33).

Filosofia i literatura, és clar, establiran vasos comunicants, i res del que afecti una disciplina deixarà de notar-se en l'altra. Per aquest motiu, algunes concepcions filosòfiques del món i de la realitat, hereves de les sistemàtiques *Weltanschauung*, perdran força en favor de la pluralitat exuberant que és capaç de plantejar la novel·la contemporània: “Es un prejuicio tonto y una hipocresía culpar a la literatura de que el cuadro que nos presenta sobre como van las cosas del mundo no coincida con nuestros deseos” (Calvino 1995: 46). Plantejat d'una altra manera: des de la pluralitat, des de la seva manca de centre dogmàtic o epistemològicament cohesionador, la literatura té més càrrega de reflexió moral que no pas les visions culminades dels sistemes filosòfics. La literatura no expressa un desideràtum (cosa que sí faria la filosofia), sinó que fonamentalment aprofundeix en una revelació de l'ordre de l'univers humà, de l'estat de coses: “La literatura válida nos proporciona la

conciencia de las cosas del mundo haciendo explotar bajo nuestros ojos la carga moral de los hechos a fin de reaccionar” (Calvino 1995: 46).

Quan Borges diu que no és un fabulista i que no pretén fer filosofia ni moralitzar a través de la literatura, incideix en aquest fenomen de desactivació: ell ja no planteja una composició ordenada del món a la manera dels tradicionals sistemes de la filosofia, sinó una exposició dels *fets*. Ara bé, amb aquesta evidència no s’esgota la *dimensió filosòfica* de Borges. Perquè *exposar els fets*, en el cas de l’obra de l’autor argentí, és sinònim d’interpel·lar filosòficament. No són uns fets casuals ni arbitraris ni aleatoris els que exposa la literatura de Borges, sinó que són autèntics interrogants filosòfics: el temps, l’eternitat, la identitat personal, la reconciliació entre multiplicitat i la unitat, la fissura entre l’abstracció i la concreció a què remetent els diferents modes de llenguatge. Borges no fa filosofia en el sentit que la seva literatura dista d’incloure’s en la dialèctica d’un objecte que la tradició filosòfica ha tractat de manera acumulativa. Però tanmateix, d’una altra forma, la literària, és innegable que Borges interpel·la filosòficament.

Abordar les possibilitats de coneixement filosòfic dins l’ordre del gènere literari implica delimitar els límits de la matèria lingüística. Ja hem apuntat que Borges, sota l’esfera comuna del llenguatge, materialitza una hibridació textual entre literatura i filosofia. Parlem d’hibridació, no d’articulació. Parlar d’articulació seria projectar un sentit molt mecanicista i funcionalista de la interpolació de la filosofia en la literatura. El que planteja Borges té un sentit molt més contumaç, es tracta d’una fusió entre aquestes dues disciplines. És una pràctica textual que s’acobla amb la crisi de la raó que planteja la postmodernitat, la caiguda del sistema com a categoria arquetípica per explicar la realitat. I és també una pràctica textual que s’acobla amb alguns aspectes del gir lingüístic experimentat per la filosofia.

Una de les diferències primordials entre el *primer* i el *segon* Wittgenstein, el del *Tractatus* i el de les *Investigacions filosòfiques* respectivament, té el seu origen en la fonamentació teòrica. El primer Wittgenstein atorga molt de valor al marc teòric i considera que es podrà assolir una teoria explicativa dels fets que constitueixen el significat del llenguatge. El segon Wittgenstein, en canvi, serà menys dogmàtic i buscarà precisament en la pràctica de la parla i en els *jocs del llenguatge* el significat de les paraules.¹⁸⁴

Per al segon Wittgenstein l'anàlisi lingüística comportarà endinsar-se en els *jocs* de llenguatge, que al·len paràmetres diferents segons el context en què es doni el llenguatge, amb la qual cosa tot significat i tot sentit del llenguatge serà relatiu, relatiu, és clar, amb relació a l'ordre que instaura cada context lingüístic: “La indicible diversitat de tots els jocs de llenguatge quotidians no ens esdevé conscient, perquè els vestits del nostre llenguatge ho igualen tot” (Wittgenstein 1983: 375). En aquest punt cal remarcar que en Wittgenstein, el concepte “jocs de llenguatge” (*Sprachspiele*) no fa referència als “jocs de paraules” sinó que apunta –com diu Terricabras– als “processos que tenen lloc –i es manifesten– a l'interior d'una praxi determinada. Les expressions fossilitzades, sense context d'ús, són expressions que no donen prou *joc*, són lletres mortes. Així, doncs, diguem, en primer lloc, que l'expressió *joc de llenguatge* vol subratllar que, per entendre el llenguatge, cal fixar-se en el seu funcionament; i això és precisament el que no es fa quan es considera el llenguatge en abstracte, o en repòs, sense examinar el *joc* que dóna, el paper que fa”. (Terricabras 1990: 60).

¹⁸⁴ “Les *Investigacions filosòfiques*, tot i acceptant el principi de la determinació del sentit, assumeixen que la manera de preservar-lo és completament diferent de la manera que la semàntica tradicional havia suposat. Wittgenstein ens proposa l'abandonament de molts dels supòsits fonamentals de la semàntica clàssica. Per exemple, l'antipsicologisme de Frege i del *Tractatus*: la idea que és possible una teoria que ens pugui explicar els fets que constitueixen el significat del llenguatge, sense parlar-nos de l'ús efectiu que en fan, del llenguatge, els éssers humans. L'ordre d'explicació serà el contrari: no és el significat allò que dóna compte del nostre ús quotidià del llenguatge; més aviat, és el nostre ús quotidià del llenguatge allò que fixa el significat

Aquest plantejament del filòsof austríac, per tant, aboleix el model d'una única teoria, i advoca per explorar els sentits que es donen en l'acte pràctic de cada context de la parla. Amb l'importantíssim ascendent intel·lectual d'aquest pensador austríac, la filosofia perd cos doctrinal i es forja a si mateixa a través de preguntes:

Els resultats de la filosofia són el descobriment d'una o altra insensatesa flagrant i de bonys que l'enteniment s'ha fet en anar a topar amb el límit del llenguatge. Ells, els bonys, ens fan reconèixer el valor d'aquell descobriment (Wittgenstein 1983: § 119, pàg. 121).

I també:

I no ens és permès de proposar cap mena de teoria. En les nostres consideracions no hi pot haver res hipotètic. Han de desaparèixer totes les *explicacions* i ser reemplaçades només per descripcions. I aquesta descripció rep la llum, és a dir, la seva finalitat, dels problemes filosòfics. Aquests no són, certament, problemes empírics, sinó que es resolen gràcies a mirar per dins en la manera de treballar del nostre llenguatge, i això precisament, de tal manera que aquest treball es reconegui *en contra* d'una tendència a mal interpretar-lo. Els problemes no es resolen aportant nova experiència, sinó agrupant allò que es coneix des de fa molt. La filosofia és una lluita contra l'embruixament del nostre enteniment fet a través dels mitjans del nostre llenguatge (Wittgenstein 1983: § 109, pàg. 119).

¿No és un marc teòric, com a mínim, concomitant amb un cert tombant filosòfic de la literatura de Borges? No es tracta d'emparentar aquests dos autors sota l'auxiliada etiqueta "Borges i Wittgenstein". Els seus punts de partida, així com gran part dels seus propòsits, són diferents. Però és evident

que tenen les nostres paraules" (Josep Lluís Prades. "Filosofia i llenguatge: els usos del llenguatge", dins *El pensament filosòfic i científic*. Vol. II, p. 199-237. Barcelona 2001: Àgora Biblioteca Oberta / Pòrtic, 2003).

que Borges, més enllà de la suggestió estètica i fantàstica, desplega una literatura destinada a remarcar insensateses en l'enteniment, insensateses que són producte de la topada amb els límits i possibilitats d'un llenguatge, procés que, en Borges, com veurem, condueix a un espai de silenci expressiu. La literatura de l'autor argentí reté i exposa l'embuixament que pateix els nostre enteniment.

Borges desactiva el sentit fort de la teoria remetent-se als valors dels contextos, ja que els contextos específics són els que donaran un sentit específic als fets, tal com per exemple succeeix al conte "El evangelio según Marcos" (OC, II, 446-450),¹⁸⁵ en què els incultes peons de la granja interpreten de manera *presentista* que el jove estudiant que els ha explicat nocions de la Bíblia –en concret, un passatge de sant Marc– és, en realitat, el mateix Crist redemptor, i que, en conseqüència ha de morir crucificat. Els usos del llenguatge de l'estudiant eren diferents, radicalment antitètics, que els dels peons, que han apostat per la literalitat en detriment de la metàfora. La realitat es resol en aquest àmbit relativista de la interpretació dels sentits i dels significats.

Assentats tots aquests aspectes quedem en condicions d'advertir que una de les paràlisis que ha experimentat la crítica literària que ha explorat els elements filosòfics de l'obra de Borges ha vingut donada pel seguiment que aquesta crítica ha fet de les principals línies d'interpretació que el mateix autor va oferir sobre la seva pròpia literatura. Borges va afirmar que la seva atenció per la filosofia es reduïa a un mer interès estètic. Va dir que era il·lús pensar que, d'un instrument defectuós com el llenguatge, en pogués sorgir un sistema lingüístic amb pretensions de perfecció a l'hora d'explicar la realitat. Va insistir

¹⁸⁵ Ja esmentat al Capítol I, apartat 1.1.

que era inútil buscar sentits filosòfics en la seva literatura, perquè ell no havia pretès mai ser un filòsof ni transmetre un *missatge* a través de la literatura.¹⁸⁶

No cal violentar la interpretació dels elements filosòfics de l'obra de Borges i convertir aquest autor en una mena d'inductor explícit de les teories que, més tard, els grans apòstols de la postmodernitat, com ara Vattimo o Derrida, duran a terme.¹⁸⁷ Però es evident que la poètica de Borges prefigura i participa d'aquesta línia de força de la postmodernitat, constituïda per la dissolució d'un centre epistemològic jeràrquic i per l'expansió divergent d'un concepte de filosofia cada vegada més entrelligat amb els altres materials de la cultura.¹⁸⁸

Certament, hi ha molts aspectes del postmodernisme que admeten concomitàncies amb la pràctica de l'escriptura borgiana –i tot això sense oblidar que Borges és una de les fonts d'inspiració de la postmodernitat–: així, Borges practica la hibridació de gèneres (en la seva obra assaig i ficció se superposen); reivindica l'escriptura com a palimpsest, la transtextualitat,

¹⁸⁶ “¡No! Yo soy un lector, simplemente. A mí no se me ha ocurrido nada. Se me han ocurrido fábulas con temas filosóficos, pero no ideas filosóficas. Yo soy incapaz del pensamiento filosófico” (Carrizo 1986: 143). En el mateix sentit, vegeu Nuño 1986 (pàgina 11 i següents), on aquest filòsof apunta que Borges no crea res de nou des del punt de vista filosòfic.

¹⁸⁷ Sobre el concepte de postmodernitat: “Se acostumbra a señalar que la edad posmoderna, que se podría delimitar entre 1960 y 1995 sin meternos innecesariamente ahora en incómodos berenjenales cronológicos [...] está marcada por el advenimiento de la sociedad de masas y de su correspondiente cultura de masas, de la información y el escepticismo, híbrida, consumista, ecléctica y mediática, inclinada hacia la sospecha del sistema, que deviene en paranoia, definidora del arte como un proceso cargado de ironía y ya no como un producto definitivo y trascendente, una cultura anárquica, ontológicamente incierta y revisionista, cuyos textos de ficción se comportan de forma autoconsciente, revelan una promiscuidad cómplice en la elección de sus fuentes y manipulan estereotipos” (Aparicio 2008: 273).

¹⁸⁸ “En un peculiar *ethos desmitificador* coinciden las formas críticas del postmodernismo y la poética de Borges” (Cuesta Abad 1995: 10). Aquest fenomen el mateix Cuesta Abad el relaciona amb el canvi de paradigma que experimenta la filosofia: “La desmitificación borgeana es a la literatura lo que la desconstrucción es a la filosofía: una desnarrativización radical. Cuando la narración se tecnifica para hablar única o fundamentalmente de sí misma, de su lenguaje, como cuando hace lo propio la filosofía, abandona el interés por el mundo o la realidad en cuanto *materia de un relato*. Así la narración –y la filosofía– deja de ser tal convirtiéndose en metadiscurso de la desintegración de sí misma. El texto narrativo y el texto filosófico, desarrollando una autoreflexividad crítica por medio de operaciones metalingüísticas o metarracionales, se dirigen a revelar las tergiversaciones y mistificaciones de la narración o la razón” (Cuesta Abad 1995: 11). Tot i que Robert Lefere, discrepa d'aquesta vinculació: “Si tomamos en consideración el ficcionalismo de Borges –esa suerte de fantástico transcendental que algunos interpretarían como la radicalización de la duda epistemológica modernista en un imposibilismo epistemológico posmoderno–, hay que ver que se fundamenta menos en el escepticismo que en cierta convicción ontológica (según una tendencia dominante de la obra): si somos el sueño de un Dios, la actividad más coherente y sería a la cual nos podemos dedicar es participar en el sueño, enriqueciéndolo” (Lefere 2002: 58).

l'endogàmia textual (“La biblioteca de Babel”...); el seu eclecticisme el condueix a recórrer constantment al paratext (intertextualitat, cites, epígrafs, pseudònims, textos apòcrifs, autors falsos, ressenyes...); la seva literatura (com bé s’il·lustra, entre molts altres exemples possibles, als assaigs “La supersticiosa ética del lector” o “Magias parciales del Quijote”) conté una insuperable autoconsciència poètica (tret també molt característic dels autors postmoderns); la literatura de l'autor argentí, en el procés de construcció literària, exigeix la participació activa del lector;¹⁸⁹ advoca per la reescriptura (en clau paròdica: “Pierre Menard, autor del *Quijote*”); apel·la a la fragmentarietat del coneixement; qüestiona l'autoritat de l'autor;¹⁹⁰ planteja la metaficció; participa de l'escepticisme ideològic; vulnera la linealitat temporal (“Kafka y sus precursores”, “El jardín de senderos que se bifurcan”...), etcètera.

Però dèiem una mica més amunt que no cal *violentar* cap interpretació perquè el classicisme inherent de la literatura de Borges és previ a tota consideració sistemàtica al voltant de la crítica pròpia de la postmodernitat. Aquí, en la qualificació de Borges com a clàssic, emprariem el concepte *clàssic* des de dues definicions internes de l'obra de l'argentí. La primera és extreta de l'assaig “Sobre los clásicos”, dins *Otras inquisiciones*, en què Borges vincula el classicisme literari amb l'interès i la multiplicitat d'interpretacions que una obra mereix al llarg de generacions i generacions de lectors: “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término” (OC, II, 151). I la segona definició deriva de la seva cèlebre distinció entre dos models literaris, el clàssic i el romàntic, respectivament entesos en funció de la voluntat *d'explicar* o

¹⁸⁹ cf. BO, OC, IV, 189.

¹⁹⁰ cf. OC.II. 17.

d'expressar.¹⁹¹ Borges, és clar, queda vinculat a la funció d'explicar pròpia dels clàssics, en contraposició al criteri d'expressivitat propi dels romàntics.

Segons Woodall, Borges és postmodern perquè és un dels primers a abandonar el modernisme.¹⁹² Però aquest reconeixement és bàsicament una acotació pautada per un criteri reactiu o de contigüitat, ja que Woodall no expressa en què consisteix el postmodernisme de Borges. Més precís és Juan Arana quan sosté que Borges seria més *a-modern* que no pas *postmodern*.¹⁹³

¹⁹¹ Aquesta definició Borges l'exposa a l'assaig "La postulación de la realidad", dins *Discusión*: "[...] pero quiero observar que los escritores de hábito clásico más bien rehúyen lo expresivo. El hecho no ha sido considerado hasta ahora; me explicaré.

El romántico, en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar; el clásico prescinde contadas veces de una petición de principio. Distráigo aquí de toda connotación histórica las palabras *clásico* y *romántico*; entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procederes). El clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos. Escribe, por ejemplo: "Después de la partida de los godos y la separación del ejército aliado, Atila se maravilló del vasto silencio que reinaba sobre los campos de Châlons: la sospecha de una estratagema hostil lo demoró unos días dentro del círculo de sus carros, y su retravesía del Rin confesó la postrer victoria lograda en nombre del imperio occidental. Meroveo y sus francos, observando una distancia prudente y magnificando la opinión de su número con los muchos fuegos que encendían cada noche, siguieron la retaguardia de los hunos hasta los confines de Turingia. Los de Turingia militaban en las fuerzas de Atila: atravesaron, en el avance y en la retirada, los territorios de los francos; cometieron tal vez entonces las atrocidades que fueron vindicadas unos ochenta años después, por el hijo de Clovis. Degollaron a sus rehenes: doscientas doncellas fueron torturadas con implacable y exquisito furor; sus cuerpos fueron descuartizados por caballos indómitos, o aplastados sus huesos bajo el rodar de los carros, y sus miembros insepultos fueron abandonados en los caminos como una presa para perros y buitres." (Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire*, XXXV.) Basta el inciso *Después de la partida de los godos* para percibir el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible. El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto. Es el método clásico, el observado siempre por Voltaire, por Swift, por Cervantes." (OC, I, 217-218) I també: "La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza, como la paternidad para cierto personaje de los *Lehrjahre*. La que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial. No inquiero ilustraciones: todas las páginas de prosa o de verso que son profesionalmente actuales pueden ser interrogadas con éxito" (OC, I, 219).

¹⁹² "Podría caracterizarse la madurez literaria de Borges por su profundo escepticismo respecto de los modos tradicionales de la representación literaria. Él fue un postmodernista *avant la lettre*, porque fue uno de los primeros escritores en abandonar (en un acto que era puramente imaginativo) los principios del modernismo que habían echado raíces tan profundas en Europa y en las Américas" (Woodall 1998: 131).

¹⁹³ "En el uso que da a tales vocablos [*modelo* i *arquetipo*] está la clave de su proyecto para superar la modernidad. Pero antes de comentar esto, conviene aclarar cuales son, a juicio de Borges, los modos insuficientes y erróneos de efectuar dicha superación. El primero, ya ha sido dicho, consiste en aceptar las reglas de juego de la propia modernidad, sus más profundos fundamentos, y es lo que en realidad hacen los que se quieren simplemente *posmodernos*, en lugar de *a-modernos*, como cuadraría mejor a la propuesta de Borges. Como ya he apuntado, no se trata de situarse *detrás* de la modernidad, sino, sencillamente, *al margen* de ella. (Arana 2000: 55).

Per a Arana i per a Lefere, doncs, si bé reconeixen concomitàncies entre Borges i la postmodernitat, resulta poc rigorós presentar Borges com un apòstol dels postmoderns, que insisteixen reconèixer-lo com a precedent.¹⁹⁴ José M. Cuesta Abad, a partir de les categories temàtiques amb què R. E. Palmer ha caracteritzat la postmodernitat, explora també la dificultat d'aplicar d'una manera unívoca, sense esmenes essencials, aquest atribució de postmodernitat a l'obra de Borges.¹⁹⁵ Amb tot, Cuesta Abad, amb relació a la possible adscripció de Borges com a precedent del postmodernisme, s'allunya de les reserves dels dos investigadors que hem citat abans i diagnostica que:

En cierto modo parece que Borges haya sido incluido en las clasificaciones al uso entre los *postmodernos* debido a la negatividad de los valores más arraigados que expresa su obra. Y esta negatividad de los valores del pasado se consume en la vacuidad estetizante de una recuperación de contenidos culturales que provienen de sistemas de comprensión del mundo ya desaparecidos o transformados (Cuesta Abad 1995: 236).

¹⁹⁴ “¿Hasta qué punto estas y otras propuestas de Borges para burlar las trampas del mundo de la representación han sido recogidas en lo que de un modo difuso llamamos posmodernidad? Si descontamos las concesiones a las exigencias del momento histórico de los autores que se inscriben en ella [...], aparece por un lado la desdramatización del nihilismo [...]. Por otro lado, es clara la fragmentación de la historia y del sujeto, la conversión hacia lo inmediato, la huida de todo lo que remita a los grandes proyectos y ambiciosas totalizaciones del pasado. Borges sintoniza claramente con esos motivos y, en ese sentido, bien se le puede considerar como antecesor inmediato de la mentalidad posmoderna. Pero no dejan de ser coincidencias puramente intelectuales y hasta cierto punto aleatorias. Borges llegó a ellas a partir de lo que en la óptica posmoderna habría que denominar un *gran relato*, puesto que el empeño metafísico que le guiaba desdice de la voluntad minimalista que caracteriza a los que se reclaman como herederos suyos. Por esa razón hubiera condenado como concesiones incompatibles con sus principios muchos de los usos que se han hecho de sus textos, y los presentes hermeneutas no creo que simpaticen demasiado con la *gran obra* que, como alquimista de la existencia, proponía Borges: transformar las inestables peripecias de nuestro discurrir en el tiempo en átomos de eternidad donde nos hacemos nadie para serlo todo” (Arana 2000: 58-59).

Per la seva banda Lefere conclou: “En conclusión, no se puede sencillamente adscribir a Borges al posmodernismo o a la posmodernidad. No cabe duda de que Borges fue y sigue siendo un moderno, en el sentido de que ha coincidido con varias generaciones de “modernistas” (*lato sensu*), incluso con los últimos –o penúltimos ya– que son los llamados posmodernos, pero esa coincidencia resulta en todos los caso parcial, y no debe disimular divergencias esenciales; en especial porque Borges era tanto un antiguo como un moderno.” (Lefere 2000: 211-219).

¹⁹⁵ cf. Cuesta Abad 1995: 235-236.

Són tres interpretacions que sumades a l'ascendent que els postmoderns atorguen a l'autor argentí, un cop més, testifiquen el valor seminal de l'obra de Borges. Es podran consignar molts punts de diferència i similitud entre la pràctica literària de Borges i el *corpus* teòric que plantejaren els postmoderns. Hi són. El projecte borgià, d'entrada, aixecarà acta de la perplexitat metafísica, i ho farà des de la *ironia metafísica*. Aquest objectiu quedarà als antípodes de tants i tants autors postmoderns, que volen refundar la realitat; és a dir, que al mateix temps que exalcen una reacció negativa contra la tradició i les maneres tradicionals d'interpretar la realitat, esbossen una alternativa interpretativa de la realitat (projecte que Borges no només no assaja, sinó que parodia). En segon lloc, la majoria d'apòstols de la postmodernitat escriuen en un idiolecte autoreferencial, que queda allunyadíssim dels principis il·latius i modes expressius cristal·lins amb què Borges materialitza la seva obra. Però en paral·lel també és cert que el que resulta indiscutible és que els textos de Borges actuen com a espoleta de molts dels motius centrals de la postmodernitat.¹⁹⁶

També és evident que l'obra de Borges no prefigura un desenvolupament teòric d'allò que en els tecnicismes conceptuals de la tradició filosòfica s'anomenarà el *gir lingüístic*. Però molts textos de l'autor argentí, des de la naturalesa literària, representen un correlat narratiu d'algunes d'aquelles teories filosòfiques. Per exemple: en aquest teatre dins del teatre que s'ordeix a la narració "Tema del traïdor y del héroe" resulta innegable que Borges participa d'una idea mot vindicada per la postmodernitat: el llenguatge no és tant un

¹⁹⁶ Fins a un punt que du a Emir Rodríguez Monegal a fer aquesta observació incisiva: "Educado en el pensamiento de Borges desde los quince años, muchas de las novedades de Derrida me han parecido algo tautológicas. No podía entender cómo tardaba tanto en llegar a las luminosas perspectivas que Borges había abierto hacía ya tantos años. La famosa 'deconstrucción' me impresionaba por su rigor técnico y la infinita seducción de su espejo textual pero me era familiar: la había practicado en Borges *avant la lettre*. Por eso, cuando salió "*La pharmacie de Platon*" en los números 32 y 33 de *Tel quel* (1968), le eché una ojeada reverencial,

instrument de representació de la realitat, sinó un constructor de la realitat. Borges, a través d'un idealisme de tall panteista amb tons onírics, expressa aquella pèrdua de confiança en les possibilitats de la raó, pèrdua que van esgrimir els postmoderns. El seu perspectivisme —perquè hi ha un perspectivisme latent en la seva obra, com bé ho mostra el conte “Los dos teólogos”, conte en què la pugna entre dos teòlegs queda dissolta per la mirada especular i unificadora de Déu, que acaba concebant-los com una sola i mateixa persona—, rima amb el perspectivisme propi dels postmoderns, que a través de la interpretació i els esbossos de teoria sense centre epistemològic assajaran aproximacions a una veritat que ha estat vedada al coneixement. I que, com que ha estat vedada, l'individu construeix la realitat a través de versions lingüístiques.

Per bé que molt probablement Borges hauria adoptat un to intel·ligentment irònic a l'hora de diagnosticar crítics paràgrafs explicatius sobre el *textualisme* defensat pels postmoderns, és evident que no només moltes de les seves peces literàries sinó que també gran part de la seva poètica participen de la idea que tot queda englobat a l'interior del discurs i que fins a cert punt la literatura té una deu intertextual. Aquesta manca de legitimació del discurs farà que Borges en la seva escriptura prefiguri moltes elements de la crítica postmoderna: recursivitat dels discurs literari (“La biblioteca de Babel”), superposició de plans temporals (“El jardín de los senderos que se bifurcan”), paròdia com a principalment estímul poètic (“Pierre Menard, autor del Quijote”), pastitx (en els seus textos es produeix un encavalcament entre literatura, filosofia, teologia, somni, història), abandonament de la utopia (“El Congreso”, “Los conjurados”, “Utopía de un hombre que está cansado”), i una certa

verifiqué dos epígrafes de Borges que reforzaban la sección 3 [...], y pasé a otra cosa (Rodríguez Monegal, 1985: 125).

metanarrativa (sempre desactivada, insistim, pel to irònic, fonamentalment paròdic, a què remeten els propòsits filosoficoliteraris de l'autor argentí).

2.3 LES POSSIBILITATS ESTÈTIQUES DE LA FILOSOFIA

En el capítol 6 (apartat 6.10) desglossarem com l'apropiació literària que Borges fa de la filosofia ha estat majoritàriament considerada per la crítica com un exercici d'esteticisme. En l'apartat actual, però, no abordarem aquesta qüestió exegetica. Ens limitarem a explorar quina relació guarden els elements filosòfics presents a la literatura d'aquest autor i el seu peculiar concepte d'estètica.

Borges va ser molt taxatiu a l'hora de reiterar el seu interès estètic per la filosofia. Ja hem exposat que són múltiples els passatges de la seva obra que expliciten que la filosofia és contemplada com un assistent estètic de la literatura. Tant si es tracta de recórrer a materials propis de la tradició filosòfica per donar cos a les seves narracions, com si es tracta de projectar reflexos filosòfics a través dels assaigs o contes, Borges entendrà que l'objectiu primordial d'aquests materials és el de prodigar una *atracció estètica*. Són contínues les entrevistes en què ell manifesta que la filosofia només li interessa des del punt de vista estètic. El cas és que Borges es mostra pertinaç a l'hora de declarar que ell “no vol fer filosofia” i que aprecia les idees filosòfiques pel seu sentit estètic”.¹⁹⁷

¹⁹⁷ “Quiere hacerse de mí un filósofo y un pensador; pero es cierto que repudio todo pensamiento sistemático porque siempre tiende a trampaer” (Milleret 1970: 116). En aquesta mateixa entrevista ofereix un avís a tots aquells que intenten trobar motius filosòfics en la seva obra: “Pero creo que puede decirse de esos críticos lo que dice el proverbio francés de los albergues españoles: *encontraron lo que traían consigo*” (idem, 159). I també a l'epíleg de *Otras inquisiciones*, escrit el 1952, declara: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (OC, II, 153). O també a “Magias parciales del Quijote”: “Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte” (OI, OC, I, 47).

Hi ha en l'obra de Borges –això és un fet inqüestionable– l'intent de rebaixar la força epistemològica de la filosofia per mitjà d'una remarca dels *efectes estètics*. Hi ha l'intent de desactivar una tesi filosòfica destacant-ne les possibles projeccions *estètiques*, com si aquests centelleigs *estètics* tinguessin més importància que no pas cap altra possible dimensió ontològica apuntada pel text. Hi ha, per tant, una tensió narrativa explícita entre *estètica* i *valor epistemològic*, entre estètica i coneixement.

Aquesta tensió moltes vegades comporta que Borges dissolgui la transcendència epistemològica d'una teoria a través d'una interpolació d'efectes estètics. Així, com a prova d'aquesta tendència, a “Historia de la eternidad” (HE, OC, I, 353-367) podem observar com Borges compendia les diferents eternitats, rebaixant la veritat filosòfica o la pretensió de veritat filosòfica a un objecte estètic: ja no s'argumenta a favor o en contra de la proposta particular d'un model d'eternitat, sinó que s'ofereix un mostrari de les diferents estètiques que emanen dels diversos modes d'eternitat proposats al llarg de la història del pensament. A “Una vindicació de la càbala” (D, OC, I, 209-212) també podem observar que Borges, lluny de discutir la consistència de la càbala, enumera aquells aspectes dels procediments hermenèutics que més el fascinen des d'un punt de vista *estètic*, com per exemple que la càbala –singularitat que, d'altra banda, lliga molt bé amb les idees matricials de “La biblioteca de Babel” i “El libro de arena”– és una mena de llibre global, un text absolut on “l'aportació de l'atzar és calculable en zero” (D, OC, I, 212).

En la mesura que Borges es declara un lector fonamentalment hedònic, també s'acosta, és clar, a la lectura d'obres filosòfiques des d'aquest mateix hedonisme. Per dir-ho ras i curt: Borges llegeix aquells autors que li són *agradables* de llegir (Schopenhauer, Spinoza, Berkeley, Plotí, Henry James,

Bergson, Mauthner, Plató, Hume, Escot Eriúgena, Russell...). I, en canvi, deplora aquells autors que són conceptuosos o que per a ell no entranyen plaer lector (Kant, Hegel...).¹⁹⁸ Així, no és casualitat que Borges –com ja hem comentat– es mostri tan procliu a la lectura d'un *diccionari d'autor* tan excèntric, poc rigorós i imaginatiu com el *Wörterbuch* de Mauthner. Una obra poc sistemàtica com *El món com a voluntat i representació*, tan plural en la mesura que planteja una mescla entre diverses línies culturals, resulta també de lectura molt plaent i suggeridora per a Borges. Per això no sorprèn que lamenti que aquests dos filòsofs no hagin aparegut com a literats a les pàgines d'una història de la filosofia alemanya.¹⁹⁹ En conclusió: per a Borges els materials de lectura plaent ho són en virtut de les seves qualitats estètiques, plàstiques i imaginatives, no en virtut de les seves projeccions gnoseològiques o existencials. Un efecte semblant és el que li produeix l'obra del teòleg Emanuel Swedenborg, l'espiritualisme i l'exploració de la naturalesa divina del qual és als antípodes de la visió pragmàtica i maniquea de la religió que Borges atribueix a Pascal.²⁰⁰ El que fa que una obra o un autor puguin ser denominats clàssics és precisament una qualitat que Borges enclou dintre de la literatura. I, des d'aquesta lògica, alguns filòsofs poden ser perfectament considerats escriptors (literaris!) clàssics. Observa a l'assaig "Sobre los clásicos":

Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se

¹⁹⁸ cf. Carrizo 1986: 142.

¹⁹⁹ cf. OC, I, 279. En el mateix sentit, al pròleg d'*Artificios* confessa que, entre d'altres adutors, *rellegeix contínuament* Schopenhauer i Mauthner (cf. OC, I, 483).

²⁰⁰ Al text "Pascal" Borges escriu: "Este, declarando en palabras incorruptibles el desorden y la miseria, es uno de los hombres más patéticos de la historia de Europa; aplicando a las artes apologéticas el cálculo de las probabilidades, uno de los más vanos y frívolos. No es un místico; pertenece a aquellos cristianos denunciados por Swedenborg, que suponen que el cielo es un galardón y el infierno un castigo y que, habituados a la meditación melancólica, no saben hablar con los ángeles. Menos le importa Dios que la refutación de quienes lo niegan" (OI, OC, II, 82).

gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre.

Cada cual descrea de su arte y de sus artificios. Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Voltaire o de Shakespeare, creo (esa tarde de uno de los últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley.

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (OC, II, 151).

En tots els apropaments que Borges fa a qualsevol disciplina predomina aquest factor hedònic, un factor sempre vinculat a l'estranyesa, a l'astorament que provoca una imaginació que, en el cas de l'autor argentí, gairebé sempre apuntarà cap a alguna entitat o conjectura de caràcter sobrenatural. Així, per documentar-se sobre el somni i sobre el malson, confessa: “Estuve releendo estos días libros de psicología. Me sentí singularmente defraudado. En todos ellos se hablaba de los instrumentos o de los temas de los sueños (voy a poder justificar esta palabra más adelante) y no se hablaba, lo que yo hubiera deseado, sobre lo asombroso, lo extraño del hecho de soñar” (SN, OC, III, 221). L'hedonisme borgià en la lectura dels materials de la cultura, per tant, més que a un procediment cartesià i de tancament racional, queda vinculat a una suggestió d'ordre imaginatiu

Si ens limitem a constatar l'interès hedònic que Borges manifesta per alguns materials de la cultura, ens instal·larem en un punt de paràlisi i de redundància tautològica. Sota aquest criteri bàsicament, l'erudició de Borges pot quedar traduïda a una pobra selecció arbitrària, capriciosa, excèntrica i merament hedonista dels materials de la cultura. Aquí hi ha un dificultat que cal disseccionar sota la perspectiva que assenyala Jorge García: “Detrás de toda estética, aparte de una ética, siempre hay una *Weltanschauung* (García 2012:

570)”. No és que l’apropament que Borges fa a determinats materials de la cultura, a determinades obres i a determinats autors, no estigui marcat per l’hedonisme. Ho està, indiscutiblement. Borges no és un autor sistemàtic: no ho és ni en l’apropament a la lectura que fa de l’obra de Schopenhauer, ni ho és tampoc amb relació a l’exploració del budisme, ni ho és en termes generals: en la seva tria literària. Precisament la sagacitat de Borges, la seva manera única de llegir, parteix d’una arbitrarietat i d’un caprici selectiu que és el de la recerca de reflexos sobrenaturals. I, per això, sense subjugar-se a la sistematicitat d’una tesi filosòfica o d’una obra literària, sovint el que fa és rescatar esqueixos sobrenaturals prodigats en una tesi filosòfica, en un tractat de teologia, o en una obra literària, i aplicar-los a la seva pròpia literatura. Aquí, adherit a aquest sentit hedònic de la selecció dels materials de la cultura, hi ha dos aspectes a remarcar: d’una banda, la importància de la *imaginació* i la *fantasia*, i, de l’altra, els correlats epistemològics que l’*interès estètic* per determinats materials de la cultura ja arrosega per ell mateix. La literatura de Borges sempre planteja un ingrés de la fantasia en la realitat, de tal manera que, com passa al conte “Las ruinas circulares”, la realitat sol ser una construcció de la fantasia: “El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (OC, I, 451). Màgia i fantasia no només ingressen a la realitat, sinó que construeixen la realitat. Per aquest motiu la ficció és la que possibilita tota creació, tota construcció de la realitat: “Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani” (OC, I, 575) Ja podem començar a palesar, per tant, que aquest eteri *interès estètic* pels materials de la cultura no és un interès ni neutre ni desprovist d’altres atribucions

gnoseològiques. Reiterant l'apreciació de Jorge García: darrere d'aquest *interès estètic* s'esbossa una concepció de la realitat.

Borges, sota l'influx de la imaginació i la fantasia, pot apariar el gènere de la filosofia i el de la literatura fantàstica. Tot és producte de la imaginació. Llavors: no hi ha res que escapi a la voluntat imaginativa, cap acte creatiu ni cap construcció de realitat. Fins al punt que, sota la base metaliterària pròpia de la literatura de l'autor argentí, tot pot ser entès com un encadenament de la imaginació, una imaginació que subordina el concepte de raó: “Eso es todo, salvo que la *razón* a la que Chesterton supeditó sus imaginaciones no era precisamente la razón sino la fe católica, o sea, un conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y Aristóteles” (OI, OC, II, 74).

Cal notar que la imaginació queda encapsulada i que, en una progressió de cercles concèntrics, va generant nous productes imaginaris. Quan diem *imaginació* en aquest context, estem a dins de *l'interès estètic*, ja que la facultat imaginativa es fonamenta en una suggestió estètica, baluard essencial per forjar una visió de la realitat.

A l'assaig “El primer Wells”, text en què es compara l'obra de Wells amb la de Jules Verne, Borges vindica el que ell creu que ha de ser la base de la literatura: la imaginació, una imaginació que supera les plausibles probabilitats d'una realitat positiva i factícia, una imaginació que ens situa en l'horitzó del fantàstic:

La más notoria de esas razones es de orden técnico. Wells (antes de resignarse a especulador sociológico) fue un admirable narrador, un heredero de las brevedades de Swift y de Edgar Allan Poe; Verne, un jornalero laborioso y risueño. Verne escribió para adolescentes; Wells, para todas las edades del hombre. Hay otra diferencia, ya denunciada alguna vez por el propio Wells: las ficciones de Verne trafican en cosas probables (un buque submarino, un buque más extenso que los de

1872, el descobriment del pol Sud, la fotografia parlant, la travessia de Àfrica en glob, els cràters d'un volcà extingit que donen al centre de la terra); les de Wells en meres possibilitats (un home invisible, una flor que devora a un home, un ou de cristall que reflecteix els esdeveniments de Mart), quan no en coses impossibles: un home que torna del porvenir amb una flor futura; un home que torna de la altra vida amb el cor a la dreta, perquè ho han invertit íntegrament, igual que en un espejo. He llegit que Verne, escandalitzat per les llicències que se li permetien *The First Men in the Moon*, digué amb indignació: "El invente!" (OC, II, 75).

Borges ha aplicat una lògica de degradats al conjunt que formen els conceptes d'*imaginació, ficció, filosofia, teologia...* Aquests conceptes es fusionen sota l'ordre de la literatura. Per tant, d'acord amb el joc de lògiques que prefigura aquesta fusió, la literatura de Borges assolix el seu fonament poètic a partir d'allò que podríem anomenar un efecte estètic, un efecte que podem emparentar amb el concepte d'estranyesa, *ostranenie (остранение)*, plantejat per Víktor Sklovski. Per a aquest formalista rus, el concepte d'estranyesa, *defamiliarització* (de l'anglès *defamiliarization*), que literalment significa *tornar estrany*, és aquell que permet entendre per què la literatura, tot i estar confegida pels automatismes del llenguatge i tot i fonamentar-se moltes vegades en els "llocs comuns" de la cultura, és capaç d'aportar una atmosfera d'estranyesa, "un cierto tono insólito que contribuye a que lo conocido nos parezca visto y oído por primera vez" (Valverde 1985: 4). En un text titulat "El arte como artificio", publicat l'any 1917, Shklovski diu precisament que "l'automatització devora els objectes":

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. [...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos

del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción (Shklovski 2002: 60).

D'aquesta consideració de Shkolovski, se'n desprèn que el propòsit de l'art és el de transmetre la sensació de les coses tal com es perceben, i no tal com es coneixen. Quan Borges, amb la convicció que “lo que puede ser un lugar común en filosofía puede ser una novedad en lo narrativo” (Carrizo 1982, 223), proposa una aplicació *literària* dels vells materials de la tradició de la filosofia i de la teologia, ¿no està plantejant, al capdavant, una dislocació que provoca *estranyesa*, una profunda distorsió metafísica i fantàstica que té l'objectiu de transmutar la representació literària tradicional? És precisament la força del *reflex estètic* la que permet aquesta defamiliarització, tant en la tria dels materials procedents de la tradició filosòfica i teològica com en les projeccions d'aquesta mateixa naturalesa que l'autor prodigarà en la seva obra. Per aquest motiu els textos de Borges incorporen filosofemes i jocs lingüístics llampeguejants enmig de denses digressions: “Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso” (HE, OC, I, 393). Per aquest motiu Borges intenta que la seva literatura materialitzi l'efecte d'estranyesa que es dona en dramatitzar un sistema de pensament: “El propósito de dar interés dramático a esta biografía de la eternidad me ha obligado a ciertas deformaciones” (HE, OC, I, 367). En virtut d'aquesta mateixa lògica de dislocació que va de la filosofia al pla narratiu, Borges adapta les formes platòniques a les necessitats de la trama literària, com passa per exemple al conte “Los teólogos”: “imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo [...]” (A, OC, I, 553); també en virtut d'aquesta lògica és capaç d'adaptar la teoria de Spinoza a la trama literària d'un seu conte, com succeeix a “La muerte y la brújula”, en què al protagonista de la narració li arriba un sobre

signat per Barukh Spinoza i en què s'inclou un pla dissenyat *more geometrico*.²⁰¹ I també en aquesta mateixa línia de plasmar literàriament models filosòfics, ens trobem amb la prosa “El testigo” en què, amb el rerefons de l'*esse est percipi* de Berkeley, Borges inicia una breu enumeració que dramatitza narrativament la teoria filosòfica del pensador irlandès:

Hechos que pueblan el espacio y que tocan a su fin cuando alguien se muere pueden maravillarnos, pero una cosa, o un número infinito de cosas, muere en cada agonía, salvo que exista una memoria del universo, como han conjeturado los teósofos. En el tiempo hubo un día que apagó lo últimos ojos que vieron a Cristo; la batalla de Junín y el amor de Helena murieron con la muerte de un hombre. ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernandez, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba? (H, OC, III, 174).

És la mateixa dramatització que aplicarà, aquest cop en forma de poema, a “Límites”:

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar.
Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,
hay un espejo que me ha visto por última vez,
hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
hay alguno que ya nunca abriré.
Este verano cumpliré cincuenta años;
La muerte me desgasta, incesante.
(H, OC, II, 227).

Borges, a través d'aquest procés de transmutació, aconsegeix un efecte de defamiliarització. Per mitjà de *l'interès estètic* ha realitzat un transvasament de

²⁰¹ cf. OC, I, 503.

materials; i allò dit i escoltat reiteradament en el pla de la filosofia o la teologia, sona novel·los quan és aplicat al camp de la narrativa. Per què sona novel·los? No només per l'aplicació d'una tècnica com la que aplica Borges, sinó també perquè Borges, partint dels productes de la raó propis de la filosofia i la teologia, ha aconseguit desactivar aquests materials i reduir-los a una versió més sobre la realitat.

D'entrada, el seu interès estètic posa l'accent en la forma de les teories i no en els continguts. Si la càbala li interessa més (exclusivament, podríem afegir nosaltres) pels seus procediments hermenèutics que no pas pels seus continguts,²⁰² a l'autor argentí bé podríem aplicar com a mode general d'actuació allò que ell mateix atribueix a Schopenhauer, pensador de qui remarca que valora la doctrina de Berkeley no per l'impacte que els continguts d'aquesta doctrina puguin causar-li, sinó pels arguments que el filòsof irlandès va emprar per defensar-la.²⁰³ L'encaterinament estètic, doncs, es fonamenta més en el gust per la *forma* que no pel *contingut*, principi que, des del punt de partida de la literatura, ja postula una implícita impugnació dels continguts teòrics de tot sistema filosòfic.

Borges aconsegueix intensificar aquest efecte de defamiliarització permetent que *l'interès estètic* es contraposi a la raó. Ho hem vist una mica més amunt amb alguns exemples. Però podríem trobar constantment al llarg dels textos borgians més i més proves d'aquesta voluntat de deixar incoherències i apories que representen punts de fuga per a tot sistema que aspiri a codificar una arquitectura racional i convincentment explicativa de la realitat. Això succeeix per exemple a l'assaig "Nueva refutació del tiempo", on, recordem-ho, Borges comet deliberadament aquella *contradictio in adjecto* del títol, que, com ja hem exposat abans, a través de l'adjectiu *nueva* ja anul·la qualsevol possibilitat

²⁰² cf. OC, I, 209-211.

²⁰³ cf. OC, II, 144.

d'enderrocar allò que es proposa derruir. I també per exemple a l'assaig "El noble castillo del canto cuarto" en què els fets de la *Divina Comèdia* que s'hi diagnostiquen són justificables per la *raó poètica* encara que no ho sigui per la *raó de la lògica*.²⁰⁴ O, per exemple, com també passa a l'assaig "El tiempo y J. W. Dunne", en què després de remarcar algunes incoherències de la noció de temps defensada per l'escriptor irlandès, Borges dispensa totes les incorreccions en virtut de la fantasiosa observació que

Dunne asegura que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros. Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor resulta baladí (OC, II, 27).

El corol·lari que es desprèn d'aquesta actitud és clar: les imperfeccions d'una tesi en el marc d'un coneixement incapaç de delimitar un centre gnoseològic jeràrquic no importen al costat de troballes com aquesta, fascinants per la seva projecció metafísica, fantàstica, i podríem dir que també *estètica*. Borges assoleix aquest efecte de defamiliarització perquè el que fa és contraposar implícitament les *raons poètiques* i les *raons lògiques*. En això consisteix part de la seva poètica.

L'estructuralista Tzvetan Todorov va proposar la divisió dels contes del sobrenatural en tres categories. La primera és aquella regida pel criteri que els fets sobrenaturals no es poden explicar per cap mecanisme racional. La segona és aquella que admet una explicació racional dels fets sobrenaturals. I la tercera queda suspena en un pla d'ambigüïtat, en què és impossible decidir-se per una explicació natural o, per contra, per una de sobrenatural: "Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de

²⁰⁴ cf. OC, III, 348.

causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (Todorov 1982: 35).

En la literatura de Borges –ho tornarem a tractar de manera intensiva en el Capítol 7–, és sempre la suma de plausibles raons encadenades la que produeix la caiguda de l’arquitectura pretesament racional. Podríem esmentar molts exemples que provarien aquest fenomen. Esmentem-ne breument tres: un empirisme radical com el de Funes (protagonista del conte homònim, titulat “Funes el memorioso”) ens destruiria; així, per tant, podem observar que l’afinament absolut d’algunes facultats perceptives provoca la imperfecció més catastròfica. La biblioteca de Babel, amb totes les combinacions lingüístiques materialitzades en els volums que conté, és un edifici que plasma els productes a què pot aspirar una intel·ligència humana prèvia a tota intel·ligència humana (ja consignada en les potències mecàniques del llenguatge). I finalment el símbol del laberint epítom sintètic de tants i tants propòsits, motivacions, ecos i afinitats secretes de l’obra de Borges; subratlem-ho: el laberint és una construcció ordida per la intel·ligència a fi que la intel·ligència s’hi perdi.

Per a Borges, com en la literatura de Kafka, la pretesa racionalitat humana comporta la descoberta de la irracionalitat. Per aquest motiu, perquè els constructes de seves narracions obeeixen a una racionalitat de la intel·ligència, la solidesa del món i les qualitats del coneixement humà queden qüestionats per un procés narratiu interior, comparable a la lògica del cavall de Troia, que entra a la fortificació per combatre-hi des de dins mateix. La suma de raons plausibles (les capacitats hiperempíriques de Funes; l’ordre glacial de la biblioteca de Babel...) revela el fons calamitosos de la racionalitat. La suggestió estètica, doncs, serveix per subratllar els processos paradoxals de la raó. I també servirà com a via d’accés al sobrenatural: la descoberta que algú somia

el somiador (“Las ruinas circulares”), la percepció inefable que prodiga l’esfera de l’Aleph, les qualitats màgiques dels *brönir*.

Entre els múltiples textos que ens podrien servir d’exemple per abordar les complexes i multifacètiques relacions entre *estètica* i *dimensió filosòfica* en l’obra de Borges, hi ha una narració especialment rellevant: “Historia del guerrero y de la cautiva” (A, OC, I, 557-560). La tensió narrativa d’aquest text es configura a partir de l’exposició de dues històries molt distants en el temps. Una narra la conversió que sofreix el guerrer llombard Droctulft quan ataca la ciutat de Ravenna. El guerrer, just quan és a punt de devastar-la, *intueix* la superioritat intel·lectual d’aquella ciutat i d’aquella cultura. En aquell moment precis la narració convoca un instant d’epifania: el vàndal és objecte d’un arravatament que l’obliga a passar-se a l’altre bàndol i a morir defensant la ciutat que inicialment volia derruir.²⁰⁵ L’altra història d’aquesta narració transfereix un relat que l’àvia paterna, Fanny Haslam, va explicar a Borges quan aquest era encara un adolescent. Fanny Haslam havia viscut amb el coronel Francisco Borges durant força anys a la zona de la frontera argentina (les fronteres nord i oest de Buenos Aires i sud de Santa Fe). El relat explica la història d’una nena d’origen anglès que és raptada pels indis i és integrada a la cultura i formes de vida dels indígenes. Segons el testimoni de Borges, la seva àvia, que va conèixer aquella anglesa quan ja era adulta i havia format una família amb un guerrer indi, va intentar, debades, *reinsserir-la a l’altra cultura*.²⁰⁶

Després de narrar la *conversió* de Droctulft, l’ímpetu que experimenta el guerrer en intuir –tot i que encara sense *comprendre*– la superioritat intel·lectual de

²⁰⁵ Es tracta (vegeu Rodríguez Monegal 1978: 13) d’un relat inspirat en diferents fonts europees: Croce, Dante i Gibbon.

²⁰⁶ “Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. [...] A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima

Ravenna, Borges imprimeix un gir en el registre narratiu que fins llavors ha estat aplicant. Sobreavisa al lector que ja no està llegint la crònica veraç i positiva d'un fet històric, sinó, cosa molt més important, la transferència d'un símbol: "Muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo" (A, OC, I, 558).²⁰⁷

En aquest recurs molt usual en la seva poètica, Borges barreja els plans de la realitat amb els de la ficció, sempre donant prioritat a aquesta última categoria. Aquesta mistificació permet inferir una prioritat estètica per damunt de la voluntat de veracitat pròpia de la crònica positivista o historiogràfica.²⁰⁸ Què significa, aquest ordre de prioritats? D'entrada, que la força incomparablement superior del símbol supera, amb escreix, les ineficiències de la realitat positiva. "Historia del guerrero y de la cautiva" ratifica la idea –recurrent en Borges– que *la realitat és, al capdavant, la versió de la realitat*. Amb la qual cosa podem advertir un corol·lari important: l'estètica, aquesta facultat que ens permet apropiari-nos d'una versió de la realitat, és la realitat mateixa. Perquè en la poètica de Borges, en la mesura que el llenguatge és de naturalesa fal·lible i en la mesura que l'ésser humà no pot penetrar els "esquemes divins" de l'univers (la *cosa en si*, en termes kantians), la ficció és l'homòleg de la realitat. I el criteri de selecció estètica (de la filosofia o de la teologia o de qualsevol altre material de la cultura) és, en el marc d'una poètica que iguala el pla de la ficció amb el de la positivitat, l'única realitat que l'individu pot aprehendre.

y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto" (A, I, 559).

²⁰⁷ Ja abans, en la mateixa narració, Borges ha escrit: "Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que de él y de otros muchos como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria" (A, OC, I, 557).

²⁰⁸ Al respecte, vegeu Barrenechea 1984: 54.

Però a més, el sentiment de felicitat de la dona anglesa que no vol abandonar els indígenes i l'ímpetu que experimenta el guerrer llombard quan s'integra a la cultura romana també pot ser interpretat com un sotmetiment del principi de racionalitat a un principi de *(des)raó* estètica. Un principi que concep l'estètica com allò que prescindeix de la raó, de l'anàlisi i del càlcul lògic, i se sotmet a una força torbadora, desgovernant, epifànica, il·luminativa, que com un impuls sorgeix de l'interior de l'individu sense que aquest en conegui les lògiques:

Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco con una incomprendible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania (A, OC, I, 558).

En aquest text apareix una paraula molt reveladora, la paraula *revelació*. És un mot que explicita l'ímpetu irracional que arravata l'individu; en aquest cas concret, es tracta de l'impuls que disposa i organitza la voluntat del guerrer. Si prenem com a referència una de les accepcions teològiques que el mot revelació ha rebut, i acceptem que “és aquella veritat o conjunt de veritats que

Déu manifesta a l'home",²⁰⁹ ens trobarem de nou en el laberint metafísic que contínuament modula Borges en la seva literatura. L'escepticisme gnoseològic empeny Borges a considerar la vacuïtat de tot coneixement humà. Ara bé, malgrat aquest reconeixement, Borges assumeix de ple que la ment és activa i que necessita, almenys, ordenar el caos forjant una taxonomia de "les perplexitats metafísiques". Per això la literatura de Borges apunta, parafrasejant Serge Champeau, a un *au-delà de la representation*; apunta a indagar l'altre costat del mirall, a plantejar la interpel·lació de qui érem nosaltres abans de néixer, què podem ser després de morir, a contrastar la consistència del somni, del temps, etc. El mot *revelació* renova aquest intent, perquè una revelació es produeix sobre la destrucció de les bases epistemològiques: una raó humana, incapaç de comprendre un conjunt de misteris, queda afectada per una força que la depassa. No en va, a "La Muralla y los libros", Borges vincula la revelació amb aquesta dimensió irracionalitzable, inabastable per al coneixement positiu:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (OC,II, 13).

En aquest passatge ens trobem amb una ampliació del caràcter irracional del concepte *estètica*. L'estètica és una tensió que no es materialitza. L'estètica és inefable. Aquest fets que "están por decirnos algo" suggereixen la naturalesa d'una impressió que des dels principis de racionalitat som incapaços de

²⁰⁹ cf. *Diccionario de la Biblia*, Herbert Haag, edició castellana a cura de R.P. Serafín de Ausejo, Barcelona: Herder 1987, novena edició, p. 1.708.

descodificar, però que, tanmateix, pressentim d'una manera intensa, molt viva, abassegadora.

Així doncs, l'estètica és força, ímpetu que s'imposa a l'individu i li presenta una versió de la realitat. És per tant una *conditio sine qua non* per forjar-se una versió de la realitat. Els límits objectius de la realitat queden anul·lats: “Étrangement, le fleuve existe pour nous faire sentir le temps, le monde objectif n'existe qu'en vue de la reprise esthétique” (Champeau 1990: 208).²¹⁰ L'estètica queda umbilicalment associada a la impossibilitat de penetrar els esquemes de l'univers, queda vinculada a aquesta pobra, però tanmateix útil, versió que l'ésser humà es forma del món. I per tant, des d'aquest punt de vista, la filosofia admet una lectura estètica de la realitat en la mesura que totes dues disciplines, estètica i filosofia, intervenen en el procés d'elaboració d'una concepció de la realitat.

A l'apartat 1.4. hem subratllat que Borges no només extreu materials i projeccions filosòfics de la tradició integrada en la història de la filosofia, sinó que també és molt procliu a remarcar (i explotar narrativament o en el camp de l'assaig) dimensions *filosòfiques* provinents de la literatura. Respecte de l'estètica, podem aplicar un patró metodològic semblant. I constatar, com proposa Jaime Rest, que Borges també localitza *possibilitats estètiques*, en la literatura. La seva literatura, implícita o explícitament basada en la metaliteratura, n'és una prova. Els materials de la literatura que són formulats i reformulats en l'obra de caràcter metaliterari de Borges adquireixen el mateix to de fascinació estètica que ell identifica en una teologia o una filosofia ja enteses com a branques del gènere fantàstic:

²¹⁰ Prèviament a aquesta afirmació Champeau ha observat: “Les présentes analyses amènent à généraliser ces premières indications: c'est dans l'activité esthétique (ce terme est à entendre dans le sens le plus large, incluant toute production de l'imagination) que viennent à paraître et le sentiment de soi et le sentiment du monde et l'objet” (Champeau 1990: 207).

Por ejemplo, Darío Puccini, en el artículo ya mencionado, observa que “nos extraña mucho el hecho de que tenga en estimación ilimitada escritores como Chesterton, Wilde o Wells, así como nos parecen un poco raras las palabras de alabanza que otorga a Shaw”. Casi de inmediato, empero, rectifica tal opinión y admite que “Borges halla sólo en algunos, no en otros libros, los estímulos y sollicitaciones que le sirven para sus ficciones y sus divagaciones estéticas, morales y filosóficas (Rest 1976: 139).

Molt il·lustratiu d'una poètica com la de l'autor argentí, que creu que la creació només resulta possible *des de i a partir de* la tradició, és l'article “Kafka y sus precursores”, en què, com ja hem exposat a l'apartat 1.1, Borges defensa la idea que no són els precursors els que forgen un escriptor, sinó a l'inrevés, que és l'escriptor, des de la seva sincronia, qui estableix un diàleg amb la tradició literària i qui, per tant, (re)crea els seus precursors. Així, Kafka ja està latent en les paradoxes de Zenó d'Elea (490-430 aC), en Kierkegaard (1813-1855), en Léon Bloy (1846-1917) o Browning (1812-1889). Escriu Borges: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (OI, II, 90). Es tracta d'un plantejament que, d'altra banda, bé podria ser deutora de les tesis que Bergson exposa a *La pensée et le mouvant*.²¹¹ D'aquest assaig de Borges esmentat abans en podem inferir dues conclusions que reforcen la idea que la fascinació estètica arrossega un univers d'atributs i prefiguracions literàries:

- 1) Només es pot forjar una obra literària en diàleg amb la tradició. Tenir personalitat literària, doncs, significa aplegar els materials de la tradició i replantejar-los, modular-los, amb una veu pròpia.

²¹¹ Vegeu Bergson, Henri. *Oeuvres*. París: Presses Universitaires de France, 1959, p. 1.253-1.268.

- 2) La fascinació (estètica) que l'escriptor manifesta envers els materials de la tradició literària modifica fins i tot la percepció històrica d'aquests materials, ja que cada nova lectura és també una reinterpretació d'un text literari.

Aquests aspectes són comparables i aplicables a la selecció dels materials filosòfics que Borges du a terme. La seva selecció, encara que no persegueixi la creació d'una doctrina filosòfica, recrea literàriament la percepció d'alguns llegats de la filosofia. I sota el seu prisma particular es dona sovint una lectura deformada i parcial dels materials filosòfics provinents de la tradició. El concepte d'estètica abraça, doncs, no només la selecció borgiana dels materials filosòfics i teològics, sinó fins i tot els literaris. Que l'interès de Borges per la filosofia sigui estètic és una redundància, perquè aquest interès no podia ser de cap altra naturalesa que no fos l'estètica, ja que aquesta categoria inclou una concepció de la realitat i en la seva base hi radica un complex procés d'anàlisi del coneixement.

Borges es rabeja a remarcar la imperfectibilitat del coneixement, com si l'únic procés de l'experiència humana estigués en aquest *intent* de desfer els nusos del pensament i no tant en una pretesa solució del nus. A "Abenjacán el Bojarí" figura aquesta observació: "[...] pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos" (A, OC, I, 605). El misteri, equiparable a aquella "inminencia de una revelación, que no se produce" participa d'allò sobrenatural, mentre que la solució és només una hipòtesi (moltes vegades no verificable) de la nostra limitada raó. De nou apareix el fet estètic, aquest criteri de selecció dels materials literaturitzables, un fet estètic que és una *epokhé*, una dilació de la resposta, perquè la resposta ja dissoldria el misteri i,

consegüentment, el fet estètic s'esvaniria.²¹² Una suspensió que s'adiu molt amb les característiques que Borges atorga a la filosofia, més capaç d'enumerar perplexitats que de resoldre-les, més capaç d'insistir en el misteri que en la solució del misteri, més definida pel trànsit del coneixement que no per suposades (i inassolibles) conquestes del coneixement.

Aquesta disposició de la seva poètica ha generat una infinitud de consideracions, la majoria de les quals, com hem dit, redueixen l'interès filosòfic de Borges a un interès *primordialment estètic*.²¹³ Ara bé, ¿quines clàries aporta l'observació que Borges redueix les bases i projeccions filosòfics de la seva obra a una pretensió estètica? Poques, si prèviament no hem diagnosticat les concepcions gnoseològiques que en la poètica de l'autor argentí incorpora el concepte d'estètica.

Com un eco, com una prolongació natural de les asseveracions del mateix Borges, part de la crítica ha interpretat que aquest al·ludit *interès estètic per la filosofia* representa un motiu per abandonar l'exploració dels materials filosòfics

²¹² “[Els assajos de Borges] juegan deliberadamente con la refutación escéptica y racionalista del carácter mítico o metafísico de una teoría para poner de manifiesto al final sus valores estéticos incorporando una hipótesis interpretativa que procede de las concepciones mitológicas de la realidad. Es así como la racionalidad es reducida a la fuerza poética y estético-persuasiva del lenguaje [...]” (Cuesta Abad 1995: 123).

²¹³ “Borges sintió un afecto efectivamente estético por las ideas filosóficas. Quizás de esta forma descubra una verdad que hay detrás de todo sistema filosófico; que es su deseo de coherencia estética” (Álvarez de Oro 1987, 67); “El misticismo y la teologización aparente de la literatura no son en las creaciones borgeanas otra cosa que el síntoma inverso y especular de una secularización de la concepciones mítico-religiosas del lenguaje que se prolonga en una relativización esteticista del pensamiento filosófico” (Cuesta Abad 1995, 75); “En el plano de la *inventio* la prosa ensayística de Borges realiza diversos ejercicios de interpretación de algún motivo tomado de las tradiciones literaria y filosófica. Es fácilmente observable cómo el discurso interpretativo se articula a través de una *dispositio* que comienza con la exposición de un pensamiento o de un problema estético, continua confrontando las distintas teorías que se han formulado sobre la primera tesis y termina por lo común con una conclusión que, aunque simula confutar las teorías anteriormente discutidas, participa de los modelos míticos, metafísicos y estéticos de los que provenían las interpretaciones combatidas” (idem, p. 123-124); “Borges ha dedicado dos artículos a la doctrina cíclica, pero más que seguirlo en los pormenores de la doctrina misma, nos interesa destacar su actitud ante el problema. Vuelve a encontrarse el escepticismo de siempre por cualquier especulación filosófica, vista como un hallazgo estético y no como una verdad” (Barrenechea 1984, 37); “Bien es verdad que las narraciones metafísicas de Borges que ilustran o misticizan una concepción filosófica determinada son a veces geniales reelaboraciones literarias de una idea teórica que sorprende por el hecho de implicar un extrañamiento de la realidad. Pero el lector no puede sino elegir el efecto estético, porque en cualquier caso la construcción filosófica evocada ha dejado de tener fuerza y sistematicidad argumentativa, ha sido despojada de sus pretensiones epistemológicas y de sus valores críticos” (Cuesta Abad 1995: 264 i següents).

latents en l'obra borgiana. La base d'aquest (des)propòsit comporta costos onerosos. Es tracta d'una renúncia fonamentada a equiparar l'*interès estètic* per la filosofia amb un sentit capriciós de la tria dels materials que constitueixen la literatura, buit epistemològicament, i definitivament ociós com ho pot ser l'esteticisme. Nosaltres, els contemporanis, per una simple qüestió de perspectiva històrica, sempre estem obligats a comprendre –millor que el mateix autor o els mateixos coetanis d'un escriptor del passat– els mecanismes (visibles i ocults) que operen i substancien una obra. I avui, amb l'auxili d'aquesta perspectiva, sabem que l'*interès estètic* que Borges manifesta per la filosofia no deslegitima ni desactiva, sinó tot el contrari, una exploració de la funció literària d'aquestes bases i projeccions filosòfiques nascudes dels principis integradors de *l'admiració estètica*.

Són múltiples els estudiosos que han procedit amb la lògica d'associar l'*interès estètic per la filosofia* amb un hipotètic nihilisme o dissolució que emana de la literatura borgiana: “Situado en el *entre* del relativismo y del nihilismo, Borges destruye los valores y contravalores de la filosofía a través de una interpretación estetizante que, una vez realizada, muestra la vacuidad de sus valores u ostenta una devaluación que, no poseyendo propósitos reconstructivos, mantiene una relación de vecindad con la nada” (Cuesta Abad 1995, 262). I també: “Vuelve a encontrarse el escepticismo de siempre por cualquier especulación filosófica, vista como un hallazgo estético y no como una verdad” (Barrenechea 1984, 37).

No es tracta tant de negar la vàlua de la *suggestió estètica* que provoquen alguns materials filosòfics en la sensibilitat de Borges, sinó de remarcar que cal esgotar les possibilitats i implicacions que pot encobrir aquesta expressió nebulosa que coneixem com a *interès estètic*. És providencial explorar si sota aquest criteri de selecció *estètica* dels materials filosòfics hi pot haver un altre

criteri, un criteri de criteri –per dir-ho així–. Perquè obeeix a una concepció molt trivial de l'estètica el fet de reduir-la a un caprici atzarós o casual, a un *divertimento*, a una mena d'efusió diletant desproveïda d'un criteri regulador. I aquest plantejament seria molt oneros a l'hora d'analitzar una literatura tan calculada com la de Borges, en què tots els elements i totes les paraules hi són d'una manera conscient, per desenvolupar una funció específica. I que hi són també amb relació a un univers literari d'ordre relatiu, en què aquests diversos elements s'expliquen en funció dels altres. Anunciat de manera emfàtica: l'interès estètic per la filosofia, doncs, en el cas de Borges, no dissol la necessitat d'explorar més a fons aquest *interès*.

En el text *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, Hegel recorda diversos aspectes útils per abordar aquest binomi entre filosofia i estètica:

Finalmente, la idea que unifica a todas las otras, la idea de la belleza, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la verdad y la bondad se ven hermanadas sólo en la belleza. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos ortodoxos. La filosofía del espíritu es una filosofía estética. No se puede ser ingenioso, incluso es imposible razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético. Aquí debe hacerse patente qué es al fin y al cabo lo que falta a los hombres que no comprenden [nada de las] ideas y que son lo suficientemente sinceros para confesar que todo les es oscuro, una vez que se deja la esfera de los gráficos y de los registros (Hegel 1998: 219-220).

Des d'una perspectiva idealista Hegel remarca un aspecte bàsic per, d'una banda, concebre una metodologia general sobre la relació entre estètica i filosofia, i, de l'altra, per entendre la funció concreta d'aquest binomi en l'obra de Borges. Hegel remarca que la raó inclou l'estètica. Des d'aquest punt de

vista no hi ha divorci entre raó i estètica. És més, l'estètica, en virtut de la seva participació de la racionalitat, bé pot acumular altres criteris o remetre's a altres criteris. En la mesura que hi pot haver un conjunt d'atributs (*veritat, bondat...*) fusionats sota la idea de bellesa, el filòsof *ha de tenir tanta força estètica com el poeta*. “No se puede ser ingenioso, incluso es imposible razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético”, sosté Hegel. El pensador idealista alemany reivindica d'aquesta forma una qualitat fundadora de l'estètica que és, precisament, una condició omnipresent, de manera explícita i implícita, en tota l'obra borgiana. Així, Borges remarca l'existència d'un cordó umbilical entre el sentit expressiu de la literatura i la base estètica del llenguatge. Partint de la teoria de Benedetto Croce segons la qual la literatura és expressió,²¹⁴ Borges, a l'assaig “La Poesía” (dins *Siete noches*) subratlla:

Lo que nos lleva a la otra doctrina de Croce, que suele olvidarse: si la literatura es expresión, la literatura está hecha de palabras y el lenguaje es también un fenómeno estético. Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un hecho estético. Casi nadie profesa la doctrina de Croce y todos la aplican continuamente. [...] aplicamos a los idiomas categorías estéticas. Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa. [...] Decir luna o decir “espejo del tiempo” son dos hechos estéticos (OC, III, 254-255).

Evidentment, la relació entre estètica i filosofia en l'obra de Borges es pot elucidar des de molts plans. Però aquí en tenim un de primordial: si la matèria primera de la projecció expressiva de la literatura és el llenguatge i, a més, aquest llenguatge té una dimensió estètica, l'estètica ocupa tot l'espectre

²¹⁴ “La scienza del pensiero (Logica) e quella del concetto, come la scienza della fantasia è quella dell'espressione” (Croce 1922: 52).

possible de la literatura, tant els seus punts de partida com els seus desenvolupaments, així com les seves projeccions.

Aquest aspecte ens condueix a una gènesi: l'estètica és una forma d'aprehendre la realitat. Així doncs, ¿hi ha algun constructe de la intel·ligència humana que no estigui vinculat amb la capacitat fundadora de l'estètica? Aquest plantejament que afectarà el cor del concepte mateix de literatura podria ser, en el cas de Borges, una influència de caràcter platònic. Sota la idea d'*harmonia*, Plató identifica la bellesa amb la bondat i el bé: “el hombre que armonice las bellas cualidades de su alma con los bellos rasgos de su apariencia exterior, de tal manera que éstos estén adaptados a las cualidades [...], constituye el espectáculo más bello que puede admirarse” (*infra, La República o el estado*, 402d: pàg. 110). Plató extrema aquesta idea fins al punt d'associar l'ètica amb l'estètica. Aquí hi ha una aspecte fonamental. L'estètica és un instrument d'aprehensió de la realitat. En la mesura que el llenguatge parteix de l'estètica,²¹⁵ i en la mesura que la literatura es gesta a partir del llenguatge, l'estètica és precursora de la realitat. No és casual que Borges es refereixi a Croce, que en la seva teoria cognoscitiva sostenia que la poesia és una intuïció i una síntesi de caràcter espiritual.

Hi ha fonts, com ara l'estètica o la intuïció, que escapen als paràmetres mecanicistes de la raó. Aquesta observació comporta un corol·lari: l'estètica precedeix la realitat; *ergo*: la literatura és la precursora de la realitat. És una idea que s'expressa en l'enginyós comentari atribuït a Oscar Wilde: “*Life imitates Art far more than Art imitates Life*”.²¹⁶ És clar, que la naturalesa imita l'art. Ja que

²¹⁵ “El lenguaje es una creación estética. Creo que no hay duda alguna de ello, y una prueba es que cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, las sentimos como hermosas o no. Es como cuando uno estudia un idioma. Uno ve las palabras con lupa; uno piensa: esta palabra es fea, ésta es linda, ésta es pesada. Eso no ocurre con nuestro idioma, porque nuestras palabras están como arrastradas por el discurso” (SN, OC, III, 256).

²¹⁶ Aquest comentari apareix a “The Decay of Lying”, d'Oscar Wilde, assaig publicat al periòdic *The Nineteenth Century* en el número de gener de 1889, però que ja havia aparegut en una versió prèvia al llibre *Intentions*, del

l'art, forjat d'inspiracions estètiques i orientat a projeccions estètiques, funda la naturalesa i ens permet percebre-la.²¹⁷

Així doncs, tenim que l'estètica és el procés d'aprehensió de la realitat, un procés a partir del qual es forjaren teories sobre aquesta realitat i es tindran percepcions d'aquesta realitat. Per tant: l'estètica no és un complement, sinó el procés constructiu de la realitat, tal com es matisa elegantment a l'assaig "La poesía", dins *Siete noches*, en què la creació de la imatge poètica se subordina directament a la facultat estètica:

Tomemos el famoso verso de Carducci "el silencio verde de los campos". Podemos pensar que se trata de un error, que Carducci ha cambiado el sitio del epíteto; debió haber escrito "el silencio de los verdes campos". Astuta o retóricamente lo mudó y habló del verde silencio de los campos. Vayamos a la percepción de la realidad. ¿Qué es nuestra percepción? Sentimos varias cosas a un tiempo. (La palabra *cosa* es demasiado sustantiva, quizá.) Sentimos el campo, la vasta presencia del campo, sentimos el verdor y el silencio. Ya el hecho de que haya una palabra para silencio es una creación estética. Porque *silencio* se aplicó a personas, una persona está silenciosa o una campaña está silenciosa. Aplicar "silencio" a la circunstancia de que no haya ruido en el campo ya es una operación estética, que sin duda fue audaz en su tiempo. Cuando Carducci dice "el silencio verde de los campos" está diciendo algo que está tan cerca y tan lejos de la realidad inmediata como si dijera "el silencio de los verdes campos" (OC, III, 256).

1891. Aquí la presentem en el seu context, en el marc d'un assaig que té la forma de diàleg platònic: "CYRIL. Well, before you read it to me, I should like to ask you a question. What do you mean by saying that life, "poor, probable, uninteresting human life," will try to reproduce the marvels of art? I can quite understand your objection to art being treated as a mirror. You think it would reduce genius to the position of a cracked looking glass. But you don't mean to say that you seriously believe that Life imitates Art, that Life in fact is the mirror, and Art the reality? VIVIAN. Certainly I do. Paradox though it may seem –and paradoxes are always dangerous things– it is none the less true that *Life imitates art far more than Art imitates life*" (la cursiva és nostra). Aquesta frase, en formes similars ("la Natura imita l'art", "La Vida imita l'art") apareix diverses vegades més al llarg de l'assaig. (cf. Guy 1988: 402).

²¹⁷ D'aquí Juan Arana formula una concepció metafísica de la literatura borgiana: "Borges [...] convierte la *verdad literaria* no ya en contrapuesta, sino en *precursora* de la verdad ontológica o verdad sin más. [...] Por consiguiente, lejos de nacer de un frívolo esteticismo, sus alabanzas de las *mentiras* y *falsedades* de los autores y

Es tracta d'una inèrcia recurrent en Borges: l'estètica, *el fet estètic* aplicat a la literatura, significa una posterior gestació de realitat: “Yo agregaría una observación personal: los géneros dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que estos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen”. (BO, OC, IV, 189).

Arribats a aquest punt cal recalcar que aquest valor de l'estètica no és un valor instrumental, sinó, cosa molt diferent, un valor constitucional. És un valor (de nou un reflex platònic en Borges) que permet unir els conceptes de bellesa i de veritat, tal com s'endevina al conte “El espejo y la máscara” (dins *El libro de arena*) en què el poeta revela al rei un poema que, en virtut de la seva força estètica, tan majestuosa com sobrehumana, els transforma a tots dos.²¹⁸ Per què? Perquè a través d'aquell poema han accedit a la contemplació de l'arquetipus de la Bellesa.

En una altra narració, “La escritura del dios”, arran de la descoberta per part del sacerdot asteca d'una fórmula omnipotent en la pell del tigre, obtindriem una nova prova que la bellesa d'aquella fórmula no rebaixa l'estètica a una banal *esteticització de la realitat*, sinó tot el contrari: l'exalça a una forma pura del coneixement, una forma absoluta parlant en termes platònics.

Per a Borges l'art no és una ociositat intranscendent. L'art (reflex de la *voluntat* que Schopenhauer postula com un *en si*, no només una representació sinó una veritat intrínseca) és una força immanent, que posseeix el mateix individu, subjugant-lo, tal com expressa l'autor argentí al pròleg de “La rosa profunda” quan escriu: “nadie sabe del todo lo que ejecuta.”²¹⁹ Un escritor, admitió

traductores descansan en una concepción metafísica de la literatura, que abre una vía para llegar a la verdad de las cosas por un camino diferente: a través de la verdad del arte. (Arana 2000: 73).

²¹⁸ cf. OC, II, 47.

²¹⁹ Sobre el concepte schopenhauerià de *voluntat* i el seu influx en la literatura dels segles XIX i XX (manifestat en autors com Zola, Maupassant, Turguéniev, Tolstoi, Thomas Hardy, Proust, Conrad, Thomas Mann, Beckett i el mateix Borges) vegeu Bloom 2012: 278.

Kipling, puede concebir una fábula, pero no penetrar su moraleja” (OC, III, 77). En el cas dels textos que acabem d'exposar, provinents de “El espejo y la máscara” y de “La escritura del dios”, hem de tenir en compte que els objectes a què s'accedeix a través de l'estètica, el poema i la fórmula omnipotent escrita sobre la pell del felí, són objectes inefables: Borges els apunta però no els relata.

En el pol aparentment oposat d'aquesta visió de l'estètica com a via d'accés a la veritat, hi hauria aquell atribut en què l'estètica pot prescindir de la veritat. Borges l'expressa a la primera conferència recollida a *Siete noches*, titulada “La Divina Comedia”:

Si he elegido la *Comedia* para esta primera conferencia es porque soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la *Comedia*. Eso no implica que coincida con su teología ni que esté de acuerdo con sus mitologías. Tenemos la mitología cristiana y la pagana barajadas. No se trata de eso. Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas. Y yo soy un lector hedónico, lo repito; busco emoción en los libros (OC, III, 217).

A la llum d'aquest text l'estètica es revela com una facultat tan superior que *també* pot prescindir de la veritat a què aspiren la teologia i les faules mitològiques.²²⁰

Tenim doncs que l'estètica és una força immanent i que, a més escapa al control *racional* de la persona. Per la primera de les dues condicions, l'estètica entesa com un impuls interior, aquesta facultat deixa de ser una elecció. No deixa de ser sorprenent que una facultat que no és una elecció i que, a més, subjuga els individus que a través d'ella accedeixen a la veritat arquetípica, es

²²⁰ Sobre aquest mateix aspecte i en el mateix assaig: “De mí sé decir que soy un lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado

presenti com una opció conscient per part d'un Borges embegut per les possibilitats estètiques de la filosofia i la teologia. ¿A què anomena, doncs, *estètica*, Borges?

Al versicle 39 del text “Fragmentos de un evangelio apócrifo” (dins *Elogio de la sombra*) Borges escriu: “La puerta es la que elige, no el hombre” (OC, II, 390). Amb aquesta sorprenent inversió Borges ofereix una de les claus epistèmiques de la que podria ser la seva concepció d'estètica, entesa com a facultat que actua de guia. ¿Com negar aquesta dimensió activa, creadora fins a l'extrem, en un autor que, com ja hem observat, diu que s'enamora de la càbala no pels continguts d'aquest procediment exegètic de caràcter místic, sinó per l'interès estètic que li procuren els seus procediments hermenèutics?²²¹ Podem anar més enllà i *fatigar* de manera incessant el cúmul d'exemples que en el cas dels textos de Borges ratifiquen aquesta potència creadora de l'estètica, una potència que es diversifica en molts plans: epistèmic, filosòfic, de gust literari, de subjugació de l'intel·lecte, subjugació tan irracional i veritable com la que experimenta –ja ho hem exposat una mica més amunt– el vándal del conte “Historia del guerrero y de la cautiva”, que a les portes de Ravenna és posseït per la certesa que està lluitant contra un món superior i es decanta per canviar de bàndol.²²² Vegem-ho. Borges, tan poc procliu a la literatura realista, era un enamorat de *Bouvard i Pécuchet*, novel·la d'un representant tan il·lustre del realisme literari com és Flaubert; doncs bé: Borges reivindica aquesta obra, la menys realista de Flaubert, precisament pel seu to antirealista, i ho fa contraposant-la a la literatura de Balzac i Zola; i ho fa a través de l'afirmació següent: “La justificación de *Bouvard et Pécuchet* es de orden estético” (OC, I, 260). L'estètica es revela com a accés directe a la veritat, a través d'uns

los comentarios y las críticas. Cuando leí por primera vez la *Comedia*, me dejé llevar por la lectura” (OC, III, 208).

²²¹ cf. OC, I, 209-211.

²²² cf. OC, I, 567-560.

processos que molt sovint es contraposen a la lògica racional o no poden ser explicats per aquesta; una cosa és una aporia i l'altra el convenciment d'assolir una veritat: "Tales anomalías me inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad" (OC, I, 543). En la història de la filosofia hi ha, segons Borges, doctrines que, com les dels gnòstics o els platònics, probablement són falses, però que en canvi s'imposen perquè exerceixen "un oscuro encanto sobre la imaginación" (OC, II, 39); aquest *obscur encant*, d'indiscutible ordre estètic, és per a Borges superior al concepte de veritat, un concepte que per exemple Quevedo, "sólo estudioso de la verdad" (OC, II, 39), serà incapaç d'atènyer.²²³

"Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte" (OC, I, 47). ¿I per què haurien de ser-ho, preguntem nosaltres, si tot constructe reposa sobre l'impuls de l'estètica? "Menos atentos a la estética que a la conversión de la gente", escriu l'autor argentí a "Formas de una leyenda", dins *Otras inquisiciones* (OC, I, 120), per subratllar la importància de l'estètica a l'hora de forjar imatges, trops, emblemes i paràboles fortes i perdurables, recursos bàsics per intensificar el poder de persuasió.

L'estètica és també un acte de construcció de la realitat en què participen totes les facultats de la intel·ligència. L'estètica és un producte humà com bé ho demostra el mateix acte de la lectura, ja que "un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen" (ES, OC, II, 354).²²⁴ Consegüentment els

²²³ En diverses ocasions i associat a la figura de Quevedo, Borges exalçarà la preeminència de l'estètica per damunt de la veritat. Així cita Chesterton, per a qui el llenguatge no és un fet científic, sinó artístic. Chesterton va dir que el llenguatge va ser inventat per caçadors. Per a Quevedo, en canvi, diu Borges, el llenguatge és un mer instrument lògic; vegeu "Quevedo", dins *Otras inquisiciones* (cf. OC, II, 40). I en el mateix assaig Borges insisteix que Quevedo a través de la literatura eludeix distreure o crear emoció perquè vol assolir l'objecte verbal pur (cf. OC, II, 40).

²²⁴ En el mateix sentit interpretatiu: "[...] mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geoméricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. (SN, OC, III, 254).

volums de la biblioteca de Babel no participen d'aquest alè vital i intel·ligent i sensible que requereix l'estètica. Des d'aquesta consideració la literatura només pot ser un fet estètic, i el seu aprenentatge també:

Así he enseñado, atendiéndome al hecho estético, que no requiere ser definido. El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de la mujer, o como sentimos una montaña o una bahía. Si la sentimos inmediatamente, ¿a qué diluirla en otras palabras, que sin duda serán más débiles que nuestros sentimientos (SN, OC, III, 258).

L'estètica és una categoria general i abassegadora que, molt més enllà de les dades positivistes i dels estudis de cronotop generats al voltant de les obres literàries, es fonamenta en l'arravatament emotiu. Tal com explicita Xavier Renedo:

Per a Borges la lectura era una forma de felicitat, i com a professor de literatura, crític, escriptor o comentarista radiofònic no va fer res més que transmetre aquesta passió hedonista per la lectura, aquesta valoració de la literatura més com un fet estètic que no pas com un fet històric (Renedo 2006: 217).

Aquesta base emotiva ¿desdiu l'estètica? No, al contrari. Quan Borges parla del fet que sentim la bellesa amb tot el nostre cos apel·la a una deu emotiva o intuïtiva del gust. Aquesta deu és superior als mers conceptes de *veritat* o de *racionalització* d'una obra d'art. En una variació molt propera al text anterior que Borges que hem apuntat, l'autor argentí reitera: "Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos" (SN, OC, III, 265). L'estètica, doncs, torna a ser

prèvia a la realitat. I per tant, torna a ser fundadora d'aquesta realitat. Amb aquesta consideració emotiva, aparentment primària (i diem *aparentment primària* perquè ulteriorment no ho serà, de primària, ja que la pulsio estètica per una obra literària derivarà en posterior exploració i codificació dels textos i de les poètiques) som en el mateix corrent del famós formigueig defensat per Nabokov, que constata que una obra literària li agradava perquè mentre la llegia sentia un pessigolleig a l'inici de l'espina dorsal:

El estudio del impacto sociológico o político de la literatura queda reservado, sobre todo, a quienes son insensibles, por temperamento y educación, a las vibraciones estéticas de la auténtica literatura, a los que no experimentan el cosquilleo revelador entre los omóplatos (insisto otra vez en que de nada sirve leer un libro si no se lee con la médula). (Nabokov 1997: 109).

La mescla entre aquesta reacció emotiva i impulsiva que és l'estètica esdevé no només la base creativa sinó el destí de la literatura, que, com aquells moviments destinats "a promoure'n de nous" de què parla el poeta Antoni Puigverd,²²⁵ reverteix en un estímul estètic:

La suerte del poeta es proyectar esa emoción, que fue íntima [...]. La materia de que dispone, el lenguaje es, como afirma Stevenson, absurdamente inadecuada. ¿Qué hacer con las gastadas palabras –con los *Idola Fori* de Francis Bacon– y con algunos artificios retóricos que están en los manuales? A primera vista, nada o muy poco. Sin embargo, basta una página del propio Stevenson o una línea de Séneca para demostrar que la empresa no siempre es imposible (HN, OC, III, 202).

Es tanca un cercle que sembla abraçar-ho tot. L'estètica perdura en la seva condició inefable, aquest és el secret de la seva força, intensitat i aplicació: "La

²²⁵ "No és un consol ni un greuge que els científics / diguin que els moviments només serveixen / per promoure'n de nous [...]" (Puigverd 1997: 44).

música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (OC, II, 13). Sota la mediació de Schopenhauer, Borges redueix tota percepció de la realitat a *representació* i a *estètica*. En aquesta modalitat d’idealisme, el món cau dins de les mancances de la representació, mentre que l’art ens permet accedir a la *voluntat*. Nietzsche exigirà un art nou, que es quedi en la superfície i renunciï a aquesta (segons ell) fal·laç idea de retirar els vels de Maia. Georg Simmel diu que aquesta idea de Nietzsche té l’arrel en Schopenhauer:

Nadie rechaza más enérgicamente que Schopenhauer la pretensión de que el arte hubiera de tener un *fin*. Y sin embargo le asigna uno. El de expresar la idea de que su significación emana, pues, mientras no salgamos de lo estético, la idea no puede ser más que un nombre para el objeto del arte; pero dentro de la concepción metafísica del mundo de Schopenhauer es una realidad independiente, y el arte no es sino un medio de expresarla (Simmel 1977: 129 i ss.).

El vel de Maia s’esqueixa. Per a Borges l’estètica ens connecta amb una veritat que, tot i que inassolible, és conjecturable com a arquetip. I l’estètica, amb tot aquest cabal que posseeix a la persona, té la capacitat de vincular-nos a aquesta categoria conjectural. Segons la línia epistemològica dominant de la literatura de Borges l’individu no pot comprendre el món, no pot sortir del laberint de les pròpies apories que genera l’intent de desxifrar la realitat; el llenguatge és insultantment rudimentari per expressar l’exuberància i complexitat del món; i no hi ha sistema ni ordre jeràrquic, només hi ha catalogació conjectural. Des d’aquest estat de coses, l’estètica, el *fet estètic*, “esta inminencia de una revelación, que no se produce”, és l’única base que tenim per conjeturar una

possible realitat. La revelació no es produeix perquè mai no veurem les formes arquetípiques. Sumit (i sovint consumit) en l'intent de voler comprendre, l'art és un consol, un bàlsam: produeix realitat²²⁶ i, a més, permet conjecturar un *en si*, categoria que resultarà decisiva perquè Borges desplegui textos literaris que gairebé sempre contrasten les migradeses del món fenomènic amb les suposades veritats del món noümic.

Sostenir, doncs, que Borges redueix la seva poètica a un principi estètic és inoperant. Per vague i per indefinit, atès que el principi estètic que governa la seva literatura abraça molts atributs. És primerament un principi estètic que ja ha processat una síntesi epistemològica i gnoseològica (la desconfiança en les possibilitats del coneixement humà); i és un principi estètic que no desmereix valor a la filosofia, en tant que aquesta última disciplina és ordenament de les perplexitats i, alhora, una tendència humana inevitable. Així, l'estètica adquireix uns continguts que van molt més enllà d'un caprici diletant: expressa una visió del món, és un mecanisme d'aprehensió de la realitat, i és un instrument de mediació entre el món i el coneixement del món.²²⁷

A partir d'aquesta assumpció podem afirmar que Borges fa certament una traducció estètica dels elements filosòfics presents en la seva obra, podem afirmar que la filosofia (i la teologia, i la ciència, i la història) són assistents estètics de la seva literatura. Però també hem d'afegir que aquesta traducció estètica no va desvinculada del valor filosòfic que acumula, perquè, per tot el que hem exposat, Borges concep allò estètic com un fenomen que produeix un dring de perplexitat, d'insolubilitat, de misteri permanent, de revelació

²²⁶ Fins al punt que per a Imre Kertész només amb l'ajuda de la imaginació estètica som capaços de crear una imaginació real de l'holocaust, d'aquesta realitat que altrament seria inconcebible i inextricable. (cf. Imre Kertész. *Un instant de silenci en el paredón*, p. 65-66. Barcelona: Herder, 1999).

²²⁷ "La noción de que el arte puede explicar la realidad forma parte de la ideología artística de Borges, que reduce toda otra disciplina a la estética, y donde el concepto de ficción y arte somete a cualquier otro a sus propios términos" (Julián 1986: 189). Tot i que nosaltres afegiríem que l'art, més que *explicar* la realitat, presenta versions de la realitat i enumeracions sobre les perplexitats que entranya aquesta realitat.

expectant. La seva literatura recull materials de l'idealisme (de Plató, de Schopenhauer, de Berkeley...) per expressar el caràcter fantasmagòric de la realitat; materials de l'empirisme, per presentar la base deficient del coneixement humà; escenifica el debat entre nominalisme i realisme per remarcar que el moviment pendular entre aquests dos corrents aboca el coneixement a un descentrament absolut i, en darrer terme, al relativisme; l'edifici de "La biblioteca de Babel" plasma un univers preconfigurat, en què els productes del pensament humà ja estan donats abans que cap humà els creï (o, més ben dit, els descobreixi); "El idioma analítico de John Wilkins" materialitza la vacuïtat de tota classificació dels continguts del pensament humà; "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", "Borges y yo", "El centinela", "El otro", "El atroz redentor Lazarus Morell", "Tema del traidor y del héroe", "La forma de la espada", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", etcètera, són narracions que qüestionen la consistència de la identitat personal. I tots aquests correlats són generats a través de propiciar un efecte estètic que consisteix a contraposar el pensament amb els seus propis límits, amb els termes que delimiten el misteri, el qual és inefable. En tots aquests contes s'haurà concitat l'interès narratiu a través de l'estètica, ja entesa com una categoria que interpola atribucions epistemològiques i també entesa com un sistema de persuasió, perquè l'estètica ens convenç per suggestió, més enllà dels paràmetres de descodificació i anàlisi propis de la raó.

Es podria afirmar que Borges, com Coleridge (1772-1834), que va afirmar que la poesia només vol provocar plaer estètic,²²⁸ recull tots aquests materials filosòfics, i recrea múltiples temes tradicionals de la filosofia, amb l'única pretensió d'*épater*. La voluntat de colpir, però, no negaria una conquesta —ni

²²⁸ "Poetry is not the proper antithesis to prose, but to science. Poetry is opposed to science, and prose to metre. The proper and immediate object of science is the acquirement, or communication, of truth; the proper and immediate object of poetry is the communication of immediate pleasure" (Coleridge 1874: 1).

que sigui mínima o finalment de renúncia— de coneixement. Perquè tot i que una de les voluntats primordials de la literatura de Borges sigui la de crear unes suggestions de naturalesa estètica, ens quedariem massa curts si en aquesta estètica no descobríssim el previ i minuciós procés d'elaboració d'una poètica i, ¿per què no?, d'una cosmovisió. Per dir-ho d'una altra manera: Borges té una estètica que arrossega una concepció de la realitat. Llavors: la *selecció estètica* dels materials filosòfics queda supeditada a aquesta concepció de la realitat, i no neix exclusivament d'un caprici efímer relacionat amb el gaudi peremptori. Entenem, doncs, finalment, que en la poètica de Borges —i com a influx de Schopenhauer, tal com ja hem exposat abans— totes les percepcions creatives i sensibles són vinculables a l'estètica.

CAPÍTOL 3

CONCEPCIÓ BORGIANA DEL LLENGUATGE

“Sóc el que dic”. Aquest comentari és atribuït a Heidegger. Així ho presenta Sartre: “Du seul fait que, quoi que je fasse, mes actes librement conçus et exécutés, mes projets vers mes possibilités ont dehors un sens qui m’échappe et que j’éprouve, je suis langage. C’est en ce sens –et en ce sens seulement– que Heidegger a raison de déclarer que : *je suis ce que je dis*”. (Sartre 1943: 413).

“Sóc el que dic”. És una observació que el filòsof belga Alphonse de Waelhens (Bèlgica, 1911-1981) popularitzarà, segurament també manllevant-la al que va ser el seu mestre, Martin Heidegger, que va escriure “el llenguatge és la casa de l’èsser”: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada”. (Heidegger 2006: 11).

Remarcar un aspecte tan obvi com la identitat lingüística de l’èsser humà significa apuntar un primer marc de relació genèrica entre filosofia i literatura, ja que totes dues disciplines comparteixen una mateixa matèria primera: el llenguatge. Remarquem-ho aquí: en la concepció borgiana del llenguatge trobarem les principals claus de volta de la recepció i projecció filosòfiques i culturals que aquest autor argentí interpola en la seva literatura.

En aquest apartat exposem una enumeració d’aquells aspectes que, relacionats amb la concepció borgiana del llenguatge i amb algunes de les consideracions que ha merescut el llenguatge com a objecte de reflexió, condicionen la lectura que Borges farà de la filosofia en concret i dels materials de la cultura en general.

Parlar de llenguatge significa, és clar, abordar una superestructura i, alhora, un instrument que permet classificar, catalogar i distingir diferents àrees del

coneixement. En un plantejament inspirat en la famosa paradoxa formulada al segle VI aC pel cretenc Epimènedes de Cnosos (“Tots els cretencs són uns mentiders”) en el poema borgià “Los dones”, dins *Atlas*, trobem aquestes dues estrofes: “Le fue dado el lenguaje, esa mentira, / le fue dada la carne, que es arcilla, / le fue dada la obscena pesadilla / y en el cristal el otro, el que nos mira. / / De los libros que el tiempo ha acumulado / le fueron concedidas unas hojas; / de Elea, unas contadas paradojas, / que el desgaste del tiempo no ha gastado” (OC, III, 411).

En una síntesi dels laberints gnoseològics que han perseguit Borges al llarg de la seva carrera literària, en els versos d’aquest llibre ja de vellesa, publicat l’any 1984, quan l’escriptor ja té 85 anys, Borges expressa amb una claredat meridiana la polaritat del llenguatge: el llenguatge és imperfecte però conté un pòsit de funcionalitat que li permet construir i enunciar les apories, aquelles paradoxes que el temps “no ha desgastat” (i que no ha desgastat precisament perquè són insolubles). Com ara aquesta: enunciar a través del sistema lingüístic *la mentida* que és el llenguatge.

Per dir-ho d’una altra manera, Borges ens situa en la prolixa visió que el llenguatge és jutge i reu en el mateix judici. La història del pensament demostra que una determinada concepció del llenguatge, amb les seves consegüents categoritzacions, pot establir un nou paradigma de classificació del saber. L’esclat de la filosofia analítica en el segle XX, per exemple, basant-se en els usos i fonamentacions del llenguatge, desterra la metafísica de l’àmbit del coneixement objectiu, i ho fa en virtut d’un nou cànon inspirat en la metodologia, bases i ús lingüístic propi de les ciències naturals. D’aquest plantejament es pot inferir que les catalogacions que apliquem sobre el saber es fonamenten en aquesta capacitat (re)ordenadora del llenguatge. Amb molt bon criteri, Silvia Magnavacca, a propòsit de la concepció borgiana del

llenguatge, reconeix una polaritat activa del llenguatge: una *pars construens* i una *pars destruens*:

El escepticismo sobre la capacidad de la razón y del lenguaje discursivo para dar cuenta de la realidad conforma sólo la *pars destruens* del emplazamiento borgeano ante el problema, posición a la que la frecuentada lectura de Mauthner ha dado sustento. [...] desde la perspectiva del agnosticismo borgeano, es el lenguaje mismo el que no puede dar cuenta de la realidad.

La contrapartida, o el matiz atenuante de esa posición escéptica es, si se quiere, cierta forma de relativismo: el lenguaje –y en este punto “El idioma analítico de John Wilkins” es clave– permite entramados humanos *a propósito de* lo que se puede suponer la realidad; no sobre ella ni, menos aún, especulándola. Cada uno de esos edificios es, en términos absolutos, tan incierto, tan arbitrario, tan fantasiosos... y tan válido como cualquier otro. [...] Con esto se insinúa ya la *pars construens*. El lenguaje no interpreta, pero construye [...]. (Magnavacca 2009:269-270).

En la concepció que Borges té del llenguatge observem no només aquesta ambivalència del sistema lingüístic sinó també una altra: el llenguatge és capaç de construir i, en una (auto)revisió crítica, també és capaç de qüestionar els seus mateixos mecanismes.

Entre els constants replecs que presenta la literatura d'aquest autor, podem observar que la concepció borgiana del llenguatge està condicionada per les principals influències filosòfiques que rep l'autor argentí i que, al mateix temps, la seva concepció lingüística delimita les influències filosòfiques que rep. En aquest joc capiculat: ¿què és causa i què és conseqüència?

Borges postula el caràcter oníric de la realitat basant-se en l'idealisme de Berkeley i el concepte schopenhauerià de *representació*. Món i realitat queden reduïts a ficcions o a esquemes provisoris del llenguatge.²²⁹ Borges, a partir de

²²⁹ cf. “El idioma analítico de John Wilkins”, OC, II, 91-92.

Hume, s'interessa per la teoria dels gnòstics segons la qual uns déus subsidiaris, insolvents, haurien creat el món (vegeu 1.3.2). S'interessa per la càbala en tant que procediment hermenèutic per reelaborar la tesi d'una ruptura entre el nom i les coses. La definició de l'*Aleph* no condescendeix a ser reduïda a llenguatge;²³⁰ els objectes prodigiosos que apareixen a les seves narracions sempre apunten cap a un centre inefable... La pregunta és: ¿Borges reitera aquesta concepció limitada del llenguatge per desacreditar moltes de les tesis de la filosofia, o desacredita moltes tesis de la filosofia a causa d'aquesta concepció limitada del llenguatge? Segurament un interès ve motivat per l'altre, i s'han d'entendre com a processos paral·lels, fosos en un mateix magma de consideració lingüística i epistemològica, un magma que contempla la funcionalitat del llenguatge només com un *esquema provisorí*.

El cas és que en la literatura de Borges es dona, d'acord amb les propietats que aquest autor atribueix al llenguatge, una articulació entre afirmacions que aparentment podrien semblar contràries, però que, en una segona lectura més aguada, se'ns presentaran com a plenament complementàries:

- 1) Una desconfiança explícita envers les possibilitats del llenguatge a l'hora de poder representar el món.
- 2) Una certa redempció funcional del llenguatge, el qual acaba essent valorat com a instrument no tan imperfecte perquè, almenys, com a mínim, esdevé capaç de consignar la seva imperfecció.

²³⁰ OC, I, 624-625.

3.1 LIMITACIONS DEL LENGUATGE A L'HORA DE REFERIR LA REALITAT

Són múltiples els passatges en què Borges manifesta explícitament la seva desconfiança envers les possibilitats representatives del llenguatge.²³¹ El llenguatge per a Borges té aquesta ambivalència que hem referit una mica més amunt: és un instrument capaç de provocar la il·lusió de representativitat, però que, a la fi, acaba revelant-se com un mitjà deficitari per a un coneixement ple, fiable, complet, verídic, de la realitat.²³² Així, el relat “El Aleph” és un exemple palmari de la impossibilitat d’expressar el món a través del llenguatge. En aquest relat s’expressa la tensió entre la naturalesa successiva del llenguatge i la voluntat d’explicitar una experiència inefable, inaprehensible des de les condicions humanes de coneixement. L’empresa de referir un món sense l’auxili de les categories temporals i espacials, tasca més pròpia d’una ment divina que no pas d’una intel·ligència humana, revela que entre l’experiència viscuda i la narració de l’experiència hi ha sempre una pèrdua, un desajustament essencial:

Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un

²³¹ “Le fue dado el lenguaje, esa mentira” (AT, OC, III, 4111); “Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. El universo es fluido y canviante, el lenguaje rígido” (HN, OC, III, 202); en la ressenya del llibre de Whitehead, *Modes of Thought*, Borges inclou un fragment de Chesterton que tantes i tantes altres vegades rendibilitzarà literàriament: “El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... Cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas la agonías del anhelo” (T, OC, IV, 422). Vegeu també el llistat d’exemples que exposa Ana María Barrenechea (1984, 102 i s.); i Jaime Rest (1976, a partir de la pàgina 58).

²³² “[...] indicios de una poética [la borgiana] que insiste obsesivamente en la vacuidad simbólica del tiempo y en la ilusión de la capacidad del lenguaje para mediar en nuestra experiencia del mundo” (Cuesta Abad 1995: 93).

conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es (A, OC, I, 265).

D'aquest paràgraf resulta molt revelador constatar l'estatus que Borges reserva a la *literatura*: oferir una versió de la realitat, condescendir a les condicions de coneixement. La literatura, constituïda del llenguatge, és el gènere que permet plasmar les visions del món. És una imatge que provoca un vertigen metafísic perquè enclou la totalitat: en la mesura que els éssers humans tenim un coneixement de base lingüística, res no escapa al llenguatge, cap apreciació sobre la realitat no va més enllà dels productes de la *versió*; ergo: la literatura engloba tot el pensament.²³³

La desconfiança que Borges manifesta amb relació a les possibilitats del llenguatge té múltiples influències filosòfiques. Però hi ha sobretot dos referents que el condicionaran de manera definitiva: Henri Bergson i Fritz Mauthner. La filosofia de Bergson queda englobada dins de les tesis anomenades *pragmàtiques*, que conceben el llenguatge com un instrument i que, consegüentment, l'examinen sota aquest mateix concepte. En aquest sentit, la filosofia de Bergson postula que la intuïció és la forma capital de conèixer la realitat i que, al llenguatge, li queda reservada la funció de retenir aquest coneixement: "On appelle intuition cette espèce de sympathie intellectuelle par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce

²³³ cf. David W. Foster, "Para una caracterización de la escritura en los relatos de Borges", *Revista Iberoamericana*, 100-101, julio-diciembre, 1977, 337-355. En aquest article, Foster analitza els atzucacs en què cau tot text literari que pretengui partir de la naturalesa finita del llenguatge i representar l'enormitat de l'univers. Per a Forster, narracions com "El Aleph", "El libro de arena" i "La biblioteca de Babel" simbolitzarien allò que ell anomena el *caosmos*: l'intent humà d'ordenar l'univers a partir de la topada entre finit i infinit.

qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable". (Bergson 1959: 1395). I també:

Ce qu'il faut dire, c'est que toute sensation se modifie en se répétant, et que si elle ne me paraît pas changer du jour au lendemain, c'est parce que je l'aperçois maintenant à travers l'objet qui en est cause, à travers le mot qui la traduit. Cette influence du langage sur la sensation est plus profonde qu'on ne le pense généralement. Non seulement le langage nous fait croire à l'invariabilité de nos sensations, mais il nous trompera parfois sur le caractère de la sensation éprouvée (Bergson 1970: 99-100).

Borges té en molta consideració la intuïció com a via d'accés al coneixement de la realitat. No en va Erik Lönnrot, el detectiu del conte "La muerte y la brújula", que investiga la possible lògica d'una sèrie d'assassinats, assoleix la resolució final del cas gràcies a una guspira de caràcter intuïtiu que després, això sí, acoblarà amb la tecnologia, en concret una brúixola i un compàs, instruments ja entesos com a emblemes de la racionalitat: "Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición" (F, OC, I, 503). A "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" Borges explotarà el contrast entre d'una banda el llenguatge i, de l'altra, el fons intuïtiu que permet conjecturar l'abast pregon de la intuïció: "Comprendió (más alla de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad" (A, OC, I, 561).

Henri Bergson intenta superar el que per a ell són les mancances del positivisme. Per a Bergson és signe d'insuficiència allò que es troba en l'examen de les dades immediates de la realitat i de la consciència, les dades que trobem en la intel·ligència. Considera que la facultat de la intel·ligència mesura la realitat a través d'esquemes, convertint els elements fluents de la realitat en estructures fixes. Així, com a exemple, el fluir constant del temps queda cristal·litzat en una sèrie de moments fraccionats i distints:

Distinguons donc, pour conclure, deux formes de la multiplicité, deux appréciations bien différentes de la durée, deux aspects de la vie consciente. Au-dessous de la durée homogène, symbole extensif de la durée vraie, une psychologie attentive démêle une durée dont les moments hétérogènes se pénètrent ; au-dessous de la multiplicité numérique des états conscients, une multiplicité qualitative ; au-dessous du moi aux états bien définis, un moi où succession implique fusion et organisation. Mais nous nous contentons le plus souvent du premier, c'est-à-dire de l'ombre du moi projetée dans l'espace homogène. La conscience, tourmentée d'un insatiable désir de distinguer, substitue le symbole à la réalité, ou n'aperçoit la réalité qu'à travers le symbole. Comme le moi ainsi réfracté, et par là même subdivisé, se prête infiniment mieux aux exigences de la vie sociale en général et du langage en particulier, elle le préfère, et perd peu à peu de vue le moi fondamental (Bergson 1970: 59).

I també en el mateix sentit:

[...] on verra que toute unité est celle d'un acte simple de l'esprit, et que, cet acte consistant à unir, il faut bien que quelque multiplicité lui serve de matière. Sans doute, au moment où je pense chacune de ces unités isolément, je la considère comme indivisible, puisqu'il est entendu que je ne pense qu'à elle. Mais dès que je la laisse de côté pour passer à la suivante, je l'objective, et par là même j'en fais une chose, c'est-à-dire une multiplicité (ibidem: 40).

Per a Bergson el positivisme ha entronitzat com a *coneixement objectiu* aquelles dades que són útils per a l'exigència pràctica de la vida social, però en canvi ha deixat un gran dèficit: no captar la realitat individual. La filosofia, que segons Bergson ha d'abordar el cor de la realitat, no s'ha d'accontentar amb aquesta *conceptualització*. Per a Bergson la filosofia ha d'explotar allò que autènticament és: intuïció, visió immediata, directa i vertadera de la realitat. En virtut d'aquest propòsit Bergson intenta estructurar un mètode de coneixement,

l'intuicionisme, que ell considera el més adequat i superior en la mesura que supera l'instint, d'una banda, i la intel·ligència, de l'altra. Mitjançant l'instint l'ésser humà entra en contacte amb la naturalesa i amb una manera d'actuar quasi sense consciència ni domini;²³⁴ mitjançant la intel·ligència les persones dominen un coneixement pràgmat, útil, fonamentat en la generalització o els conceptes abstractes. A través de la intuïció s'assolirà una fusió d'aquestes dues formes, un sistema superior per captar el fons de les coses.

Borges va ser un lector emfàtic d'Henri Bergson, i d'ell hereta part d'aquesta desconfiança envers les possibilitats del llenguatge.²³⁵ El pensament de Bergson s'emparenta amb les doctrines pragmàtiques que examinen el llenguatge com un instrument. Per a Bergson la intuïció representaria, com hem dit, la facultat capital a l'hora de conèixer la realitat; i al llenguatge no li quedaria sinó la funció de fixar en un temps immòbil una realitat que és

²³⁴ Sobre l'intuicionisme postulat per Bergson: "El intuicionismo sería la teoría gnoseológica según la cual es la intuición el único modo legítimo de conocer la realidad en toda su plenitud y pureza. El intuicionismo no niega la existencia de otras formas de conocimiento, pero las considera imperfectas, de manera que, usando de ellas, el conocimiento que se obtiene de lo real sería inadecuado y espúreo. Puede considerarse el intuicionismo como una reacción contra el valor cognoscitivo dado a la razón humana en cuanto productora del discurso racional. Para el intuicionismo, en toda forma de captar la realidad en la que el objeto no se aprehenda de un modo inmediato y directo, sino a lo largo de un proceso integrado por una pluralidad de momentos lógicos, hay que ver un obstáculo a una adecuada penetración de nuestras facultades cognoscitivas en la esencia de las cosas. [...] No es exagerado afirmar que ha sido con Bergson con quien el intuicionismo ha llegado a su máximo esplendor. Ningún pensador ha expuesto con tal claridad y brillantez el alto papel asignado a la intuición, aunque minusvalore otras formas o vías de conocimiento. Bergson contrapone dos fuentes de conocimiento: la inteligencia y la intuición. La primera, tradicionalmente tan valorada como la facultad más fecunda en el orden cognoscitivo, se le presenta como afectada de una radical imperfección que la incapacita para llegar a la captación de lo real; la inteligencia, según él, adultera la realidad. Ésta es algo fluyente, inespacial, transida por la duración; la inteligencia la transforma en algo inmovilizado, espacializado. La continuidad de lo real se muta en una pluralidad de seres separados y anquilosados; es el célebre '*morvelage*'. La inteligencia es el instrumento del saber científico, es el medio de que se sirve el *Homo faber*, es la facultad de producir utensilios. No es que carezca totalmente de valor, pero, si bien puede satisfacer las necesidades del conocimiento científico, nunca nos permite llegar a la raíz de lo real.

Para introducirnos en la esencia del ser hemos de acudir a la intuición, la única vía posible para la construcción de una metafísica, la única vía posible para Bergson para captar la plenitud del ser en cuanto tal ser. La intuición es "conciencia, pero conciencia inmediata, visión que apenas se distingue del objeto visto, conocimiento que es contacto y, por último, coincidencia" (*La pensée et le mouvant, El pensamiento y el moviente*, París 1934, 35 ss.). En la intuición se produce una íntima simpatía entre el sujeto y el objeto, por la que el primero conoce directa e inmediatamente al segundo. Y esta intuición es inefable. La realidad así intuita no puede comunicarse a los demás. Lo único factible es provocar en los otros sujetos, mediante una cadena adecuada de comparaciones y metáforas, la visión intuitiva" (Extret de l'entrada INTUICIONISMO, per J. Barrio Gutiérrez, Gran Enciclopedia Rialp, 1991).

canviant. Aquesta facultat, la intuïció, a diferència de la intel·ligència, pretén atrapar el real en la seva quinta essència, sense falsejar-lo.²³⁶ És en aquest sentit, en el de remarcar la pèrdua que hi ha entre la realitat i la versió lingüística de la realitat, que Bergson ha influït Borges, ja que l'autor argentí sempre manifesta una desconfiança absoluta entre la possibilitat d'adequar llenguatge i realitat: “Sé la Verdad pero no puedo razonar la Verdad” (LA, OC, III, 39).

Establir una filiació entre Borges i l'intent bergsonià de superar el positivisme a través d'una defensa extrema de l'intuicionisme *versus* la conceptualització seria massa arriscat en la mesura que ens inclinaria a considerar la literatura de l'autor argentí com a epígon dels postulats del pensador francès. En qualsevol cas Bergson és primordial en la concepció borgiana del llenguatge perquè reforça la idea que el llenguatge conté deficiències importants i no serveix com a element mediador entre el subjecte i el món. “Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento”, escriu Borges a “La noche de las dones” (LA, OC, III, 44), com si es tractés d'un eco bergsonià en què la memòria queda reduïda a la penúltima evocació (lingüística, és clar) d'un fet determinat, de manera que, com cercles concèntrics, la memòria opera sobre el llenguatge. Remarquem-ho: el llenguatge intenta salvar la memòria d'un fet, però ho fa a costa d'estratificar més i més evocacions sobre el fet primigeni. El llenguatge, és clar, fixa aquesta memòria, fins i tot l'espacialitza.

²³⁵ Analitzen parcialment la influència de Bergson sobre la literatura de Borges: Nuño 1986: 79; i Julián Pérez 1986: 229.

²³⁶ “L'instinct est sympathie. Si cette sympathie pouvait étendre son objet et aussi réfléchir sur elle-même, elle nous donnerait la clef des opérations vitales, de même que l'intelligence, développée et redressée, nous introduit dans la matière. Car, nous ne saurions trop le répéter, l'intelligence et l'instinct sont tournés dans deux sens opposés, celle-là vers la matière inerte, celui-ci vers la vie. L'intelligence, par l'intermédiaire de la science qui est son œuvre, nous livrera de plus en plus complètement le secret des opérations physiques; de la vie elle ne nous apporte qu'une traduction en termes d'inertie. Elle tourne tout autour, prenant, du dehors, le plus grand nombre possible de vues sur cet objet qu'elle attire chez elle, au lieu d'entrer chez lui. Mais c'est à

Un altre filòsof que ha resultat decisiu en la concepció borgiana del llenguatge —ja n’hem parlat en altres punts d’aquest treball— és Fritz Mauthner. Borges, com ja hem exposat, va ser un fervorós lector del *Wörterbuch der Philosophie*,²³⁷ de Mauthner. D’aquest filòsof, Borges, a part de l’estil arbitrari d’exposar els materials de la filosofia, heretarà sobretot el tombant nominalista i encara més específicament la desactivació d’aquella creença que assegura que hi havia correspondència entre les paraules i les coses,²³⁸ creença que segons Mauthner havia arrossegat la filosofia a un conjunt de teories que versen sobre aspectes inexistents i que de cap manera poden referir la realitat d’una forma satisfactòria.²³⁹

Aquesta desconfiança de Borges envers les possibilitats del llenguatge condicionarà de soca-rel, com ja hem dit, la seva interpretació de la filosofia. Per a Borges són els criteris lingüístics els que determinen la taxonomia amb què abordem la realitat i amb què intentem comprendre-la. No hi ha reconstrucció que no passi pel sedàs del llenguatge. Llavors, el llenguatge s’erigeix en l’instrument i mesura que codifica la realitat. La percepció borgiana de la filosofia no podia quedar al marge d’aquesta concepció del llenguatge: en la mesura que la filosofia és lingüística, ja queda afectada per les possibilitats i impossibilitats de l’instrument i del medi amb què i en què opera. I, per tant, des d’aquesta lògica, és previsible una interpretació de la

l’intérieur même de la vie que nous conduirait l’intuition, je veux dire l’instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l’élargir indéfiniment” (Bergson 1991: 645).

²³⁷ A “Notas” confessa que el diccionari de Mauthner és un dels llibres que més ha llegit (D, OC, I, 275 i 278). Al pròleg d’*Artificios* confessa que rellegeix contínuament Mauthner (OC, I, 483). A “El idioma analítico de John Wilkins” confessa que va fer servir el *Wörterbuch der Philosophie* de Mauthner per escriure aquest conte (OI, OC, II, 84-85). Al text “Lewis Carroll”, dins *Prólogo con un prólogo de prólogos*, parla de l’injustament oblidat F. Mauthner (OC, IV, 104).

²³⁸ Sobre la influència de Mauthner en Borges: vegeu Rodríguez Monegal 1978: 125 i s.; Gutiérrez Girardot 1992: 282; Caballero 1999: 127; Massuh 1980: 206-209; Magnavacca 2009: 22; Arana 1994: 117.

²³⁹“A la lectura de Kraus preferí Borges, sin duda alguna por casualidad, la de Fritz Mauthner, especialmente su heterodoxo *Diccionario de filosofía* (1910-1911), como él mismo lo recuerda, que es posterior a su entonces influyente obra *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (1901-1902). Los cazadores de fuentes podrían suponer que la crítica del lenguaje, ejemplificada en el español, que hizo Borges en *El idioma de los argentinos* (1928),

filosofia influïda per una concepció del llenguatge d'aquestes característiques. Consignem aquesta interpretació en els punts que segueixen:

1) En una interpretació relativista.

El llenguatge queda reduït a un instrument que finalment desemboca en el perspectivisme. Tota veritat o falsedat dependran dels criteris de baremació, dels codis d'avaluació lingüística. Conseqüentment cada teoria filosòfica tindrà un sentit relatiu, perquè als humans no els ha estat concedida la possibilitat d'assolir el cànon del llenguatge.

Així, per exemple, a la narració "*Los teólogos*" (A, OC, I, 550-556), dos teòlegs, Juan de Panonia i Aureliano, estan enfrontats en una pugna entre ortodòxia i heterodòxia religioses. Després de moltes diatribes l'experiència dels dos protagonistes queda reduïda a un problema del sentit del discurs. Perquè finalment, després que Juan de Panonia hagi mort condemnat per heterodox, el text de Borges revela que les paraules dels dos contrincants són un mateix discurs des de la perspectiva divina, i els rivals –tan subratllats en vida– acaben fonent-se en una sola persona.²⁴⁰ Així, la noció d'un llenguatge humà que aspiri a un pretès fons essencialista, Borges la desactiva introduint el contrast d'una intel·ligència divina, que des de la seva perfecció omniscient conèixeria la naturalesa reversible i relativa de tot llenguatge.

2) En la desactivació del pretès coneixement de la realitat que aporta la filosofia.

Si el llenguatge és una forma de referir-nos a la realitat que no procura cap certesa ni assegura cap punt de jeràrquica sustentació epistemològica, a Borges

podía haber sido suscitada por los sedimentos de las *Contribuciones...* que Mauthner incorporó a su *Diccionario*" (Gutiérrez Girardot 1992: 282).

²⁴⁰ cf. A, OC, I, 556.

només li restarà ser conseqüent amb aquest principi demolidor i assegurar que qualsevol discurs o teoria amb pretensions de veracitat s'esfondra a causa de les impossibilitats pròpies del llenguatge. Els metafísics de Tlön encarnen el model d'aquesta concepció: “saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (F, OC, I, 436).

La narració “El idioma analítico de John Wilkins”, text en què Borges exposa les teories d'aquest lingüista anglès per parodiar qualsevol tasca humana de categorització de la realitat, també assenta aquest mateix sentit de convencionalitat del llenguatge. El tema central d'aquesta narració (ja ho hem anticipat al Capítol 1, apartat 1.3.1) és la impossibilitat de trobar un ordre en la classificació de l'univers. Com que el llenguatge és arbitrari, tota catalogació de la realitat també ho serà. Per tant, de les assimetries entre el llenguatge i l'*en sí* de la realitat, en sorgirà un insalvable desnivell gnoseològic i representatiu. I en aquest context la utopia del projecte lingüístic de John Wilkins no serà res més que la cristallització d'un intent d'isomorfisme impossible entre realitat essencial, d'una banda, i llenguatge convencional, de l'altra. La realitat, en la mesura que només es pot intentar captar a través del signe lingüístic, sempre serà conjectural, arbitrària, *versió* acomodada i, per tant, visió relativa, tan relativa com la catalogació del món que el doctor Franz Kuhn

[...] atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (OC, II, 86).

Aquesta fal·libilitat connatural del llenguatge torpedina qualsevol intent de sistematització verídica de la realitat. Conseqüentment, el món, la (in)comprensió del món, adopta aquest to delirant que només l'alè d'alguns esperits quixotescos, com ara John Wilkins, que duen la racionalitat a la seva extremitud paradoxal, és capaç de revelar. Per això:

El instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos: ha parcelado el universo en 1.000 subdivisiones, de las cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehusa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: “Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias. (OC, II, 86).

Aquest criteri comportarà que la filosofia sigui considerada una disciplina que aporta sentit provisorí. La filosofia serà un esquema provisorí, és a dir, un intent d'assajar una versió, una catalogació, un ordre del cosmos, del *caosmos*. En definitiva: un instint sorgit de la necessitat freturosa de comprendre. Qualsevol intent de catalogació, fins i tot el del diccionari, radicarà en un propòsit quixotesc: “Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido” (HN, OV, III, 202).

3) En una devaluació de la filosofia.

Aconseguida la identificació entre ficció i filosofia, Borges desactiva el sentit tradicional que s'arrogava la filosofia quan pretenia oferir una visió plausible i

veraç de la realitat. Aquest plantejament desactivador es fonamenta sobre la base deficitària del llenguatge: “Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo” (D, I, 258).²⁴¹

Aquesta desconfiança en els productes del pensament encara identificarà més la filosofia amb la literatura, perquè un cop anul·lada la pretensió de superioritat epistèmica de la primera, tot tipus de discurs té en comú el medi lingüístic, tota creació textual s’orientarà, com evidencia la narració “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, cap a la dimensió ficcional: “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (F, I, 436).

És en aquest punt que Borges trobarà un argument funcional per convertir la filosofia en assistent de la seva literatura: la filosofia aportarà un bagatge conceptual, que serà determinant per secundar la literatura i aconseguir uns efectes de desrealització de l’univers, la revelació d’un món en què se subratlla la consistència granítica de l’aparença, el to radical de la fantasmagoria, de la inestabilitat, el caràcter oníric, i en definitiva la tensió entre fluència i persistència.

D’aquesta manera es planteja un diagnòstic radical: el llenguatge és associat a la categoria de simulacre. El llenguatge es redueix a permetre aquest esquema provisorio de la intel·ligència. Amb una força incontestable la literatura de Borges expressa aquesta condició de simulacre. A “El Aleph” ja hem vist com la realitat incondicionada que es podia percebre a través de la diminuta esfera

²⁴¹ Analitzant l’obra *Deutsches Requiem*, José Manuel Cuesta Abad expressa aquesta filiació entre devaluació del llenguatge i devaluació de la filosofia: “[...] a través de la estetització de una ideología histórica, el lenguaje nihilista que caracteriza la poética borgeana, las doctrinas filosóficas devaluadas por medio de su transformación en metáforas de algo –la realidad– que permanece ausente e inalcanzable” (Cuesta Abad 1995: 258-259). I encara Gutiérrez Girardot: “Cuando las ideas filosóficas y religiosas han perdido su valor de verdad absoluta y sólo se aprecian por lo singular y maravilloso que puede haber en ellas, no cabe otro modo de manejarlas que el del juego, el experimento, la combinación, la perspectiva” (Gutiérrez Girardot 1954: 70).

remarcava una entitat inefable: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (OC, I, 625). A “Juan, I, 14” trobem que l’Esperit parla i diu: “vuelvo a condescender al lenguaje / que es tiempo sucesivo y enblema”. (ES, OC, II, 355); i en aquesta mateixa peça: “He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera; / no será nunca lo que quiero decir, / no dejará de ser su reflejo” (ídem). A “Guayaquil” llegim: “Lo sucesivo del lenguaje indebidamente exagera los hechos que indicamos, ya que cada palabra abarca un lugar en la página y un instante en la mente del lector; más allá de las trivialidades visuales que he enumerado, el hombre daba la impresión de un pasado azaroso” (IB, OC, II, 442). A través d’una sèrie de textos temàticament emparentats, que molt probablement deuen ser la materialització literària més dramàtica d’aquest fenomen d’escissió entre llenguatge i essència, Borges expressa el centre magnètic que reclama l’acció de l’instrument lingüístic i que, alhora, en revela les seves limitacions; així a “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” comprovem que darrere els vels, darrere la ceguesa, hi ha una realitat que és, a l’uníson, veritable i inefable (cf. OC, I, 324); el protagonista de “El espejo de tinta”, en retirar el vel, descobreix que el rostre del personatge de la visió és el seu propi rostre (cf. OC, I, 343); la narració “El acercamiento a Almotásim” es clou just en el punt en què el protagonista descorre una cortina per veure l’anhel·lat rostre d’Almotásim (cf. OC, I, 416); a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es diagnostica: “Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco a leyes inhumanas– que no acabamos nunca de percibir” (OC, I, 442); a “La lotería en Babilonia” Déu constitueix l’emblema d’allò que és inabordable per a la intel·ligència humana (cf. OC, I, 460); a “El fin”, a través d’una suggeridora imatge poètica, Borges precisa: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca

lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música...” (F, OC, I, 521); el final de la història de “Los teólogos” descriu un procés d’autorevelació en recalcar que aquest final “sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo” (A, OC, I, 556), ni llenguatge humanament imaginable –afegim nosaltres–; a “Historia del guerrero y de la cautiva” es dictamina que “Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella: lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal” (A, OC, I, 558).

Espais i més espais d’incomunicabilitat. O millor: de llenguatge que apunta (paradoxalment, pragmàticament) cap a un centre inefable i magnètic. El llenguatge humà és un simulacre embastardit respecte de la plenitud del llenguatge diví, dels arquetips, del món noümic. Tot apunta cap a una fissura insalvable. Fins i tot els llenguatges ideals (finalment quimèrics o esgotats en la seva pròpia conquesta) que Borges, a l’ombra dels Leibniz o dels Wilkins planteja en les seves narracions, apunten cap a aquesta deficiència insalvable.

En una invocació de completesa de l’instrument lingüístic, Borges aplica un llenguatge peculiar a Tlön.²⁴² Es tracta d’un llenguatge que, de manera seminal,

²⁴² “Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño. Esos objetos de segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito. Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esta palabra integra un *objeto poético* creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas y otros muchos más” (OC, I, 436-437).

ja reivindicava a *El tamaño de mi esperanza* (1926),²⁴³ un llenguatge que també reitera al conte “El inmortal”: “consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos” (A, OC, I, 539). Aquest intents d’utopia lingüística, com ho és la invocació constant de la càbala, no són sinó el rerefons de porfídioses temptatives de buscar una representativitat simètrica amb la realitat. Aquests intents de la intel·ligència humana exacerben la seva conquesta. Així, al llenguatge li és donat precisar els seus propis límits: “persiste la intención [...] de reconducir la experiencia de realidad a los límites del lenguaje, lo que no supone ciertamente la negación del mundo allende la ficción y las palabras, sino más bien su naturaleza inaccesible e inasible” (Cuesta Abad 1995: 130).

Aquesta concepció lingüística de Borges està molt allunyada dels positivistes lògics, que aprofundien en l’anàlisi del llenguatge amb una voluntat terapèutica. La diagnosi a què Borges sotmet el llenguatge –una diagnosi present en la seva propedèutica literària i també molt sovint explicitada en els seus assaigs, contes i poemes– coincideix, és clar, amb el grau d’obertura que experimenta la filosofia a l’època contemporània, un nou pas de rosca respecte d’aquell grau d’obertura a què ens referíem una mica més amunt quan fèiem referència a la disgregació del dogmatisme de la filosofia durant l’època moderna (vegeu Capítol 1, 1.4., *Filosofia i literatura es diferencien pel valor epistemològic i pel grau de sistematització*).²⁴⁴

²⁴³ Dins el text “Palabrería para versos”: “Distinta cosa, sin embargo, sería un vocabulario deliberadamente poético, registrador de representaciones no llevaderas por el habla común. El mundo apariencial es complicadísimo y el idioma sólo ha efectuado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podrían llevarse a cabo con él. ¿Por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y de la puesta de sol en la lejanía? ¿Por qué no inventar otra para el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles? ¿Y otra para la buena voluntad, conmovedora de puro ineficaz, del primer farol en el atardecer aún claro? ¿Y otra para la inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza?” (Borges 1994: 49).

²⁴⁴ “Precisamente el lenguaje, tanto en su referencia a lo universal como a lo particular y cotidiano, ha sido objeto de ocupación filosófica en el siglo XX por parte de corrientes tan diferenciadas como el positivismo lógico, el análisis lingüístico, el estructuralismo, o la desconstrucción. Todos comparten la constatación de que el lenguaje expresa nuestro conocimiento y conforma nuestra experiencia de modo que en él se reflejan

Però no oblidem que l'anàlisi del llenguatge que fa Borges ratifica la reelaboració literària, i no la proposta d'un sistema que depuri les formes incorrectes o espúries del llenguatge. Per tant, aquesta anàlisi del llenguatge es fon amb l'argument literari i, finalment, amb l'exposició d'aquesta distància abissal entre Veritat i llenguatge. Efectivament, la literatura de Borges obre noves formes d'expressió filosòfica, però són noves formes referides al plantejament, a la divulgació, a la discussió..., no són noves propostes de resolució de (vells) debats de la filosofia. Els arguments de les ficcions de Borges confereixen al llenguatge la funció d'explorar les seves pròpies mancances, ja que el llenguatge revoca en l'inventari de les seves impossibilitats i, finalment, en un autoreconeixement de les seves limitacions. “La maravilla es acaso incomunicable”, llegim a “La búsqueda de Averroes” (OC, I, 584). “Quizá detrás de la moneda esté Dios”, llegim a “El Zahir” (OC, I, 595). “Todas las cosas son palabras del / Idioma en que Alguien o Algo, noche y día, / Escribe esa infinita algarabía / Que es la historia del mundo. En tropel / [...] detrás del hombre hay lo que no se nombra”, llegim a “Una brújula” (OM, OC, II, 253). A l'ésser humà –lingüístic, valgui la redundància– li passa el mateix que al protagonista de “La secta de los treinta”, que exclama: “Sé la Verdad pero no puedo razonar la Verdad. El inapreciable don de comunicarla no me ha sido otorgado” (LA, OC, III, 38). Per aquest motiu, els moments vitals més extensos, són, al capdavall, visions extàtiques, com la del protagonista del conte “El Aleph”: “Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar” (OC, I, 598). Per aquest motiu, com el “famoso hechicero Juan de Viterbo, que enloqueció cuando pudo ver a la Trinidad” (F,

también las estructuras de la realidad. Las imágenes no sólo representan innovación, sino también a veces renovación, de modo que resulta muy plausible admitir que el filósofo y el escritor con sus metáforas llegan a desentrañar a través del trabajo con el lenguaje nuevas perspectivas sobre la realidad” (“Literatura y formas de conocimiento”, dins *Filosofía y literatura*. María del Carmen Paredes. Salamanca: Sociedad Castellano-leonesa de filosofía, p. 106).

OC, I, 157), podem sucumbir a l'intent de representar simètricament una realitat que, en els seus nòduls primordials de revelació de la Veritat, no condescendeix a les proporcions del llenguatge humà. (Amb tot, també cal dir que d'aquesta fissura insalvable, aparentment assoladora, en sorgiran atributs operatius del llenguatge, aspectes que exposarem en el proper apartat, 3.2, d'aquest mateix capítol).

4) En una lectura esteticista de la filosofia.

Ja hem dit que, des de la crítica literària, la qualificació d'esteticisme plana constantment sobre l'obra de Borges.

Aplicada a la concepció borgiana del llenguatge, la tesi que sustenta aquesta qualificació d'esteticisme sol considerar en termes generals que, un cop derruïda la possibilitat de dir alguna cosa vera i objectiva sobre el món, al llenguatge li resten unes poques funcions possibles: la recreació rizomàtica, la reelaboració d'un catàleg (relatiu) sobre la realitat i, sobretot, el gaudi, és a dir, explotar la dimensió estètica del llenguatge, d'un llenguatge associat amb la fantasia, per tant un concepte ja del tot desvinculat del propòsit de descriure el món real i veritable.

En aquest breu i sintètic punt intentarem complementar, des de l'objecte específic de la concepció borgiana del llenguatge, allò que ja hem exposat més extensament al Capítol 2 a propòsit de la fusió entre filosofia i literatura sota l'ordre de l'estètica. Com sempre, abans d'acceptar aquest diagnòstic, caldrà avaluar la mesura metodològica. Més que res per no multiplicar dubtosos resultats interpretatius que semblen fonamentar-se en un supòsit que pot ser qüestionat o, com a mínim, matisat. Observa Arturo Echevarría: "la exploración del cómo y para qué de la naturaleza del lenguaje y la literatura no son meros ejercicios lánguidos, cuando no travesuras, de un hombre encerrado en una biblioteca para no ver el mundo, sino al contrario, uno de

los modos de acercarse a la realidad” (Echevarría 1983: 32). Amb aquesta apreciació Echevarría ens posa sobre la pista del concepte *spoudaios paizēin*, del qual ja parlem en diverses ocasions en aquest treball, però que, anticipem-ho de manera resumida, significa *jugar seriosament*. I és un concepte molt acurat, molt ric, per definir aquesta ironia metafísica de Borges, que, amarada d’escepticisme, relativisme, sentit *lúdic* i admiració per les *possibilitats estètiques* dels materials de la cultura, planteja amb una descàrrega dramàtica qüestions cabdals sobre el coneixement i l’existència humanes.

El llenguatge és per a Borges, sí, un *fenomen estètic*. Però compte, un fenomen estètic que, com ja hem vist al llarg del Capítol 2, exigeix explicacions complementàries, de caràcter gnoseològic, que no s’esgota amb una aparent suficiència explicativa d’aquesta etiqueta. D’una banda el llenguatge no es correspon amb la realitat: en l’acte de reproducció lingüística de la realitat sempre hi ha una pèrdua, una asimetria. D’una altra banda, com ja hem apuntat a l’apartat 1.4 del Capítol 1, la fal·libilitat del llenguatge humà fa que sota el conjunt comú de la *ficció* s’aplegin tots els gèneres discursius.²⁴⁵ I, encara d’una altra banda, no s’ha d’oblidar que a través del llenguatge s’aprehèn la realitat, que és el mateix que sostenir de manera implícita que l’*estètica* no és cap atribut innocu, sinó una de les condicions fonamentals inherents al llenguatge.

Aquest diagnòstic elemental ens reconduïx a la conjectura sobre els possibles orígens estètics del llenguatge: “El lenguaje –ha observado Chesterton (G. F. Watts, 1904, pág. 91)– no es un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores y es muy anterior a la ciencia” (OC, II, 40). L’estètica, doncs, es revela com una condició adherida al llenguatge:

²⁴⁵ “El mismo hecho de que la filosofía se sirva de palabras es otro motivo para invalidar su pretensión de copia del orbe” (Barrenechea 1957: 77). I també: “De ello resulta que, si bien la teología, la metafísica y la filosofía en general no comunican un conocimiento más valioso que el transmitido por la literatura fantástica [...]” (Rest 1976: 119).

Lo que nos lleva a la otra doctrina de Croce, que suele olvidarse: si la literatura es expresión, la literatura está hecha de palabras y el lenguaje es también un fenómeno estético. Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un hecho estético. Casi nadie profesa la doctrina de Croce y todos la aplican continuamente. [...] aplicamos a los idiomas categorías estéticas. Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa. [...] Decir “luna” o decir “espejo del tiempo” son dos hechos estéticos. (SN. OC, III, 254-255).

Fruit d'aquestes formes associades que serien l'estètica i el llenguatge, formes del coneixement humà, la literatura roman com a inevitable emmascarament retòric de la veritat. La literatura i també els altres gèneres expressius. Aquest fenomen el podem constatar d'una manera molt expressiva en el conte “El Aleph”, en el punt en què l'intent homèric de descriure la visió que s'obté a través de l'Aleph és sempre contrabalançat per les migrades condicions que ofereix el llenguatge humà, incapaç de descriure allò que escaparia a les condicions humanes de coneixement. Per això Borges, en un exercici d'escriptura que s'autorevisa, fa que el protagonista del conte, quan comprova dramàticament que els rudiments lingüístics no li serveixen per expressar la riquesa de tot el que ha vist a través de l'esfera prodigiosa, declarar: “pero este informe quedaría contaminado de literatura” (OC, I, 625). És a dir, quedaria contaminat d'emmascarament, d'impostura intel·lectual amb relació a (l'inasssequible) essencialisme de la realitat.

D'acord amb això: ¿estem davant d'un plany de Borges pel fet que sempre hi ha un desnivell entre el llenguatge i la realitat noümenica? No. Estem, sens dubte, més a prop de la reivindicació d'una literatura capaç de remarcar els límits del llenguatge tot participant de la contradicció pragmàtica d'apuntar cap a un centre inefable: el d'una *veritat* conjecturable a partir dels artificis

connaturals que són la literatura, la filosofia, la teologia..., i, en definitiva, tots els productes del llenguatge.

Per a Borges l'estètica és una emoció. Aquesta base emotiva de l'estètica pot conduir a moltes precipitacions interpretatives, sobretot la de considerar que, en la mesura que aquesta manera d'aprehendre la realitat és emotiva, és una metodologia evanescent, que deriva en pura pirotècnia verbal o subjectiva. Però en el cas de Borges no és així, ni de bon tros, perquè l'estètica representa precisament l'intent de forçar les possibilitats del llenguatge, un llenguatge que, per regla general, resulta insuficient a l'hora de transmutar una emoció:

La suerte del poeta es proyectar esa emoción, que fue íntima [...]. La materia de que dispone, el lenguaje es, como afirma Stevenson, absurdamente inadecuada. ¿Qué hacer con las gastadas palabras –con los *Idola Fori* de Francis Bacon– y con algunos artificios retóricos que están en los manuales? A primera vista, nada o muy poco. Sin embargo, basta una página del propio Stevenson o una línea de Séneca para demostrar que la empresa no siempre es imposible (HN, OC, III, 202).

Borges, que reconeix que “a lo largo de mis años he profesado / la pasión del lenguaje” (ES, OC, II, 394), traspasa en la seva literatura una concepció estètica del llenguatge que, al mateix temps, ja incorpora aquesta capacitat d'autorevisió del llenguatge. Podríem dir que, en Borges, el llenguatge, com tot producte del coneixement humà, és una *resignació*. I l'estètica seria un lenitiu per a aquesta resignació de caire epistemològic, assumpció de no poder captar els arquetips de la realitat a través de l'instrument lingüístic. A “La memoria de Shakespeare” sabem que veure la divinitat ens convertiria en bojos o en cecs.²⁴⁶ A “Tigres azules” sabem que Paracels, per mitjà d'una paraula, pot

²⁴⁶ cf. OC, III, 383.

transformar les cendres d'una rosa en una rosa de nou.²⁴⁷ La mitologització, la teologització del llenguatge en Borges no cessa. La seva literatura, a través de l'estètica, de l'interès *estètic*, de la resignació epistemològica suavitzada per l'estètica, expressa un sentit cabalístic i platònic del coneixement. En la seva literatura es perfila, ni que sigui en forma de conjectura, una clau interpretativa del món: siguin les formes pures de les idees o sigui la restauració del llenguatge diví. La funció reservada a l'estètica és precisament la reelaboració d'aquesta conjectura. “Es curioso que Mallarmé, tan deseoso de lo absoluto, lo buscara en lo más incierto y cambiante: las palabras. Nadie ignora que sus connotaciones varían y que el vocablo más prestigioso será trivial o deleznable mañana”, escriuen a dues mans Borges i Bioy Casares, dins *Crónicas de Bustos Domecq* (Borges 1997: 313), per, a través d'un simulacre d'autoria atribuït a Nierenstein Souza, establir que precisament l'absolut està inserit en el llenguatge, nova manifestació de la permanència dins de la variabilitat.

Només l'estètica, que en el seu mateix acte poètic ja ha desactivat el sentit fort de qualsevol sistema de pensament, pot arribar a dur a terme la funció de reelaboració d'aquesta clau conjectural. Així, la poètica de Borges, fonamentada en la força persuasiva i estètica del llenguatge, sotmetrà qualsevol intenció de referir la veritat. I, consegüentment, la teoria filosòfica sucumbirà, doblegant-se a la prioritat estètica del llenguatge, exaltant de fet l'única facultat que, un cop debolit un hipotètic poder epistemològic, li resta al llenguatge.²⁴⁸ Però aquesta *immanència estètica del llenguatge* no pot descuidar, de cap manera, que el llenguatge és el protagonista essencial de la majoria de les construccions narratives de Borges i que aquest protagonista, també de manera immanent, ja incorpora un profús diagnòstic filosòfic i epistemològic.

²⁴⁷ cf. OC, III, 388.

²⁴⁸ “[a la poètica de Borges] la Gran Cadena del Ser que habla la lengua analógica y anagógica del símbolo no puede penetrar ninguna trascendencia porque se reduce a la immanencia estética del lenguaje” (Cuesta Abad 1995, 237).

Llenguatges ideals, formes intuïtives que el llenguatge no pot codificar, llenguatge com a memòria compartida,²⁴⁹ llenguatge com a imposició nominalista de la veritat (“Emma Zunz”, “Tema del traidor y del héroe”), llenguatge com a insinuator de centres inefables (“El Aleph”),²⁵⁰ tensió desbordada entre llenguatge i realitat (“El congreso”), llenguatge com a codi que prova el relativisme de tot sistema expressiu...²⁵¹, tots aquests i molts més exemples prototípics de l’obra de Borges podrien induir erròniament a pensar que l’estètica és una mera degradació *esteticista*. Però com molt bé explicita el narrador de “El Aleph”, que declara “Tales anomalías me inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad” (EA, OC, I, 543), l’estètica està vinculada a la descoberta. El gaudi estètic no només no ens dissuadeix de la veritat, sinó que ens hi apropa, sinó que, des de la seva capacitat per revelar les deficiències expressives del llenguatge, ens permet precisar que la recerca humana s’ha de sustentar en aquesta qualitat estètica. Un gaudi que extremat fins al paroxisme pot comportar un èxtasi estètic, que transmuta les personalitats, com succeeix per exemple a la narració “El espejo y la máscara”, en què el poder del llenguatge traspasa i transforma irreversiblement les vides dels dos protagonistes i causa que la conquesta d’un vers memorable provoqui el suïcidi del poeta i faci embogir el rei, el qual, com que ha percebut la Bellesa, renuncia al seu reialme i erra durant la resta dels seus dies pels camins del món vivint com un vagabund: “Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el

²⁴⁹ “Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida” (LA, OC, III, 31).

²⁵⁰ En la tradició jueva el nom de Déu està prohibit.

²⁵¹ Els salvatges *yahoo* de “El informe de Brodie”, per exemple, ideen un sistema en què cada paraula monosil·làbica correspon a una idea general. (cf. OC, II, 454). I també: “Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. El mundo –escribe David Hume– es tal vez el bosquejo rudimentario de un dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es una obra de un dios subalterno, de quien los dioses

poema” (LA, OC, III, 45-47)²⁵² Aquesta narració que prodiga reverberacions de la revelació estètica que es dóna a “La escritura del dios” explicita el poder transformador de la bellesa, d’una estètica que, per tant, defuig de la mera esteticització.

3.2 ATRIBUTS FUNCIONALS DEL LLENGUATGE

Comparable a la moneda d’una sola cara que apareix en el conte “La moneda de hierro”, és molt difícil que la constel·lació calidoscòpica d’elements i significats de l’obra Borges, per antitètics que puguin semblar o ser entre ells, no se superposin en una mateixa superfície narrativa. Aquesta superposició –ja ho desglossarem al Capítol 5– només és possible gràcies a la capacitat integradora de la literatura, que enclou els altres gèneres.

Producte o no d’uns déus menors, el cas és que la inconsistència del món és catalogada pel llenguatge, un llenguatge que, com hem vist, regna en la literatura un cop acomplerta la dissolució de gèneres en virtut de la desactivació de qualsevol discurs pretesament jeràrquic des d’un punt de vista epistemològic. Aquesta és l’assumpció realista que plasma Barrenechea: “Aunque en general predomine en su obra [la de Borges] la visión negativa del lenguaje, no deja de reconocer que no sería posible el pensamiento sin la simulación que las ideas imponen” (Barrenechea 1957: 81). És també la visió de Rest: “La actitud que asume Borges con respecto al lenguaje nos permite

se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779)” (OI, OC, II, 84-85).

²⁵² A propòsit de la interpretació d’un text de Borges, Juan Arana observa de manera aguda: “Esto podría interpretarse como mero *esteticismo*, pero en mi opinión sería una interpretación precipitada y falsa, al menos si se entiende el esteticismo como la reivindicación de la independencia del arte en virtud de su mismo aislamiento con respecto a las otras dimensiones de lo humano. En Borges no existe tal desvinculación. El arte está para él en las antípodas del juego intrascendente: es tan importante que de hecho compromete todo el ser del artista y ni siquiera está bajo su control: “nadie sabe del todo lo que ejecuta” (Arana 2000: 70-71).

entrever la denuncia de un círculo vicioso, que a su juicio es insalvable para la condición humana: la materia verbal sólo puede engendrar ficciones, pero estamos desprovistos de cualquier otro medio que nos facilite la organización de nuestra experiencia” (Rest 1976: 119). També és la visió de Benavides: “No podemos escapar del lenguaje, de la literatura, de la conciencia” (Benavides 1992: 247). I també és la lectura de Borello, segons el qual, en la mesura que estem encadenats a la representació, no podem escapar de llenguatge (cf. Borello 1996: 247).

Per a Julián Pérez, “el hecho que la realidad sea simbólica demuestra el valor lingüístico que reside en el mundo” (Julián Pérez 1986: 217). Es podrà objectar que aquesta (re)valorització del llenguatge arriba per una via enverinada, negativa: com que no hi ha cap altre procés de comprensió de la realitat que no sigui lingüístic, el llenguatge és l’única peça a la qual ens podem agafar, encara que sigui un ferro roent. D’acord, però aquesta és una assumpció pragmàtica de les deficiències del llenguatge, unes deficiències que, ni que sigui per aquesta via negativa, permeten determinar els límits del coneixement. En un nou pas de rosca borgià, la condició de simulacre del llenguatge es revela com l’únic sistema d’aprehensió de la realitat, de tal manera que el simulacre opera com a realitat.

Observa molt encertadament Gabriela Massuh que Borges, en la recerca constant de la paraula perfecta, intenta descondicionar el llenguatge de les categories espai/temps (cf. Massuh 1980: 203). Borges sap, d’avantmà, que aquest propòsit filosòfic està condemnat al fracàs. Però el valor del llenguatge continua reivindicant-se per aquesta via: el llenguatge, instrument deficient, permet diagnosticar les pròpies deficiències i apuntar a un nucli de veritat arquetípic: “Borges ha tentato, mediante il ricorso ad immagini simboliche di esprimere l’incomunicabilità della contemplazione [...] se l’esperienza

dell'Assoluto è incomunicabile in quanto non può essere tradotta nella linearità del pensiero, è possibile alludere ad essa mediante un linguaggio filosofico” (Quaglia 2000: 62). Aquest fenomen és el que, per exemple, trobaríem al contes “El Aleph” o “There are more Things”, en què el llenguatge es revela insuficient en termes de completesa però vital en termes de comunicabilitat.

No sempre Borges va professar aquest escepticisme epistemològic que, és clar, no podia deixar d'afectar les seves consideracions sobre el llenguatge. Hi ha un Borges jove, el que que escriu *El tamaño de mi esperanza*, que és entusiastament optimista amb les possibilitats del llenguatge i, ergo, les del coneixement. A l'assaig “Palabrería para versos”, amb una notòria voluntat lírica, escriu:

El mundo apariencial es un tropel de percepciones barajadas. Una visión de cielo agreste, ese olor como de resignación que alientan los campos, la acrimonia gustosa del tabaco enardecido la garganta, el viento largo flagelando nuestro camino, y la sumisa rectitud de un bastón ofreciéndose a nuestros dedos, caben aunados en cualquier conciencia, casi de golpe. El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia de mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. Palpamos un redondel, vemos un montoncito de luz color de madrugada, un cosquilleo nos alegra la boca, y mentimos que esas tres cosas heterogéneas son una sola y que se llama naranja. La luna misma es una ficción. Fuera de conveniencias astronómicas que no deben atarearnos aquí, no hay semejanza alguna entre el redondel amarillo que ahora está alzándose con claridad sobre el paredón de la Recoleta, y la tajadita rosada que vi en el cielo de la plaza de Mayo, hace muchas noches. Todo sustantivo es abreviatura. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal; en sustitución de alejamiento de sol y profesión de sombra, decimos atardecer (Borges 1994: 46-47).

En aquest text Borges ha parlat del llenguatge com a “ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia de mundo”. A *Inquisiciones* (1925) llança la mateixa idea: “Las lenguas son, en último término, simplificaciones de una realidad que siempre las rebasa, y sólo pueden justificarse con un fin práctico” (Borges 1998: 65-66).

El valor d'abstracció del llenguatge és el que permet el pensament i, en la suma acumulativa de conceptes, construeix el coneixement. “Todo sustantivo es abreviatura”. Borges reivindica, per tant, un fons holístic, ja que l'holisme postula que les coses només poden ser compreses en el seu conjunt i no com a suma de les seves parts. I el llenguatge, encara que el Borges madur i el Borges vell ja no compartiran aquest entusiasme del Borges jove, és el que ens salva del detall, de les antitètiques facultats hiperempíriques de *Funes el memorioso*, que s'autoconsumeix amb la seva apreciació minimalista, ja que no pot ordenar un món “casi intolerable de tan rico y tan nítido” (F, OC, I, 488); un món particular en què el concepte *gos*, per exemple, és impossible de formular un cop anorreat pel concepte de *gos individual*, subjecte al caràcter instantani de cada acte perceptiu.

El primer Borges, entusiasta amb relació a les possibilitats del llenguatge i del coneixement, és el Borges vitalista, que a “Profesión de fe literaria” reclama una apropiació existencial del llenguatge:

La variedad de palabras es otro error. Todos los preceptistas la recomiendan; pienso que con ninguna verdad. Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir *suburbio* sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén; como una generosidad... Yo he

conquistado ya mi pobreza; ya he reconocido, entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón [...] (Borges 1994: 132).

La condició abstracta dels substantius només pot ser considerada a partir de l'apropiació vital de l'experiència, de l'experiència que el llenguatge amoneda. Aquesta exaltació vitalista del jove Borges ja fa pressentir d'alguna manera la distància entre la vertadera conquesta lingüística de la realitat (aquesta conquesta de la *pròpia pobresa*, en expressió de Borges) i l'ordre rígid dels diccionaris. “Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido”, escriu a “Epílogo”, dins *Historia de la noche* (OC, III, 202), per remarcar aquesta diferència abismal entre la fluència de la realitat –Bergson, de nou, en l'horitzó– i les funcions constrictores dels diccionaris. A propòsit d'aquella concepció segons la qual la poesia seria la subjecció d'un sistema abstracte de símbols com el llenguatge a finalitats merament musicals, Borges exposa: “Los diccionarios tienen la culpa de este concepto erróneo. Suele olvidarse que son repertorios artificiosos, muy posteriores a las lenguas que ordenan. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago” (OC, II, 236).

“Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena”, escriu Borges a “Fragmentos de un evangelio apócrifo” (ES, OC, II, 390). Coneixedors que el món no és aprehensible a través de l'escala del llenguatge i, *a fortiori*, a través del coneixement humà, l'ésser humà, com se'ns recorda a “El idioma analítico de John Wilkins”, està condemnat al llenguatge i a assajar una ordenació del món: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin

embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios” (OI, OC, II, 86). Aquest impuls revaloritza el llenguatge i la filosofia. Al primer perquè és el medi connatural de la persona. I a la filosofia perquè queda transformada en una bastida que intenta explicar la realitat. Al capdavall, en una realitat sense centre epistemològic, tota producció intel·ligent esdevé una construcció del llenguatge. Tots els constructes humans busquen una ordenació de l'univers. L'epítom d'aquest procés el simbolitza molt bé l'enciclopèdia, aquest sistema orgànic del coneixement que, igual que el mirall prodiga la deformació, tal com s'evidencia a la narració “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (OC, I, 43). L'enciclopèdia és un objecte que conté el món. Comparable a la biblioteca, com el diccionari, l'enciclopèdia conté un món, un univers encapsulat en la convicció que el llenguatge pot ser unificat, idea molt important.²⁵³ No hi ha solució possible contra el fet que aquests ordenaments de la realitat siguin fal·libles, inevitablement fal·libles en la mesura que estan constituïts pel llenguatge.

Sigui com sigui, el coneixement partirà del coneixement, igual que la literatura es forjarà de la literatura, igual que el mirall reiterarà una realitat imperfecta... L'ésser, a través del llenguatge, fa inventari d'aquest simulacre d'ordenament de l'univers. Per això, modestament, desactivadament, tal com s'expressa a “Otro poema de los dones”, el llenguatge pot celebrar-se: “Por el lenguaje, que puede simular la sabiduría” (OM, OC, II, 315). Al capdavall la saviesa, els annals de la cultura, estaran continguts en aquesta crònica lingüística. Es

²⁵³ Maurici Serrahima tot explorant l'obra de Joaquim Ruyra esmenta un comentari que Josep Maria Capdevila fa a propòsit de l'ús recursiu que l'escriptor blanenc feia dels diccionaris. Després de remarcar que Ruyra sempre consultava els diccionaris (l'latí, francès, català, castellà), Capdevila conclou que “el diccionari és un antídoto contra les influències”. Es tracta d'una via d'exploració oberta per aplicar-la a la poètica borgiana, sempre atenta a l'enumeració acumulativa, al rastreig etimològic i a aquesta expressió de circularitat que el llenguatge conforma. (cf. Serrahima 2008: 190).

tractarà d'una crònica i una saviesa simulada, que no tindran valor en termes ontològics, però sí que tindran valor —una altra cosa no permet el llenguatge— en termes de convencionalisme humà. És a dir, en termes provisoris, d'assaig. En Borges, doncs, el llenguatge, malgrat (auto)revelar-se imperfecte, exigeix, a través d'un horitzó d'inspiració cabalística o platònica, l'aspiració de ser perfecte. La seva literatura esbossa l'existència d'*una altra banda* arquetípica, d'un revers de la realitat, on radica el model d'un llenguatge essencial. En els versos devastadors de “Juan, I, 14” Borges exposa: “He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera; / no será nunca lo que quiero decir, / no dejará de ser su reflejo” (ES, OC, II, 355); darrere l'incontestable pessimisme que amb relació a les possibilitats de representació del llenguatge aquests versos expressen, podem intuir el reclam magnètic d'un fons veritable, d'adequació entre la paraula i la cosa. El sacerdot asteca de “La escritura del dios”, amb la condició d'apuntar un centre inefable perquè la resta dels humans no podria entendre un llenguatge plenipotenciari, reflexiona:

¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo* (OC, 597-598).

La literatura és l'espai adequat per reelaborar aquesta distància entre el llenguatge humà i un llenguatge perfecte, de caràcter diví, és a dir, inabastable per a l'ésser. Aquest reconeixement, en la literatura borgiana sempre decorticat amb un to pessimista, dóna funcionalitat al llenguatge: almenys l'operativitat de resseguir els seus propis límits. Però també la seva condemna a un sistema recursiu, ja que com que tot està construït sobre el llenguatge i res no acaba de ser decididament estable, el llenguatge orbitarà sobre el seu propi centre.

Observa Cuesta Abad que la figura de la metàfora ja dóna mostres de la paradoxa d'un llenguatge universal.²⁵⁴ És cert: haver de trobar formes metafòriques és, en si mateix, un exercici que il·lustra sobre la pèrdua de la referència literal. Per això aquesta arbitrària associació d'imatges amb voluntat estètica que és la metàfora fa que Borges, al text "La esfera de Pascal", declari "Quizá la historia universal es la historia de las diversas entonaciones de algunas metáforas" (OC, II, 16). La mateixa lògica del llenguatge és autorecursiva. En el context d'un món imaginari situat en el passat, a "Utopía de un hombre que está cansado", Borges escriu: "Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas" (LA, OC, II, 55). En la mesura que el coneixement vertader no és assolible, la literatura, gènere que per excel·lència du a terme una universalitat semiòtica, creix multiplicant els propis espais interiors d'un llenguatge erràtic, sense el patró d'un model paradigmàtic entès a la manera metafísica com Plató concebia els arquetips. Per això el narrador de "Historia del guerrero y de la cautiva" declara: "Muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo" (OC, I, 558). La literatura és la crònica d'aquest procés. De nou: "Las palabras son símbolos que postulan una

²⁵⁴ cf. Cuesta Abad 1975: 74.

memoria compartida” (LA, III, 31). El descabdellament d’aquesta memòria compartida, expressada a través de metàfores, al·legories, símbols, materialitzarà la funció explicativa del llenguatge sota l’ordre del gènere literari. Per això quan Borges apunta als límits del llenguatge no només està delimitant un moment del procés, sinó que també està atermenant l’àmbit d’acció del llenguatge: inventariar, catalogar, esbossar esquemes provisoris.

Maurice Blanchot va endevinar aquest aspecte: “Borges, homme essentiellement littéraire (ce qui veut dire qu’il est toujours prêt à comprendre selon le mode de compréhension qu’autorise la littérature)...” (Blanchot 1959: 98). El llenguatge, el llenguatge humà, està sotmès als condicionaments del coneixement humà. Aleshores, no pot escapar d’aquests condicionaments: la inestabilitat, les categories espai/temps, el fenomenisme, la multiplicitat, la seva naturalesa sempre hipotètica... són el seu constant àmbit d’acció i revisió.

Amb aquest plantejament Borges està assentant una poètica, està conceptuant una funcionalitat de la literatura i, en paral·lel, està formulant una concepció del llenguatge (una concepció que es forja a partir de la pràctica literària i que no vol reivindicar-se com a tesi en l’estil amb què la formularien els filòsofs i els lingüistes). Amb les assignacions que rebrà la literatura, ja entesa com a espai d’autorecurrència del llenguatge (crònica d’aquesta llengua que *només* és “un sistema de citas”),²⁵⁵ Borges renova un antic debat filosòfic sobre el llenguatge, les seves naturaleses i funcions.

Per als presocràtics el llenguatge era un moment del *logos* (*raó, intel·ligència, principi...*). Per a Heràclit (s. VI aC), el *logos* és la raó que domina i ordena el món i que, a més, el dota de destí:

Aquesta llei essent-hi cada cop no havent comprès queden els homes, tant abans d’escoltar com havent escoltat de bon principi; perquè, esdevenint-se tot segons

aquesta llei, fa l'efecte que no han sentit res, havent sentit paraules i obres com les que jo explico, separant cada cosa segons ésser i ensenyant com és. Però als altres homes els passa inadvertit tot el que fan desperts, de la mateixa manera que obliden tot el que fan mentre dormen (Heràclit 2011: § 1, 301).

O: “No a mi, sinó la llei havent escoltat, savi és acordar-hi, que tot és u”. (Heràclit 2001: § 50, 325). És important aquesta idea de *logos* perquè equipara llenguatge, d'una banda, i raó, de l'altra.

Per a Parmènides (s. VI aC) el llenguatge també representa un sistema d'accés al coneixement de l'ésser. Però d'un ésser que, en contraposició al model heraclitià, no canvia, i que és etern i immutable: “indiferent em resulta / des d'on comenci: que allà novament haig d'anar de tornada” (Parmènides 2011: § 5, 415). Així el llenguatge, allunyant-se sempre del coneixement sensible, que només fonamenta *doxa* i aparença, haurà de servir per atènyer aquesta estructura immutable de la realitat:

I del camí ja un dir únic que du, a saber: que és; i al llarg d'aquest prou que hi ha fites, / moltes: que, essent sense néixer, és igualment que no mori; / és, en efecte, un compacte, no trèmul i no sense terme; / mai no va ser ni tampoc no serà, perquè és tot un, ara, / un, tot seguit; ¿i quin néixer, en efecte, a faltar trobaria? / ¿D'on, com s'hauria fet gran? De no ser sí que no et puc admetre / dir ni pensar; perquè no, ni dicible ni tampoc pensable / és que no és; sinó, ¿què, que cap falta li fes, dut l'hauria, / tard o més d'hora, agafant-se d'arrels a no-res, cap a fer-se? / Cal doncs: o l'una, que sigui del tot, o no, l'altra. / [...] (Parmènides 2011: § 8, 419).

Com és sabut, els sofistes, a l'Atenes del segle V aC, imprimiran un gir a aquesta concepció del llenguatge i seran els primers a teoritzar sobre la relació entre llenguatge i poder. Així, no només s'interessaran per la gramàtica, sinó,

²⁵⁵ cf. OC, II, 55.

sobretot, per la retòrica i el poder de persuasió que el llenguatge pot tenir sobre la gent. Els sofistes, és clar, són una escola relativista i, per tant, no creuen en els models absoluts, d'aquí que posin l'accent en la concepció del llenguatge com a instrument de persuasió, però no com a instrument de recerca d'una veritat absoluta. Així doncs, els sofistes són els primers a plantejar-se si els noms són convencionals o no, apostant, és clar, pel convencionalisme, pel pacte entre una comunitat de parlants,²⁵⁶ aspecte que implicarà importantíssimes repercussions en el sentit relativista de l'ètica i la política que ells postulaven.

En canvi el discurs sobre la veritat que defensen Sòcrates (470-399 aC) i Plató (428-348 aC) va consistir a considerar el llenguatge no com a instrument arbitrari sinó com a instrument de possible accés al coneixement i a la veritat:

SÒCRATES.— Però si els noms primitius han d'ésser expressió d'unes coses, ¿tens un recurs millor perquè ho esdevinguin que assimilar-los tant com es puguin a les coses que han d'expressar? ¿O potser t'agrada més l'explicació d'Hermògenes i molts d'altres: que els noms són convenis i expressarien les coses per als qui hi ha convingut i ja les coneixien abans; i la justesa d'un no consisteix, doncs, en aquesta convenció, i cap diferència no hi ha d'establir-la com està o al revés, anomenant gran el que ara anomenem petit i petit el que ara anomenem gran? ¿Quina de les dues explicacions et plau?

CRÀTIL.— En tot i per tot hi ha diferència, Sòcrates, entre expressar una cosa per la semblança d'allò que volem expressar o expressar-la de qualsevol manera.

²⁵⁶ A manera d'exemple: Sext Empíric cita l'obra *Sobre la natura*, també coneguda com *Sobre el que és i el que no és*, de Gòrgies, a propòsit del llenguatge, i en diu, a la seva obra *Against the Professors* (7.65-86 = 82B3): "For if things-that-are are and visible and audible and generally perceptible, and in fact are external objects, and of these the visible are comprehended by vision and the audible by hearing, and not vice versa, how can these be communicated to another? For that by which we communicate is Logos, but Logos is not the objects, the things-that-are. Therefore is not the case that we communicate things-that-are to our neighbors, but Logos, which is different from the objects. So just as the visible could not become audible and vice versa, thus, since what-is is an external object, it could not become our Logos. But if it were not Logos, it would not have been revealed to another" (*Readings in ancient Greek Philosophy. From Thales to Aristotle. Fourth edition.* Edited by S. Marc Cohen, Patricia Curd and C. D. C. Reeve. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2011, p. 112).

SÒCRATES.— Tens raó. Bé doncs, si el nom ha d'ésser semblant a la cosa, ¿no caldrà que siguin naturalment semblants a les coses els elements amb els quals composem els noms primitius? (Plató 1952: vol. IV, 112).

La teoria platònica del coneixement postularà un dualisme de mons. El dualisme no només assenyalava dos mons, el de la matèria i el de les formes, sinó que també assenyalava dues esferes de coneixement: el coneixement intel·ligible, que té per objecte les idees i aporta un grau de certesa màxima, i el coneixement sensible, que té per objecte el món material, que es nodreix pels sentits i que comporta només creença (*pistis*). L'arc de gradació que assenyalava la teoria platònica del coneixement oscil·lava entre la *noesi* (intel·ligència) i la *doxa* (opinió). La *noesi* implica una visió directa de les Idees pures, és ja un saber absolut, al qual s'arriba a través de la dialèctica, que és un mètode d'anàlisi conceptual: consisteix a recórrer l'ordre jeràrquic per captar la gradació de les Idees i implica sempre un ascens d'allò sensible a allò intel·ligible.

Aristòtil (s. IV aC) trenca amb el concepte platònic de mimesi, ja que no creu que la poesia conegui o hagi de conèixer el model que imita, sinó que el que cal és anar d'allò que imita a allò imitat. Per a Aristòtil un dels pols de la poesia està ocult, i aquest ocultament es converteix en la principal font de l'activitat poètica. Estèticament és més rica la lectura aristotèlica que no pas la platònica, perquè Aristòtil allibera la literatura de la tasca de retratista que Plató li havia assignat.

Quan la literatura de Borges apunta als límits del llenguatge, evidentment assenyalava les demarcacions d'allò expressable. Però aquest procés també evoca aquest antic debat lingüístic: ¿el llenguatge pot reflectir fidelment la realitat? Gabriela Massuh, referint-se a la literatura de Borges, situa molt precisament aquesta qüestió:

[...] ese universo creado por el lenguaje termina por convertirse en la *prisión* de quien lo ha construido. En este sentido el lenguaje es como una arma paradójica: si, por un lado, el escritor goza de la máxima libertad al invocar mediante la fantasía una serie infinita de mundos posibles, tan válidos como el real, por otro, el lenguaje es también una cárcel y un laberinto porque cada uno de esos productos ficticios pasa a ser [...] *no un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo* (OC, pág. 795). Dentro de este contexto el lenguaje ya no describe, sino que construye objetos verbales que terminan por someterse al tiempo y al espacio, como cualquier otro fenómeno (Massuh 1980: 71).

Segons Massuh, la capacitat de *mimesi* del llenguatge hauria estat destruïda per Borges. En l'autor argentí el llenguatge construeix no només la *seva* realitat, constituïda *d'objectes verbals* segons Massuh, sinó *l'única* realitat possible. Procés amb el qual l'autor argentí assoleix la cota màxima de desfiguració del món: el llenguatge, igual que el mirall, intenta reflectir la realitat. Però com que aquesta realitat és impenetrable, el llenguatge arma *una realitat* operativa, és clar, des de l'ordre del mateix univers semiòtic. Llavors els indicis d'aquest pretès centre arquetípic del llenguatge, consegüentment, només poden expressar-se en la forma dramàtica de la categoria *inefable* o postular-se com a conjectura especular. El llenguatge és un laberint, però el laberint és la realitat, igual que la ficció i el real, en la poètica borgiana, se superposen i són permutables. Amb relació a la recurrència de Borges d'apuntar cap a aquests centres d'inefabilitat que prefiguren un llenguatge perfecte, cal tenir present el diagnòstic de Gabriela Massuh, que amb bon criteri afirma que aquesta orientació no remet a un espai sagrat ni vedat, sinó que precisament el que pretén l'autor argentí és esgotar les possibilitats de la paraula:

El misterio final que corona ciertos relatos de Borges no esconde un espacio sagrado sino que se erige como una manera de agotar intencionalmente las posibilidades expresivas de la palabra. De esta manera el lenguaje puede superarse a sí mismo y abrirse hacia un reino de significaciones plurales que lo contiene y al mismo tiempo lo supera (Massuh 1980: 72).

Precisar aquests centres inefables, ja ho hem dit, és com conquerir l'or de la derrota. Però tanmateix, si declinem la idea utòpica o teològica d'un llenguatge sense fissures entre la paraula i la cosa, el llenguatge té aquest grau d'expressivitat màxima: apuntar als límits d'ell mateix, fins i tot al silenci nominatiu. Hi ha molts exemples narratius de Borges que ratifiquen aquesta expressivitat paradoxal del llenguatge, que a mesura que es depura més s'acosta als límits propis i, per tant, al silenci. De manera paradigmàtica aquest fenomen es ratifica al conte "El espejo y la máscara". Amb la condició remota i llunyana que exigeix la desfiguració, aquest relat se situa a la Irlanda medieval. Després de la batalla de Clontarf, el rei d'Irlanda ordena a un poeta que escrigui una oda honorant aquella victòria sobre les tropes noruegues. Al cap d'un any, que és el termini que té el poeta per lliurar l'oda, el poeta la presenta al rei. Aquest el agracia per la seva feina però l'emplença a compondre un poema millor. La mateixa vinyeta es repeteix l'any següent. L'any que fa tres, número màgic per a Borges, el poeta presenta la seva enèsima (i última) oda al rei. El poeta recita el poema, que consta d'una sola línia. Llavors s'obre un espai de silenci: "Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una blasfemia. El Rey no estaba menos maravillado y menos maltrecho que el otro. Ambos se miraron, muy pálidos" (LA, OC, III, 47). El poema no arriba a pronunciar-se mai. Com tampoc mai el sacerdot asteca de "La escritura del

dios” arriba a pronunciar la fórmula que ha desxifrat en la pell d’un tigre i que el faria omnipotent:

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad (A, OC, I, 599).

Contemplar l’arquetip de la Bellesa en el primer conte (“El espejo y la máscara”) o l’arquetip del Poder en aquest segon conte significa obtenir una intuïció directa, una possessió, haver esqueixat el vel de Maia, l’arravatament d’haver conegut la Veritat, sempre incomunicable, tan gran que desvaloritza la resta de realitats humanes. Amb l’exposició d’aquest procés extàtic Borges fortifica encara més les fronteres entre allò que pot ser dit pel llenguatge i allò que no pot ser assolit per l’instrument lingüístic.

L’argument d’aquesta mistificació narrativa cristal·litza a “El acercamiento a Almotásim”, que, a partir de les pistes assolides en un llibre, gira a l’entorn d’una recerca en què buscador i buscat són u, i el relat es tanca just en el punt en què el protagonista descorre una cortina per veure l’anhel·lat rostre d’Almotásim (cf. OC, I, 416). De nou l’impenetrable, l’innominable, l’inefable. A “There are more Things” l’ona implosiva del terror es multiplicarà encara més gràcies a un truc prototípic de la ciència ficció: suggerir l’horror però sense explicitar l’objecte o el fenomen que el causa: “Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los

ojos” (LA, OC, III, 37). De nou el nucli que *no és dit* magnetitza tota l’atenció i suggereix una concentració de coneixement, de coneixement innominat. És el mateix efecte que es dona a “UNDR”, text que es tanca amb aquesta invocació al silenci:

Dijo la palabra Undr, que quiere decir maravilla. Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y en su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos. Tomé el arpa y canté con una palabra distinta (OC, III, 51).

No descuidem que el rei de “El espejo y la máscara”, quan encarrega una oda per immortalitzar la victòria en la batalla de Clontarf, demana al poeta que reproduïxi la realitat: “—Las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda en palabras” (OC, III, 45). Però l’èsser, tal com il·lustra aquest conte, a través de les composicions que permet el llenguatge, descobreix l’innominable. Sap que no aconseguirà una còpia simètrica de la realitat (a no ser que, com succeeix en aquest conte, pagui el preu de l’alienació i de la inefabilitat).

Però en paral·lel l’èsser humà trobarà, en els assajos i inventaris defectuosos que procura el llenguatge, una revelació: la d’aquest centre inefable, símbol d’una veritat arquetípica. Per tant, l’afany de perfecció lingüística, que pot ser associat a un impuls de comprendre la realitat, possibilita aquesta revelació. Ho tornem a veure a “La escritura del dios”, en què el sacerdot asteca obté gràcies a la seva voluntat, al seu afany de perfecció (a la seva fe?), la descoberta d’un codi lingüístic plenipotenciari inscrit en la pell del tigre que habita la cel·la veïna a la seva.²⁵⁷ Amb aquesta conquesta, el sacerdot ha travessat les

²⁵⁷ cf. A, I, 596-599.

possibilitats humanes. Simbolitza una excepció i, al mateix temps, emfasitza el caràcter sobrenatural del seu coneixement.

Assentat aquest aspecte, es podria interpretar que la imperfecció del llenguatge a l'hora de referir l'univers i l'impuls de referir l'univers a través del llenguatge presenta una contradicció. Però en Borges aquests dos aspectes es complementen, perquè sense un horitzó de representació fonamentada en la veritat no hi hauria ni tan sols la possibilitat de representar fidedignament. D'aquí aquestes significatives caigudes en els abismes de la inefabilitat, del silenci. La impossibilitat de poder dir la *cosa en si* –com apunta Champeau– no representa una anul·lació de l'afany de dir-la:

Le mot, d'une part, n'est pas la chose, mais renvoie à elle; d'autre part il ne le fait que par l'intermédiaire de l'idée de la chose. Le langage ouvre donc un double espace de représentation, du mot à la chose et de l'idée à celle-ci. Le signifiant et le signifié sont donc tous deux, en ce sens, des images de la chose et non la chose elle-même. On comprend que le désir métaphysique devienne alors désir d'aller au-delà du nom et de l'idée de la chose, au-delà du langage (Champeau 1990, 56).

Borges remarca la capacitat de recreació que l'instrument lingüístic posseeix. Si bé el llenguatge no és capaç de possibilitar un coneixement sòlid, almenys té la funció d'elaborar una crònica d'aquest món constituït d'aparences. Com sosté Gutiérrez Girardot: “nuestro lenguaje de mortales es un engaño de la conciencia, apariencia de una realidad que creemos poseer y que se nos escapa, dejando en nuestras manos formas vacías para satisfacer con el juego la necesidad de descifrar el cosmos” (Gutiérrez Girardot 1959: 54).

Amb aquesta última consideració hem passat a un altre nivell interpretatiu, ja que estem diagnosticant com Borges sotmet el concepte de veritat al concepte

de ficció. “No sé si la historia es verdad; lo que importa ahora es el hecho de que haya sido referida y creída”, escriu Borges en el text “Juan Muraña” (IB, OC, II, 423), en una mostra més d'imposició nominalista del coneixement. Inlluït per Berkeley i Schopenhauer, Borges redueix l'univers a les representacions del subjecte. El món és apariencial, tot és representació. En aquest plantejament el llenguatge queda exonerat de representar la realitat *en si*, queda alliberat d'aquell imperatiu d'isomorfisme que, des de Plató, travessa de dalt a baix el discurs filosòfic.²⁵⁸ Un dels epítoms màxims d'aquesta tesi seria Kant, filòsof que propugna que si l'experiència humana no estigués ordenada sota un sistema conceptual, seria del tot incompreensible. És en aquest punt en què filosofia i literatura es donen la mà: “Recuerdo haber leído sin desagrado –me contestó– dos cuentos fantásticos. Los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica. Pero no hablemos de hechos. Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento”. (LA, OC, III, 51). I es donen la mà per una raó primordial, expressada pel narrador de “La secta de los treinta”, el qual suggereix un nou espai d'inefabilitat: “Sé la Verdad pero no puedo razonar la Verdad. El inapreciable don de comunicarla no me ha sido otorgado. Que otros, más felices que yo, salven a los sectarios por la palabra” (LA, OC, III, 38). Com observa Cuesta Abad:

A partir de aquí, las imágenes de la filosofía y del pensamiento especulativo no difieren necesariamente de las imágenes del lenguaje poético, porque ambas han sido generadas por las percepciones comprensivas o “impresivas” que nada tienen que ver con el conocimiento de la realidad, sino que coinciden en su potencia desfamiliarizadora o extrañadora del mundo (Cuesta Abad 1995: 144).

²⁵⁸ “La palabra *isomorfismo* es utilizada cuando dos estructuras complejas pueden ser proyectadas una sobre otra, de tal modo que cada parte de una de ellas tiene su parte correspondiente en la otra: *correspondiente* significa que ambas partes cumplen papeles similares en sus respectivas estructuras” (Hofstadter 2001: 57).

La disfunció entre llenguatge i veracitat conduirà la filosofia cap a un àmbit irreversiblement ficcional. I un cop derruït tot intent de construir un sistema (com es demostra paròdicament a “El idioma analítico de John Wilkins”), un cop posada al descobert la relativitat de la paraula (com es demostra a “Los teólogos”, en què les figures de l’heterodox i l’ortodox, amb les seves ferals disputes teològiques, als ulls de Déu són la mateixa persona), un cop declarat impossible tot procés d’aprehendre l’essència de la realitat i l’experiència a través del llenguatge (“El Aleph”)..., un cop cristal·litzats tots aquests processos, la ficció serà el nou estatut del pensament. La ficció és l’únic producte que pot generar el pensament humà. I aquesta unitat del llenguatge emparenta també literatura i filosofia: “[...] la búsqueda de la exactitud y correspondencia precisas a que aspiran el filósofo y hombre de ciencia tiene mucho de esfuerzo ingenuo y estéril” (Rest 1976: 127).

Així la literatura de Borges no queda orientada a la recerca de cap veritat, ni a la soldadura de cap sistema (perquè construir un sistema amb pretensions de tancament seria un despropòsit en un coneixement que no té referents objectius, que no albira els arquetipus per poder establir un criteri de veritat): “la literatura de Borges no produce una apertura poética de la representación y comprensión del mundo, sino que encierra el mundo en el lenguaje, como tradición promovida por las interpretaciones” (Cuesta Abad 1995: 229). Per això, filosofia i literatura trobaran el punt de contacte en coincidir en la seva funció interpretativa de la realitat.

La filosofia es revaloritza. No per la seva voluntat de referir el món de manera simètrica, sinó per aquell impuls que una mica més amunt presentàvem com a necessitat vital del pensament humà, que malda per explicar la realitat, encara que sigui a guisa d'*esquema provisorio*. Òbviament aquesta visió encara emfasitzarà més el caràcter relativista de tota filosofia, però també és just

reconèixer que, sota l'univers interpretatiu d'un llenguatge sense jerarquia, la filosofia ja no serà contemplada com un fenomen estrany o impropï sinó com una extensió més de les necessitats (auto)explicatives del pensament humà.²⁵⁹

A partir d'aquesta articulació serà impossible no vincular filosofia amb literatura, ja que ambdues participen de la mateixa i única voluntat de referir el món a través d'aquest material comú que és el llenguatge. Literatura i filosofia, doncs, comparteixen la recreació verbal, ja que Borges estableix una relació umbilical entre filosofia i literatura a partir de la seva dimensió fantàstica: un cop assumit que el codi lingüístic és sempre imperfecte, tot serà ficció.

Ara bé, cal precisar que el concepte *ficció* no ens remet a una desconsideració de la veritat rebaixada a opinió, sinó que s'ennobleix amb el sentit que Vaihinger (1852-1933)²⁶⁰ donarà a aquest concepte (sentit que Borges assumirà plenament) i segons el qual la ficció és un intent de posar ordre en el *caosmos*:

This is, in essence, Vaihinger's thesis. For example, in mathematics, surfaces, lines, and points are fictions, forms without content. [...] A line is the "boundary" of a surface. But what is the surface? A mathematical slice, curved or straight, out of the conception of pure, absolut mathematical space, which is also a fiction. And what is the line? An infinitesimally thin imaginary nothingness separating what is inside from what remains outside. Nevertheless, all these fictions are useful, and even necessary, insofar as they have a bearing on our conception of the world (Merrell 1991: 17).

²⁵⁹ "De ello resulta que, si bien la teología, la metafísica y la filosofía en general no comunican un conocimiento más valioso que el transmitido por la literatura fantástica, su proyección en nuestras vidas de ninguna manera puede ser desdeñada. Como armas destinadas a tomar por asalto la realidad se muestran bastante toscas, pero como andamiajes para nuestra trémula sustentación intelectual resultan inapreciables" (Rest 1976: 119).

²⁶⁰ Sobre l'influx de Hans Vaihinger en el pensament de Borges, vegeu Merrell 1991: 17-25; i Benavides 1992: 259.

Merrell remarca el caràcter interpretatiu de tota ficció (cf. Merrell 1991: 25). Aquest caràcter és un constitutiu de la poètica de Borges, i més concretament de l'apropiació literària que aquest autor fa dels materials filosòfics i culturals. El fet que no hi hagi un llenguatge perfecte per referir la realitat implica que la realitat només pot ser abordada des d'un punt de vista interpretatiu, ficcional, simbòlic.

La ficció, per tant, és ja una condició indiscutible, connatural. Aquest predomini de la ficció, en contra del que prematurament es podria pensar, no escora el llenguatge, al contrari: intensifica la importància de la referència simbòlica, ja que res no és aliè al llenguatge: “el hecho de que la realidad sea simbólica demuestra el valor lingüístico que reside en el mundo, o al menos la tendencia del sujeto a entender el mundo como si éste fuera un lenguaje” (Julián Pérez 1986: 216).²⁶¹

3.3 LA MECÀNICA DEL LLENGUATGE COM A OBJECTE DE CREACIÓ LITERÀRIA

L'absolut domini de la ficció en un univers regit per la interpretació simbòlica defineix la concepció borgiana del llenguatge. La ficció, un cop desactivada la correspondència entre llenguatge i món, ja és, com hem dit, indiscutible; sostenir que una “versió” sobre la realitat és fictícia significa caure en la redundància. Conseqüent amb aquestes bases, la concepció borgiana de llenguatge planteja un correlat: el pensament humà haurà d'enriquir el coneixement de la realitat a través d'un assaig comprensiu que, ja *a priori*, se

²⁶¹ És el mateix aspecte que subratlla José Alberto Álvarez de Oro: “La ficción para él [Borges] es la representación simbólica de todo mediante una sustancia concreta. Borges abre nuevas dimensiones de tiempo y espacio y hace posible la fusión de lo épico y lo dramático. [...] Pero en este punto más que nunca, la ficción se convierte en una representación de la realidad. Luego: su teoría del Ser postula que la Realidad es caótica fantasía; su teoría del Tiempo refuta relojes y calendarios; su teoría del Yo desintegra la persona; su Teoría del Conocimiento es radicalmente escéptica, su teoría de los Valores es relativista y su Teoría del Lenguaje es idealista” (José Alberto Álvarez 1987: 98).

sap que no aportarà un valor de veracitat, ni tan sols aproximativa. La narració “La biblioteca de Babel” exposa explícitament una interpretació de l’escriptura com a tautologia: “Hablar es incurrir en tautologías” (F, OC, I, 470). Igual que la matemàtica amb relació als seus models axiomàtics, la literatura ja està continguda en les possibilitats de la naturalesa del llenguatge. I, per tant, escriure és també “incórrer en tautologies”. Sota el model que instaura “La biblioteca de Babel”, escriure és fer ús dels procediments combinatoris que esgoten un material lingüístic que ja prefigura totes les possibilitats compositives de l’escriptura.

Per dissenyar la lògica que governa “La biblioteca de Babel”, ens hem de remuntar al text titulat “La biblioteca total”, publicat a la revista *Sur* l’any 1939. Aquest assaig, que acumula dades bibliogràfiques molt diverses (Leucip, Lasswitz, Ciceró, Lewis Carroll, Aristòtil, Thomas Henry Huxley...) és en realitat una bateria crítica de conceptes que prepara les bases fictivals de “La biblioteca de Babel”, conte que apareixeria dos anys més tard, el 1941, dins l’aplec de narracions titulat *El jardín de senderos que se bifurcan*.²⁶² A “La biblioteca de Babel” Borges parteix de les tesis del matemàtic i filòsof alemany Kurd Lasswitz (1848-1910), segons les quals la literatura (i, per tant, l’escriptura) és reductible a un nombre finit de combinacions dels caràcters tipogràfics del llenguatge: els espais, les lletres de l’alfabet, els signes de puntuació... Amb rigor, en la mesura que la biblioteca de Babel registra tota la combinatòria atòmica i molecular del llenguatge, també conté tota la literatura. I, aquí, dir *tota* significa un exercici de concreció màxima. Tot: “la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles [...], la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas” (F, OC, I, 467-468). La literatura, doncs, és concebuda com un desplegament (inevitable)

²⁶² Al “Prólogo” de *Ficciones*, Borges mateix exposa els precedents d’aquesta narració (OC, I, 429).

del sistema lingüístic. I qualsevol autor està predestinat a escriure una obra que la naturalesa primordial del llenguatge ja preconfigura: “No puedo combinar unos caracteres *dhcmrlcbtdj* que la biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido” (F, OC, I, 470). Sotmesa a una mecànica combinatòria tan implacable com aquesta, la biblioteca de Babel (transsumpte del llenguatge) també cataloga la hibridació entre tots els idiomes, fins al punt hipertròfic d’encabir en els seus prestatges llibres escrits en “un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico...” (F, OC, I, 467). Abordar una finitud tan vasta comporta vertígens metafísics, albiraments inconcebibles de tan exponencials.

Així doncs, sota la lògica aclaparadora d’un edifici com el de la biblioteca babèlica –que sembla una cosificació de la divinitat–, la correspondència entre món i llenguatge regulada pel criteri d’adequació del llenguatge a la cosa deixa de ser en Borges una categoria efectiva: la biblioteca de Babel ens diu que més enllà del llenguatge no hi ha cap realitat compossible, i també ens diu que el llenguatge ja condiciona tots els seus possibles desplegaments. Llavors, atès aquest estat de coses: ¿quina pot ser la frontera efectiva entre realitat i ficció? La ficció està continguda dins de les realitats compossibles que registra el llenguatge. Què és, doncs, la *realitat*? És l’execució vital, positiva, d’allò que ja està contingut en les potències del llenguatge? Borges assoleix les cotes més altes en el procés de desjerarquització epistemològica i de fusió de discursos i gèneres.²⁶³ Com observa Rest, la convicció borgiana de revaloritzar el caràcter necessàriament ficcional del llenguatge comporta conseqüències majors: el refús de tota filosofia i tota ciència, en tant que esforços ingenus que assagen

²⁶³ Alberto Julián Pérez també destaca que la hibridació de discursos i el refús de l’estil indirecte en l’obra de Borges actua com a funció desjerarquitzant, rebaixant l’autoritat d’un discurs (Julián Pérez 1986: 175-176). Aquesta heteroglòssia seria un senyal inequívoc de l’intent borgià d’escometre contra aquells discursos que volen oferir una visió canònica sobre la realitat.

de postular una versió definitiva de la realitat, i també, és clar el rebuig d'una literatura realista:

Proporcionar una reproducción verbal fiel y sin ambigüedades es tedioso e irrelevante, tal como lo fue la absurda empresa de aquellos cartógrafos que trazaron un mapa que coincidía puntualmente con el territorio que se proponían revelar. Calcar la vida, como era intención de la novela realista en el siglo pasado, es optar por una convención artificial y redundante (Rest 1976: 128).

Tanmateix, una vegada més, “lo que puede ser un lugar común en filosofía puede ser una novedad en lo narrativo” (Carrizo 1982, 223). El cas és que aquesta interpretació hipertròfica de la mecànica del llenguatge, en contra de postular un sistema rígid i escleròtic, també dotarà de més funcionalitat el llenguatge. Com? A través, tal com prova la factura paradoxal del mateix conte “La biblioteca de Babel”, de trobar noves energies literàries en l'objecte d'una literatura que, per la simple raó que està continguda d'un sol cop en les possibilitats combinatòries del llenguatge, aparentment semblaria que ja no disposa de més reserves creatives. Explorem amb més detall aquesta qüestió. Parlar de l'origen del llenguatge significa, és clar, retrocedir a un estadi mític, ja que l'experiència humana no pot verificar aquell remot moment fundacional. Per aquest motiu, cada cop que reflexionem sobre l'origen del llenguatge parlem d'especulació i no d'investigació. Aquí no explorarem tant aquesta conjectura al voltant del Big Bang de la cultura, com sí la idea que el llenguatge és reductible a una xifra exponencial de combinacions i que, per tant, escriure, al capdavall, significa, més que *inventar* o *crear* una literatura *ex nihilo*, *descobrir* la literatura.

A l'hora de referir-se a aquesta qualitat del llenguatge, Italo Calvino, escriptor molt influït per la literatura de Borges, recorda una característica propera a la poètica de l'escriptor argentí: el llenguatge genera, de forma immanent, les seves pròpies extensions. És un plantejament que, com hem dit, arrela en la lògica combinatòria del llenguatge, tema dilecte de Borges, que després d'estudiar les formulacions lingüístiques de Ramon Llull, Blaise Pascal, Leucip, Leibniz,²⁶⁴ Kurd Lasswitz, etcètera, materialitzarà *literàriament* aquest tema. Aquest desplegament mecànic del llenguatge no només es reflecteix en la combinatòria de paraules, sinó també en la combinatòria d'idees o de temes literaris. A propòsit de la primitiva narrativa oral i de tal com s'ha anat transmetent fins als nostres dies, modelant-se sobre estructures fixes que són modes prefabricats que admeten un gran nombre de combinacions, Italo Calvino escriu:

Vladimir Propp, estudiando los cuentos rusos, llegó a la conclusión de que todos los cuentos eran como variantes de un cuento único y podían descomponerse en un número finito de funciones narrativas. Cuarenta años más tarde, Claude Lévi-Strauss, trabajando sobre los mitos de los indios del Brasil, ve en ellos un sistema de operaciones lógicas entre términos permutables, tales que podrían estudiarse mediante los procedimientos matemáticos del análisis combinatorio (Calvino 1995: 188).

A “La biblioteca de Babel” es formula aquesta condició d'un llenguatge sempre reductible al nombre de les seves permutacions. És un aspecte que

²⁶⁴ Una mica més endavant, en el proper Capítol, concretament a l'apartat 4.2.1.1, a propòsit de l'anàlisi del símbol del *somni* en la literatura borgiana, exposem: “En aquest sentit, a *Nous assaigs sobre l'enteniment humà*, Leibniz anticipa una curiosa interessecció entre dues idees *molt borgianes*: d'una banda, la remota consistència d'una realitat que tingui perdurabilitat onírica, amb, de l'altra, la gestació d'un llibre que es configurés llançant a l'atzar els caràcters de la impremta: ‘no és impossible, metafísicament parlant, que hi hagi un somni tan seguit i durable com la vida d'un home; però és una cosa tan contrària a la raó com ho podria ser la ficció d'un llibre que es formés per atzar llançant a la babalà els caràcters d'impremta’ (Leibniz 1997: 434).

comporta múltiples ramificacions i replantejaments, com ara la condició d'autor, com ara la condició d'*originalitat* en la composició (o *descoberta*) d'una obra literària. Si el llenguatge, en el seu procés autoreflexiu, ja conté totes les pròpies possibilitats de desplegament, ¿fins a quin punt es pot dir que és *original* o *inèdit* un text?, ¿fins a quin punt es pot determinar l'autoria d'una obra? Aquest plantejament també afecta la condició d'hermenèutica literària, el concepte de plagi o la metaliteratura. Una biblioteca com la de Babel, que compendia tota la literatura possible, només admet un punt de fuga per a aquesta creativitat renovada a què apunta la literatura de Borges, un punt de fuga que s'insinua en la mateixa conjectura que la biblioteca pugui ser infinita: “Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá el viento engendrado por la caída, que es infinita. Yo afirmo que la Biblioteca es interminable” (F, OC, I, 465).²⁶⁵

Si és infinita és perquè la literatura participa de la mateixa naturalesa del llenguatge, capaç d'articular nous constructes sobre els constructes anteriors (precisament en aquesta facultat modular es fonamenta la metaliteratura). La biblioteca de Babel contindrà escolis, interpretacions de les interpretacions dels llibres que interpreten una obra, el catàleg de catàlegs, i així, presumiblement *ad infinitum*. El mateix Borges impugna, per tant, la idea paralitzant que la literatura pugui ser reductible a permutacions del llenguatge. Un plantejament així deixaria la literatura sense alè, en una condició primigèniament i finalment deshumanitzada, com un arquetipus glacial i sinistre. El cas és que per a Borges sempre hi haurà noves maneres de *llegir*,

²⁶⁵ Tal com adverteix Cristina Grau: la mateixa arquitectura de la biblioteca de Babel s'infiltra en el text de la narració homònima i prodiga un laberint generat per *addicions infinites*: “Por qué, sin embargo, durante la lectura esta estructura simple se construye en un espacio laberíntico? [...] Es precisamente la uniformidad espacial lo que impide la orientación, característica fundamental de un espacio laberíntico. A esta uniformidad del recorrido en planta hay que añadir la superposición en altura de piezas iguales: “Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente””. (Grau 1997: 66).

d'interpretar, que donaran sentits nous a un text: “[...] no significa [...] que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar estas secretas simpatías resultan, de hecho, ilimitados”, comenta Borges a propòsit de les qualitats de la metàfora (HE, OC, I, 384). Aquesta mateixa condició es pot aplicar a la interpretació literària en general, als modes de llegir, a allò que, com si fóssim Pierre Menards sincrònics, fa que cada lectura d'un *mateix* text sigui en realitat una lectura diferent i, per tant, també un text diferent. Estem, és clar, tal com ja havíem apuntat als apartats 1.1 i 1.2 del Capítol 1, en el cor del concepte d'*obra oberta*.²⁶⁶

A “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, Borges remarca:

La máquina de Lulio, el temor de Mill y la caótica biblioteca pueden ser materia de burlas, pero exageran una propensión que es común: hacer de la metafísica y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales: es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que dejan en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras *amica silentia*

²⁶⁶ *Obra oberta* (títol original en italià: *Opera aperta*) és un llibre de Umberto Eco publicat per primera vegada a Itàlia el 1962. En aquesta obra bàsicament es defensa la tesi que, mitjançant l'obertura, el lector reescriu el text i es converteix en autor, la qual cosa genera una particular relació entre lector-autor. Diagnòstica Umberto Eco: “Hemos visto, pues, que: 1) las obras *abiertas* en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor; 2) en una proyección más amplia (como *genero* de la *especie* “obra en movimiento”), hemos considerado las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo *abiertas* a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) *toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal” (Eco 1992: 98).

Al mateix temps que Eco publicava el seu llibre, un altre semiòleg, Roland Barthes, proposava que l'obra ha de ser sempre oberta perquè no mori. En el llibre d'Eco, es troba també el terme “obra en moviment” en referència a les obres obertes on el lector troba el sentit d'una manera activa davant de l'obra. Una obra oberta no significa que estigui mancada d'estructura, sinó que existeix una estructura darrere del text que s'adapta i suporta d'altres estructures a dins seu. El seu ordre seria el rebuig d'un ordre singular en favor d'una pluralitat d'ordres. Aquesta concepció assumeix que l'obra posseeix una polisèmia i una polifonia pròpies del llenguatge. És per això que l'obra és simbòlica, ja que el símbol no és imatge sinó pluralitat de sentits. Aquesta proposició d'obertura i polisèmia de l'obra introdueix la conseqüència sostinguda per Barthes: la mort de l'autor, postulada en l'obra de títol homònim.

lunae signifiquen ara la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la Eneida signifiquen el interludio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudad de Troya... La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado; es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil. La concepción de la literatura como juego formal conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del período y de la estrofa, a un decoro artesano (Jonson, Renan, Flaubert), y en el peor a las incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar (Gracián, Herrera, Reissig). (OC, II, 125-126).

Les combinacions moleculars del llenguatge, petrificades en la imatge imponent de la biblioteca de Babel, marquen uns límits ben precisos no només al concepte de creativitat sinó als modes de l'originalitat aplicada a l'escriptura. Però hem de notar que allò que salva l'originalitat, el factor que manté vigent –o viva– una obra literària no són les *paraules físiques*, reductibles a una lògica mecànica i mecanicista, sinó la *manera de llegir i interpretar* aquestes paraules. Percebem de nou els resultats que projecta el procés quixotesc de “Pierre Menard, autor del Quijote”. D'aquest conte ja no només cal extreure la idea que cada lectura reescriu el text, sinó que també cal subratllar que si existeix aquesta qualitat inesgotable dels textos literaris és perquè la suma d'experiències i l'acumulació de temps enriqueixen el procés vital i intel·lectual, i, així, un *mateix* text, unes *mateixes* paraules, contenen una variabilitat interpretativa molt diferent segons les èpoques i segons els lectors. No en va, a “Pierre Menard, autor del Quijote”,²⁶⁷ arran de la comparativa entre les possibilitats interpretatives de l'obra de Cervantes i l'obra d'aquest

²⁶⁷ Aspecte ja apuntat al Capítol 1: 1.1.

transsumpte d'autor simbolista francès que és Pierre Menard, Borges postula: “Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el ‘ingenio lego’ Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio escribe [...]” (OC, I, 449). Així doncs, tenim que la literatura sorgida de la combinació mecànica queda neutralitzada per l'acció *creativa* i (per tant) interpretativa de cada lectura. D'aquesta manera la biblioteca de Babel, que conté tota la literatura possible, queda reduïda a una materialització arquetípica de les contingències mecàniques dels processos d'escriptura.²⁶⁸ Però, en canvi, testimoni mut i museístic, d'una fredor glacial, la biblioteca de Babel no esgota les capacitats interpretatives pròpies de la literatura, que s'aleneran gràcies a la intervenció del lector. L'univers de la mecànica del llenguatge podria ser finit, però la reinterpretació d'aquesta mecànica és de naturalesa infinita. Hem trobat, doncs, un punt de fuga a la suposada reiteració de la literatura. Gràcies a la sempre renovada i renovadora intervenció lectora, podem dir que la reiteració pròpiament no existeix.

Italo Calvino va formar part de l'Oulipo, acrònim d'*Ouvroir de Littérature Potentielle*, grup literari fortament influït per l'obra de Borges i que intenta superar l'esgotament dels processos compositius en l'escriptura a través de l'aliança entre la creació literària i la mecànica combinatòria pròpia de la matemàtica. Calvino queda capturat per aquest primer nivell de permutació mecànica del llenguatge, com demostra quan, a propòsit de la creació literària, a l'assaig esmentat més amunt i titulat “Cibernética y fantasmas”, estableix un símil entre escriptura i escacs:

Sabemos que así como ningún jugador de ajedrez podrá vivir lo suficiente para agotar las combinaciones de los movimientos posibles de las treinta y dos piezas del

²⁶⁸ “Lo que convierte a la obra literaria en algo venerable es la adquisición de *sentido*, gracias al trabajo demiúrgico del autor y la actividad confirmatoria de los lectores, que tratan de restituir el significado

tablero, tampoco nosotros –considerando que nuestra mente es un tablero en el que están en juego cientos de millones de piezas– llegaríamos nunca, ni en una vida que durase tanto como el universo, a jugar todas la partidas posibles. Pero sabemos también que todas la partidas están implícitas en el código general de las partidas mentales, mediante el cual cada uno de nosotros formula de instante en instante sus pensamientos, rápidos o perezosos, nebulosos o cristalinos (Calvino 1995: 190).

Aquí Calvino encara està centrat en la hipòtesi inicialment atribuïda a Thomas Henry Huxley que, segons la formulació del *teorema dels micos infinits*, sosté que un mico que gaudís d'una vida eterna, polsant aleatòriament les tecles d'una màquina d'escriure durant un temps infinit, molt probablement podria acabar *redactant* un dels llibres que es troba a la Biblioteca Nacional de França, o, prolongació exemplar d'aquesta mateixa imatge, podria (re)escriure un llibre de Shakespeare.²⁶⁹

En el text que acabem d'anotar, Calvino subratlla que allò que impedeix d'esgotar totes les combinacions escaquistes possibles és la immensitat del nombre d'aquestes combinacions, inabastables per a una vida de proporcions humanes. Aplicat als modes de pensament, succeeix el mateix: una vida humana no esgota totes les formes de vida possible. Borges ha fet un pas més. Amb la biblioteca de Babel no importa tant la conjectura al voltant de si una sola vida tindria la possibilitat de materialitzar totes les permutacions d'un idioma, com sí l'acte renovador de la lectura, que supera els límits de la

originario y encuentran siempre otro diferente, [...]. (Arana 2000: 64).

²⁶⁹ Tot i que cal remarcar que aquesta atribució encara genera un problema. James Jeans, en el llibre *The Mysterious Universe* (1931), va atribuir la hipòtesi dels micos i les màquines d'escriure a un tal "Huxley", segurament Thomas Henry Huxley (1825-1895). Aquesta atribució no és correcta. Actualment, perdura la creença que Huxley va fer servir aquest exemple en un debat, avui llegendari, amb el bisbe d'Oxford Samuel Wilberforce a l'entorn del llibre de Charles Darwin *On the Origin of Species*, durant una reunió de la British Association for the Advancement of Science, a Oxford, el 30 de juny 1860. No solament aquesta història no té cap evidència sobre la qual sostenir-se, sinó que, a més, no es va comercialitzar cap màquina d'escriure fins al 1870. Per tot això, cal adjudicar l'autoria del teorema a un altre pensador, en concret al matemàtic i polític francès Émile Borel (1871-1956). L'exposa en el seu article "Mécanique Statistique et Irréversibilité", publicat a *Journal de Physique*. 5e série, 3: 189–196 (1913), i en el seu llibre *Le hasard* (1914).

repetició textual i, en paral·lel, fins i tot amplia les potències creatives de la literatura. A partir d'aquí és comprensible que la literatura de Borges sigui metaliteratura (com d'altra banda, *stricto sensu*, ho és tota literatura): la literatura serà, en rigor, reelaboració dels materials de la literatura. Aquesta sembla que és la lliçó pràctica que Calvino va assumir per escriure les reverberacions ondulants de *Les ciutats invisibles*, epítom de la metatextualitat, textos amb estructura rizomàtica, que parteixen els uns dels altres i es multipliquen com els màgics *brönir* de Borges.²⁷⁰

Borges ha (re)descobert que la finitud de les permutacions del llenguatge pot constituir d'un sol cop tota la literatura possible. Ha remarcat també que la participació activa del lector *modifica* una aparent homogeneïtat textual, segons la qual un text seria sempre el mateix al llarg dels segles. Entremig, amb aquesta mecanització d'un llenguatge reductible a les seves permutacions, ha intensificat encara més una impressió d'estranyesa sobre la realitat i sobre la identitat personal. Com hem dit abans: què significa ser *autor* en un context en què el llenguatge ja *conté* tota la literatura capaç de ser *creada* (o potser millor: *articulada*) pels escriptors sotmesos a la naturalesa sincrònica de la vida? Amb l'expressió *mort de l'autor* entenem que el concepte d'autoria literària, a la llum de les revisions de la crítica literària contemporània, ha minvat respecte a l'època moderna. En virtut de les reflexions de Roland Barthes i de Michel Foucault, en part molt deutores dels textos literaris de Borges, l'escriptor, en la mesura que és un ens integrat a la història de la cultura, desapareix o mor perquè amb la seva pràctica se subjuga al corrent general d'aquesta cultura. En la mesura que un determinat escriptor participa dels correlats de la literatura que l'inspira i el possibilita, el mateix concepte d'autoria es debilita.

²⁷⁰ cf. "Tlön, Ubar, Orbis Tertius" (OC, I, 439).

Per la plasticitat dels seus textos, per la mixtura entre força narrativa i metateoria, per la seva triple faceta (lector, escriptor i hermeneuta), per aquesta tendència a elaborar una literatura calidoscòpica i a introduir una dualitat entre el jo narrant i els avatars narrats (per apreciar aquest fenomen només cal veure la dissolució entre objecte narrat i subjecte narratiu que és dóna en textos com “El otro, el mismo” o “Borges y yo”), per tots aquests aspectes l’obra de Borges reunia totes les condicions per magnetitzar l’atenció de la tradició postmoderna (aspecte desenvolupat al Capítol 1, 1.4), que posava l’accent en l’autoreflexivitat del llenguatge. En aquest sentit, Roland Barthes, en tres articles cèlebres, “Escribir la lectura”, “Escribir, ¿un verbo intransitivo?” i “La muerte del autor”, aposta perquè l’autor digui “jo sóc escrit” en comptes de “jo he escrit”:

[...] le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n’est d’aucune façon pourvu d’un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n’est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n’y a d’autre temps que celui de l’énonciation, et tout texte est écrit éternellement ici et maintenant (Barthes 1968: 43).

Per a Barthes el llenguatge se serveix de l’autor per escriure. Per a Barthes el text ja no és una categoria fixa, sinó, *stricto sensu*, una reescriptura. Reescriptura perquè convoca un canemàs de citacions i d’altres textos i perquè (re)integra l’autor literari en el marc general de la cultura, que és en definitiva el marc que funda tota escriptura:

La más subjetiva de las lecturas que podemos imaginar nunca es otra cosa sino un juego realizado a partir de ciertas reglas. Y ¿de dónde proceden estas reglas? No del autor, por cierto, que lo único que hace es aplicarlas a su manera [...]; esas reglas que son visibles muy por delante de él proceden de una lógica milenaria de la narración, de una forma simbólica que nos constituye antes aún de nuestro nacimiento, en una

palabra, de ese inmenso espacio cultural del que nuestra persona (lector o autor) no es más que un episodio (Barthes 1987: 42).

Seria extremat, a part de pecar dels bromosos tons propis de la palingenèsia, dir que Borges rubricaria aquest postulat de Barthes. Però és evident que, en clau de defamiliarització del món i dels productes literaris que pot projectar el llenguatge, el conte “La biblioteca de Babel” predisposa la idea de Barthes.²⁷¹ L'exaltació de la mecànica del llenguatge encomana una visió inhumana de la creativitat. Els signes, les quantitats, les estadístiques, la combinatòria i l'àlgebra substitueixen l'emoció per un seguit d'experiències que són abordades des de la teorització, sense necessitat que una vida humana les executi. És la majestuositat terrible dels volums que poblen la biblioteca de Babel, del llenguatge que ja consigna totes les compossibilitats de l'existència humana.

En l'obra de Borges ha culminat una debilitació extrema del concepte d'autor, una debilitació de rerefons panteista. En aquest sentit resulta anorreadora la idea que reduir un text a una miríada d'interpretacions significaria el mateix que acceptar que l'autor no és tant una categoria humana com sí un correlat, perquè una obra és, de fet, *moltes* obres, *totes* les obres: “El panteïsta irlandès Escoto Erígena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia. Lo cual puede admitirse si pensamos que es autor de la Biblia y del destino de cada uno de sus lectores” (SM, OC, III, 254).²⁷²

²⁷¹ cf. Barthes 1987: “El susurro de la lengua”, 99-102.

²⁷² És també el panteisme idealista que es declara a Tlön, on la literatura és anònima i on, consegüentment, hi ha únic autor. cf. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, F, I, 438-439.

A *Historia universal de la infamia* Borges havia materialitzat allò que Barthes tematitzarà de manera teòrica: en aquell volum Borges imposita les veus, els temes i els estils d'altres autors, per fundar-se, per rubricar-se a si mateix com a autor literari.²⁷³ ¿No significa, això, una assumpció pràctica d'aquesta paternitat múltiple de la categoria autorial, que sempre remet (deliberadament o inconscientment) a altres autors? És el que també assumeix d'una manera pràctica Borges quan, per exemple, mostrant una gran condícia per la modèstia i per no resultar afectat, atribueix citacions a altres autors per amagar que en realitat aquestes paraules són pròpies, genuïnes de la seva creació (és aquest el cas del cèlebre comentari que a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” el Borges autor atribueix a Bioy Casares, que, al seu torn, atribueix a un heresiarca d'Uqbar: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”).²⁷⁴ En molts moments, com a “La flor de Coleridge, Borges reivindicarà una literatura que prescindixi dels noms dels autors i que pugui ser interpretada com a producció de l'esperit.²⁷⁵

Sota la maquinària implacable del llenguatge veiem com Borges assenta dos dels seus postulats filosòfics més reiterats: d'una banda la dissolució del jo, i, de l'altra, el panteisme, la idea de la unitat d'un univers que reintegra la multiplicitat. Essent l'autor un *mer articulador* d'algunes de les exponencials permutacions del llenguatge, ¿no seria adequat dir que és el llenguatge qui crea l'escriptor? El pretès jo autorial de l'escriptura queda diluït dins de la mecànica del llenguatge. Dissolt el jo, és el llenguatge el que ens fa, i no a la inversa. Però a més, aquesta dissolució i aquesta consciència de ser projeccions del llenguatge retornen la multiplicitat humana a una sola unitat: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré

²⁷³ Vegeu el pròleg d'aquesta obra a l'edició de 1954. cf. *Historia universal de la infamia*. OC, I, 289.

²⁷⁴ cf. F, OC, I, 431.

²⁷⁵ cf. OI, II, 17.

muerto” (A, OC, I, 544). La defamiliarització o nihilisme d’aquesta tesi seria extrema si no fos per l’únic punt de fuga activament creatiu: la interpretació pròpia a què cada lector sotmet un text.

Borges, l’obra d’aquest autor que —contradiccions pragmàtiques del llenguatge a part— subratlla la seva autoria a costa de dissoldre’s en la gran condició metaliterària de la literatura, reconeix al llenguatge un atribut funcional majúscul, potser de projecció teològica: fundar-nos. Fundar-nos com a escriptors, com a intèrprets dels textos que els escriptors han descobert en *la selva de tons infinits* que és el llenguatge. Es podria pensar que “La biblioteca de Babel” anul·la tota condició de creativitat, i ja no diguem d’originalitat. Però la literatura de Borges sempre expressa un fons de resignació, resignació davant del que significa viure en els marges constrets d’un coneixement imperfecte i d’un llenguatge limitat. Però a partir d’aquesta resignació, que no és res més que l’assumpció pràctica de no tenir una naturalesa divina, sorgeixen les condicions creatives a què pot aspirar l’ésser humà: articular el llenguatge. posseir-lo, apropiar-se’l, reinterpretar-lo.

Aquesta atribució funcional que Borges reserva al llenguatge marca un *abans i un després* en el camp de la creativitat literària i en la cultura ja entesa des de la seva qualitat multidisciplinària. Els efectes del concepte de reescriptura significaran una onada d’influències que José Luis Sánchez Ferrer resumeix així:

El crític francès Jean Ricardou señaló su [de Borges] influencia en novelistas del *nouveau roman* como Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute. En el mundo del pensamiento Michel Foucault extrae muchas ideas de Borges, y algo parecido ocurre con Derrida. La *nouvelle critique* también tiene una gran deuda contraída con él: *c’est précisément parce que j’oublie que je lis* (“precisamente porque olvido leo”, mantiene Barthes con palabras casi tomadas a Borges).

El cine también se ha interesado por su obra: Torre Nilsson tiene una versión de “Emma Zunz” bajo el título de *Días de odio*, y Bernardo Bertolucci rodó *La estrategia de la araña* adaptando “Tema del traidor y del héroe” a la Italia fascista. Algún otro cuento fue llevado con mejor o peor fortuna al cine; es el caso de “La intrusa”. Jean-Luc Godard en *Alphaville* incluye textos de “Nueva Refutación del tiempo”, lo mismo que Nicholas Roeg en *Performance*, Alain Magrou y otros directores” (Sánchez Ferrer 1993: 27).

A aquest llistat de noms il·lustres, que il·lustren la influència de l’obra de Borges en els més diversos camps de la cultura, podríem afegir-hi, entre tants d’altres, els de Gérard Genette, Paul de Man, Fernando Savater, Umberto Eco... I també podríem especificar que Borges influencia la *nouvelle vague* sobretot en la importància que aquest corrent atorga al muntatge i al fet d’adoptar la càmera com a mirada. Per al *nouveau roman* Borges fornirà molts estímuls a l’hora de trencar amb els cànons narratius clàssics postulats per la novel·la balzaquiana (principi, nus i desenllaç). Pel que fa al cinema en general, potser cal dir que Borges no ha tingut més penetració en aquest camp perquè les seves narracions assagístiques i filosòfiques són difícils de traslladar al llenguatge cinematogràfic, encara més si tenim en compte que una constant inviolable dels seus contes és que tot l’univers descrit transcorre a dins dels caps, dels cervells i de les consciències dels protagonistes (aspecte que dificulta la translació en imatges). A la *nouvelle critique* Borges l’influirà sobretot amb la idea que l’expressió és un sistema finit de signes sota el conjunt de combinacions d’aquests signes.

Després d’aquest parèntesi sobre algunes de les influències més immediates sorgides arran dels estímuls poètics que planteja la literatura borgiana, entronquem de nou amb els atributs funcionals que Borges atribuïa al llenguatge. I ho fem per referir-nos a aquest grup, l’Oulipo, que, com acabem

d'esmentar a propòsit d'Italo Calvino, neix sota la seva ascendència. És important d'explorar aquesta influència perquè precisament l'Oulipo explotà molt bé la força proteica que es desprèn de la tesi combinatòria del llenguatge exposada a "La biblioteca de Babel". Si arran d'aquest text es podia sospitar que les permutacions del llenguatge expandien un efecte paralitzant sobre una literatura que ja estava codificada en el llenguatge, l'Oulipo constitueix la demostració material que un diagnòstic d'aquestes característiques és un error. L'Oulipo va ser fundat el 25 de novembre de 1960 a París per François Le Lionnais, Raymond Quenau i una desena de matemàtics, escriptors i pintors. La seva fórmula va tenir èxit i, al grup, es van incorporar figures com Italo Calvino, Marcel Duchamp o Georges Perec. El seu objectiu era precisament el d'intentar trobar noves formes de renovació poètica tot aplicant processos de la lògica de les matemàtiques a la creativitat literària. En aquest sentit la seva mirada retrospectiva és molt ampla. L'Oulipo volia superar els models poètics i novel·lístics que considerava esgotats. I, per assolir aquesta superació, cerca regles poètiques *aparentment* constrictores però que han de propiciar nous recursos creatius. En el seu diagnòstic sobre la *mort de l'autor* —assaig del qual ja hem parlat una mica més amunt— Roland Barthes exalta la condició autoreflexiva del llenguatge i proposa suprimir el "jo he escrit" per un inapel·lable "jo sóc escrit". Aquest plantejament transporta reverberacions de la síntesi borgiana del llenguatge. La càbala pretén retrobar una correspondència sense fissures entre la veritat i un perdut llenguatge primigeni de caràcter diví. Lucreci concebia les lletres igual que si fossin àtoms en moviment continu, que en les seves permutacions creen els diversos signes. Un atrabiliari artefacte d'anells concèntrics i giratoris que relaciona atributs i lletres i escales materialitza, a l'*Ars magna*, el projecte de Lull: ni més ni menys que "atrotar la veritat". Galileu, potser sense deixar d'estudiar les rotacions

del cel infinit, va veure en l'alfabet el model de totes les combinatòries d'unitats mínimes. El matemàtic Kurd Lasswitz –tal com hem vist que especifica Borges al text de “La biblioteca total”– redueix a vint-i-cinc símbols ortogràfics (vint-i-dues lletres, l'espai, el punt i la coma) els elements atòmics que, en la seva prolixa combinatòria, permetran abraçar totes les possibilitats que un idioma pot desplegar. Sobre aquesta tesi, com hem dit, Borges idea el conte *La biblioteca de Babel*, una biblioteca que, repetim-ho, ja conté tots els llibres que poden escriure's. Italo Calvino remet (equivocant-se en l'atribució) als simis eterns imaginats per Thomas Henry Huxley, uns simis que, com hem comentat abans, estan ensinistrats per escriure a màquina a dins de les masmorres on estan empresonats; per pura casualitat en l'acte mecànic del seu teclejar cec, aquests simis arriben a (re)escriure grans obres de la història de la literatura.

Els membres de l'Oulipo intensifiquen a través de les seves obres la logomàquia inherent a tot procés de creació literària. Segons el web del grup actual continuador dels vells correlats dels fundadors de l'Oulipo, un autor oulipià és, tal com va sostenir Raymond Queneau en el seu moment, com una rata que construeix ella mateixa el laberint del qual es proposa sortir.²⁷⁶ Són, de nou, premisses, diagnòstics i conceptes que recorden la poètica borgiana. A “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges diu: “Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres” (F, OC, I, 442). El llenguatge borgià, que no està assistit per cap centre de veritat, dóna cos a aquest laberint: tota realitat queda situada a la condició de ficció i les versions sobre la realitat construeixen el món, els

²⁷⁶ “Comme des rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir”. Tots els autors i comentaristes atribueixen aquesta frase, sense afirmar-ho categòricament, a Queneau, però no esmenten cap font escrita que en verifiqui l'autoria. Se'n parla a l'obra del grup Oulipo *Abrégé de littérature potentielle*, un petit volum de la col·lecció Mille et une nuits, publicat el 2002, que presenta de forma senzilla algunes mancances de *L'Ourroir de littérature potentielle* (Oulipo). Cf.: OULIPO, *La littérature potentielle, Créations, re-crétions, récréations*. Paris: Gallimard. 1re édition, 1973; 2e edición 1988, p. 36.

laberints de la raó. L'Oulipo, amb un profundíssim sentit ludolingüístic, vincula la composició literària amb la ciència, d'una banda, i, de l'altra, amb les solucions imaginàries creades per Alfred Jarry amb el *corpus* teòric de la patafísica²⁷⁷ i amb les màquines textuais de Roussel.²⁷⁸ L'Oulipo doncs, en contraposició a les visions tancades pròpies de la literatura dominant a França en aquell moment (Jean-Paul Sartre i Alain Robbe-Grillet) reivindica *l'homo ludens* de la literatura, proposant uns experiments literaris *més* distesos que trenquen amb les formes convencionals imperants.

Així, en obres caracteritzades per una exuberant plasticitat compositiva, sovintegen els lipogrames, parasitismes vocàlics, cal·ligrames, verbeigs, prosopopeies, transformismes, imitacions estilístiques, dislocacions sintàctiques, alternança de gèneres, textos amfibis que fonen el relat amb els trets de l'obra d'uns quants pintors, haikus, elisió de vocals en una novel·la... El correlat primordial d'aquesta pràctica ludolingüística l'il·lustra de manera molt clara Raymond Queneau, que l'any 1947 havia publicat l'obra *Exercices de style*, llibre en què una mateixa vinyeta amarada de quotinianitat prosaica és relatada de noranta-nou maneres diferents segons les particularitats formals

²⁷⁷ Corrent que articula propostes científiques i creatives alhora. Va ser creat l'any 1893 per l'escriptor francès Alfred Jarry, el qual va definir la patafísica com a "ciència de les solucions imaginàries, que uneix simbòlicament a les seves accions les propietats dels objectes descrits per la seva virtualitat". Literalment, patafísica (contracció del grec *ψευδία - epì tà metà tà phusiká*) significa "pel damunt del que hi ha més enllà de la física" (entenent com "més enllà de la física" el que anomenaríem metafísica). La patafísica va ser, principalment, una reivindicació de l'absurd, a través d'una complexa teorització sobre la destrucció dels prejudicis creats per la percepció del món real, i posteriorment va inspirar el surrealisme i el teatre de l'absurd.

²⁷⁸ Els escrits de Raymond Roussel tenen una estructura molt complexa: plens de llistes, notes a peu de pàgina, notes al marge, citacions dins de citacions, fins a nou nivells de parèntesis, etcètera. En vista de l'oposició dels seus editors a utilitzar diferents colors per distingir els nivells de lectura, va crear una "màquina per llegir Roussel", i que va presentar el 1937 en una exposició de temàtica surrealista. La màquina consistia en un fitxer del tipus tambor, que permetia anar passant endavant i endarrere unes fitxes de cartolina que incorporaven una pestanya acolorida en funció de l'àmbit o estadi discursiu del text.

Sense l'ús de cap màquina física, Roussel va jugar amb les paraules i l'abecedari com si fossin una màquina virtual. Així, a base de transformar l'ordre de les lletres en paraules similars, va confegir dos dels seus textos més coneguts: *Impressions d'Afrique* (1910) i *Locus Solus* (1914). En el text *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) explica les tècniques –homonímia, paronímia, rimes...– amb què aconseguia les seves transformacions a l'estil d'una "màquina textual".

que imposa el criteri estilístic en cada relat.²⁷⁹ Però potser l'obra més intensament representativa dels postulats de l'Oulipo va ser *Les choses. Une histoire des années soixante* (1965), llibre de Georges Perec, en què aquest autor copia diàlegs sencers de *L'educació sentimental* de Gustave Flaubert per adaptar-los a les aventures dels personatges de la seva novel·la. Aquesta obra bé podria ser considerada com la materialització d'una rèplica de “Pierre Menard, autor del Quijote”, ja que, com en el text de Borges, en el de Perec, cap dels dos autors, ni el que té un valor matricial (Flaubert) ni el que *adapta* allò que l'altre ha escrit prèviament, perd la seva condició fundadora, el seu atribut autorial d'aportar noves dades a la realitat, encara que sigui a través de reproduir textos *físicament* idèntics.²⁸⁰

Els membres de l'Oulipo, com un epígon del Borges que professa l'admiració per aquells antics cabalistes que “pensaron que una obra dictada por el Espíritu Santo era un texto absoluto: vale decir un texto donde la colaboración del azar es calculable en cero” (OC, II, 100), volen, a través de l'aplicació de la matemàtica i la tecnologia, crear mètodes d'escriptura que prescindixin de l'atzar o de *la inspiració creativa*. A partir de la idea de la *contrainte*, que podríem traduir com a restricció literària, els membres de l'Oulipo endevinen les possibilitats creatives que es poden explotar des de la tesi que Borges havia instaurat amb “La biblioteca de Babel”. El llenguatge admet permutacions, i aquesta sèrie de combinacions vigoritza els esgotats

²⁷⁹ El 2010, en un homenatge al llibre de Queneau, Joan-Lluís Lluís (Perpinyà, 1963) publica *Xocolata desfeta* (Barcelona: La Magrana), on una mateixa escena —que combina l'hedonisme, el caràcter imprevisible de l'atzar i el retorn a la consciència— és relatada de cent vint-i-tres maneres diferents.

²⁸⁰ Altres novel·les emblemàtiques d'aquest autor, que, en un doll creatiu prodigiós, reproduïrien aquest miniaturisme combinatori de la literatura són *La disparition* (1969), novel·la en clau d'intriga en què no apareix ni una sola vegada la lletra “e”, la més freqüent en llengua francesa; *Les revenentes* (1972), en què només utilitza la vocal “e”; *Alphabets* (1976) en què no repeteix cap consonant sense haver utilitzat abans totes les consonants restants de l'alfabet; *La vie, mode d'emploi* (1978), en què per relatar la vida dels estadants d'un edifici s'auxilia de la lògica del moviment de la peça del cavall en els escacs; i l'obra *Ellis island* (1978), en què, a partir de la descripció freda i objectiva dels utensilis i restes que Perec encara hi troba en el moment de la redacció, es descriu aquest vell centre d'admissió d'immigrants als Estats Units durant els anys 1982 i 1924, culminant d'aquesta original manera un vigorós procés de recuperació de la intrahistòria.

processos de creació literària. La paradoxa d'aquest procés ja estava tramada al text original de Borges: el material de la biblioteca de Babel, que amb tot rigor també conté el text "La biblioteca de Babel" en les seves lleixes, *malgrat tot*, malgrat estar codificat en les possibilitats del llenguatge, necessitava ser construït, és a dir, articulats i, posteriorment, viscut, és a dir, apropiat per a la sensibilitat humana. Com també necessita ser escrit aquesta maquinària hipertròfica de la potencialitat compositiva que es titula *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, obra escrita (articulada) l'any 1961, i amb què amb deu sonets retallats per cada vers, convenientment combinats, es pot llegir un nou poema cada cop que una tira de versos és retirada. Amb aquesta estratègia es multiplica l'espai potencial: 100.000.000.000 de poemes possibles. El poeta descobreix les possibilitats compositives del llenguatge. Fet que rima amb el que, a "Nathaniel Hawthorne" i a propòsit de la metàfora, Borges explicita:

Empezaré la historia de las letras americanas con la historia de una metáfora; mejor dicho, con algunos ejemplos de esa metáfora. No sé quien la inventó; es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar (OI, OC, II, 48).

Moure'ns a l'interior del llenguatge, plantejar unes formes de coneixement i d'aprehensió de la realitat supeditades al llenguatge, tenia aquesta derivació. D'aquí les llargues sèries de la literatura de Borges, la seva profusió d'enumeració caòtica, catàlegs i més catàlegs que configuren combinacions d'inventaris possibles en un marc de coneixement sense centre jeràrquic. L'Oulipo va entendre que aquestes aparents *restriccions* del llenguatge en realitat podien traduir-se en energia creativa, en la materialització de nous models

d'escriptura. Com també Italo Calvino, a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), plasma ramificacions i ramificacions de textos i idees que poden ser interpretades de múltiples maneres. Es podrà objectar que aquests textos ludolingüístics no signifiquen una exploració *profunda* o *seriosa* de la realitat i que, gairebé, molts d'aquests escrits resulten més interessants com a tema de conversa que no pas com a textos de lectura. Seria, sens dubte, una interpretació molt rígida i cega del cèlebre *spondaios paizein* que ja hem esmentat. Estem parlant del recurrent i complex procés que descriu “Pierre Menard, autor del Quijote”. Estem parlant de la força totalitzadora i humanament inaprehensible d'aquesta conjectura anomenada *biblioteca de Babel*. Estem parlant de *Wou le souvenir d'enfance* (1978), llibre en què Perec, a partir de la reelaboració escrita del record que té de l'última vegada que va veure la seva mare (quan, per protegir-lo, el va conduir a l'estació de tren que el conduiria a la zona lliure de la França ocupada pels alemanys), posa de relleu la impotència de tot acte narratiu a l'hora de captar i transferir la realitat. Estem parlant de *Verbàlia*, obra publicada l'any 2000 per Màrius Serra que, en la miríada de disseccions d'*artíficis* ludolingüístics, travessant el tel de ceba que separa el *joc* de la *seriositat del joc*, expressa la condició subjacent de la creativitat a les possibilitats compositives que permete llenguatge. El reconeixement d'aquesta *restricció*, que admet comparacions amb l'assumpció que per exemple Kant fa de les formes condicionades del coneixement, no significa una *limitació*, sinó precisar l'àmbit possible de tota creativitat.

3.4 LA INTERTEXTUALITAT COM A ATRIBUT EXPRESSIU I COM A POSSIBILITADORA DE NOVES FUNCIONALITATS DE LA FILOSOFIA

L'any 1967 l'escriptor i crític literari John Barth publica l'assaig *The Literature of exhaustion*, que contribuirà molt al fet que Borges sigui considerat un precedent del postmodernisme. El postulat bàsic d'aquest assaig és que les formes i l'estil literari estan sotmesos al desgast i que les convencions artístiques poden ser subvertides i transformades per generar obres noves i vives. En aquest sentit Barth anomena *esgotament de la literatura* “a la idea que ja s’ha escrit tot i a la idea que als escriptors contemporanis no els queda cap altra opció que repetir vells models”: “[...] it might be conceivable to rediscover validly the artifices of language and literature –such far-out notions as grammar, punctuation... even characterization! Even *plot!*– if one goes about it the right way, aware of what one’s predecessors have been up to”. (Barth 1984: 68). Barth refereix el cas de l’obra de Borges com a expressió d’aquest esgotament:

Borges defines the Baroque as “that style which deliberately exhausts (or tries to exhaust) its possibilities and borders upon its own caricature.” While his own work is *not* Baroque, except intellectually (the Baroque was never so terse, laconic, economical), it suggests the view that intellectual and literary history has been Baroque, and has pretty well exhausted the possibilities of novelty (ibidem: 73-74).

En aquest assaig Barth subratlla que la literatura de Borges materialitza molt bé la idea d’esgotament literari perquè és una obra que derrueix les solucions totalitzants i, en una accentuació estètica, dissol les fronteres entre gèneres al mateix temps que planteja dubtes i límits epistemològics:

Borges doesn’t attribute the Quixote to himself, much less recompose it like Pierre Menard; instead, he writes a remarkable and original work of literature, the implicit

theme of which is the difficulty, perhaps the unnecessary, of writing original works of literature. His artistic victory, if you like, is that he confronts an intellectual dead end and employs it against itself to accomplish new human work” (ibidem: 69-70).

És evident que la literatura de Borges, de manera latent i explícita, formula la idea que el llenguatge crea la il·lusió d'experiència en un món apariencial i bigarrat per la multiplicitat de percepcions i teories. D'aquest plantejament Borges localitza una de les principals forces proteiques de la seva literatura: la intertextualitat.

Si abans, a l'apartat anterior, a propòsit de les possibilitats combinatòries del llenguatge, diagnosticàvem que la mecànica aparentment restrictiva del llenguatge en realitat esperonava a buscar noves formes de creació literària, ara, aquí, a propòsit de la intertextualitat apuntarem un fenomen semblant. Lluny de ser l'expressió d'una esclerosi dels mètodes de creació literària, la intertextualitat expressa un punt de fuga: la possibilitat d'entendre que la literatura és, al capdavall, metaliteratura, i que, sota la base comuna del llenguatge, l'escriptor s'integra a la producció de discurs i el modula sincrònicament.²⁸¹ La intertextualitat, doncs, serà una línia continuadora dels sistemes immanents de la literatura, una forma de (re)interpretar la realitat, sempre amb nous matisos, sempre damunt d'una literatura conscient que opera sobre la base de la tradició literària i, al mateix temps, sempre conscient que ella mateixa està cridada a integrar-se en aquesta tradició: a partir d'altres textos provinents d'altres autors, la intertextualitat modularà un nou sentit.

El terme *intertextualitat* va ser encunyat per Julia Kristeva l'any 1967 arran dels estudis que analitzaven l'obra de Mijail Bakhtín (1895-1975). De fet, Roland

²⁸¹ “Determinado por los mecanismos de la repetición y de la recreación del significado, el texto logra la máxima capacidad de intercambio, y podrá ser utilizado y manipulado sin permanecer sujeto a las intenciones, a los contextos o a los códigos lingüísticos y enciclopédicos que habían prefigurado su construcción inicial” (Cuesta Abad 1995: 100-101).

Barthes (1915-1980) i Mijail Bakhtín van ser els grans impulsors dels conceptes *d'intertext* i *intertextualitat*. Barthes propugna un sistema d'investigació interdisciplinari en virtut del qual, per estudiar els signes que apareixen a la societat, s'acut a l'antropologia, la psicoanàlisi, la lingüística o la sociologia. Barthes assenyala que tots els productes que la societat ofereix – rituals, convencions, música, moda, etcètera– poden considerar-se signes lingüístics o translingüístics que estableixen relacions d'estructura entre si i obeeixen als codis ocults dels diversos discursos:

[...] le ré-écrire ne pourrait consister qu'à le disséminer, a le disperser dans le champ de la différence infinie. [...]. Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer; mais ces sens nommés sont emportés vers d'autres noms; les noms s'appellent, se rassemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nommer: je nomme, je dénomme, je renomme: ainsi passe le texte: c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable, un travail métonymique (Barthes 1970: 17-18).

D'aquesta manera, des del moment que no fragmenta els diferents textos en unitats de sentit, Barthes eixampla enormement el concepte de literatura: “Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera una rama del comercio o de la enseñanza, sino el grafos complejo de los trazos de una práctica: la práctica de escribir” (Barthes 1974: 23).

Bakhtín, per la seva banda, planteja com un tot inseparable i homogeni les relacions entre cultura i literatura. Aquest plantejament l'indueix a estudiar el dinamisme sociocultural d'una època i la dimensió de les obres literàries, ja concebudes com a formes del discurs humà. D'aquesta manera, per a Bakhtín, la literatura no és concebuda com un àmbit hermètic, sinó com una pràctica

capaç de teixir un diàleg polifònic constant amb els altres discursos actius (religiosos, socials, científics, artístics...):

Así, un campesino analfabeto que se hallase a mil leguas de cualquier centro, sumergido sencillamente en una existencia cotidiana inamovible, y hasta inmutable para él, viviría en el interior de varios sistemas lingüísticos: rogaría a Dios en un lenguaje (el eslavo eclesial), cantaría canciones en otro, hablaría en familia en un tercero, y, al empezar a dictar al amanuense una petición a las autoridades del distrito, intentaría hablar en un cuarto (correcto-oficial *criptológico*). (Bakhtín 1989: 112).

Podríem dir que per a Bakhtín el discurs sempre és contemplat com una conformació d'esferes. Algunes d'aquestes esferes crearan interseccions més amples o més limitades, però totes quedaran integrades dins el conjunt de conjunts que és el discurs. A l'interior del text sempre hi haurà altres enunciats (altres textos) que hi ressonen, responent de forma al·lusiva, irònica, paròdica, polèmica... i procurant noves inflexions i interpretacions:

Any utterance is a link in the chain of communication. It is the active position of the speaker in one referentially semantic sphere or another. Therefore, each utterance is characterized primarily by a particular referentially semantic content... This is the first aspect of the utterance that determines its compositional stylistic and features. The second aspect... is the expressive aspect, that is, the speaker's subjective emotional evaluation of the relation semantic content of his utterance... There can be no such things as an absolutely neutral utterance. The speaker's evaluative attitude toward the subject of his speech (regardless of what it may be) also determines the choice of lexical, grammatical, and compositional means of the utterance... One of the means of expressing the speaker's emotionally evaluative attitude toward the subject of his speech is expressive intonation, which resounds clearly in oral speech... In a particular situation a word can acquire a profoundly

expressive meaning in the form of an exclamatory utterance: ‘Thalassa, Thalassa!’ [The sea! The sea!] (exclaimed 10,000 Greeks in Xenophon)... expressive intonation belongs to the utterance and not to the word (Bakhtin 1986: 84-85).

La intertextualitat, doncs, sempre apel·la a la superposició de discursos: “Básicamente, los teóricos de la intertextualidad sostienen, en contra del formalismo extremado, que un texto no puede existir como un todo cerrado, no funciona como sistema autónomo” (Onega 1997, 17).

La literatura de Borges, des de l’instant que conjuga tots els plans del discurs literari i assenyala que tot text existeix dins de la circularitat d’un text infinit, s’adequa al concepte d’intertextualitat. Borges és un autor molt conscient del fet que tota escriptura és reescriptura i que qualsevol text literari forma part del *continuum* que anomenem tradició.²⁸² La seva literatura, entesa com un pastitx en la mesura que mescla diferents gèneres i diferents registres culturals, aposta per la intertextualitat, ja sigui interpolant de manera explícita i literal la veu autorial d’un escriptor, o filòsof o teòleg, o bé (com serà el cas concret dels sistemes filosòfics del platonisme i l’idealisme) introduint elements en la seva obra que remetien de manera tàcita a un text, doctrina o *corpus* cultural.

Que Borges aposti per la intertextualitat com a criteri de creació literària pot ser motivat per diverses causes. En primer lloc per un factor inevitable per a tot literat: perquè, tal com hem apuntat en diverses ocasions, el llenguatge és el substrat comú de tota literatura; en la mesura que l’autor argentí és molt conscient que la literatura creua tots els nivells del discurs i que, a més, fusiona els diferents gèneres, la intertextualitat apareixerà com a condició *sine qua non*. En segon lloc, perquè a través de la inserció de diferents registres (filosòfic, teològic, històric, científic...) en el *corpus* del text *literari*, Borges aconsegueix

reforçar els efectes de context i d'interpolació a la tradició cultural, com per exemple succeeix al relat “La Noche de los dones”, en què enmig d'una atmosfera opressiva la veu narradora recorre a la intertextualitat per condicionar un clima narratiu i filosòfic: “Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado” (LA, OC, III, 41). En tercer lloc perquè a través de la intertextualitat Borges aconsegueix assolir un to enumeratiu, enciclopèdic i sintètic que li permet revelar i intensificar l'efecte del món inventariat que els sistemes ordeixen a través dels seus criteris axiomàtics. Si “un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (F, OC, I, 436), podríem sostenir que la intertextualitat, que és sempre un criteri d'elecció de l'autor que interpola en la pròpia obra uns determinats textos i en descarta uns altres, és també una extensió del sistema (només que, això sí, sense voluntat totalitzant, entès ja com a celebració pràctica de la dissolució de centres gnoseològics jeràrquics). I encara en quart lloc podem trobar una altra raó: a través de la intertextualitat, Borges aconsegueix defugir qualsevol temptativa avantguardista i, en conseqüència, establir-se en la consciència de literatura com a reescriptura o diàleg amb la tradició, tan pròpia del classicisme.²⁸³

A l'assaig “La flor de Coleridge”, Borges sosté que la funció de la crítica és esbrinar què diu l'escriptor individualment i què diu a partir del llenguatge de

²⁸² Sobre el concepte d'intertextualitat en la literatura de Borges: Cuesta Abad 1995: 79i s.; Alazraki, “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, *Hispanic Review*, 52, (1984), 281-302; Lafon 1990; G. Genette, *Palimpseste. La littérature en second degré*, París: Seuil 1982; Blüher 1995: 119-132; Onega 1997: 17-34.

²⁸³ “El interés principal de Borges por la intertextualidad ha de verse, sin embargo, también en relación con su escepticismo fundamental frente a toda ideología de vanguardia modernista y a su fe en el progreso ilimitadamente optimista. En el lugar de una aspiración a la innovación a cualquier precio coloca él la conciencia postmoderna; que literatura es siempre y sobre todo *réécriture* que enlaza con una tradición de textos ya dados y se desarrolla en un diálogo infinito con lo ya existente” (Blüher 1995: 120).

la tradició. En aquest assaig, doncs, Borges remarca el *continuum* de la creació literària: “en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos” (OI, II, 17). Assumeix, així, la concatenació entre els textos literaris, i, alhora, vincula umbilicalment creació i tradició literàries.

També, en una nova prova de la finesa de la seva ironia, Borges, al “Epílogo” de *Los conjurados*, simula una nota autobiogràfica, una nota que teòricament hauria d’aparèixer l’any 2074 i en què s’exposa: “y le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: *La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben*” (OC, III, 506). ¿Apertura del discurs a través del sentit polifònic que inevitablement aporta la literatura? Cuesta Abad és reticent a acceptar aquesta idea: “Las voces del pasado, los textos recuperados en calidad de *lex autoritatis* no conforma tanto una polifonía dialogizada [...] cuanto una sentencia inapelable que aunque en el tiempo haya pervivido en distintas versiones, conserva su voluntad absoluta de ser la única voz, el monólogo de la verdad” (Cuesta Abad 1995: 99). I encara: “Des de mi punto de vista la literatura de Borges no produce una apertura poética de la representación y comprensión del mundo, sino que encierra el mundo en el lenguaje como tradición textual promovida para las interpretaciones” (Cuesta Abad 1995: 229).

Segurament aquesta controvertida qüestió, tan lúcidament focalitzada per Cuesta Abad, remet a dues qüestions que completen una possible interpretació de la intertextualitat en l’obra borgiana. Ens referim, d’una banda, al nucli de la concepció borgiana del llenguatge i, de l’altra, a la funcionalitat que les citacions filosòfiques adquireixen en la seva literatura.

La manifesta desconfiança que Borges sent envers el llenguatge fa que la base intertextual de la seva poètica sigui poc menys que natural. En la mesura que

el llenguatge no apunta a cap centre de veritat arquetípic i, en un procés d'autoreflexivitat, es ramifica a partir d'ell mateix, la intertextualitat seria l'aplec de versions materialitzades en aquest procés d'autodesplegament del llenguatge. Així la intertextualitat representa la plasmació de les múltiples interpretacions que pot rebre un text literari. En no haver-hi cap pretensió de veritat en l'ordre del discurs, ja hem vist que el concepte de ficció s'ampliava. La filosofia, ja associada amb la narrativa en virtut d'aquest procés, esdevindrà per a Borges un recurs intertextual per nodrir la literatura. Partint de la suma d'aquests dos factors, la concepció borgiana del llenguatge i les aplicacions narratives dels textos filosòfics i de les idees filosòfiques, haurem de concloure que la literatura de l'autor argentí no podia sinó tenir una base intertextual, ja que tota producció intel·lectual, tota versió de la realitat, queda uniformitzada sota la forma general del llenguatge.

Cuesta Abad, en el seu diagnòstic sobre els atributs de la intertextualitat en l'obra borgiana, obvia que amb la pràctica específica que l'autor argentí fa de la intertextualitat s'institueix una literatura fonamentada en la lògica intersticial. Sobre el mateix efecte de pluralitat i polifonia que la intertextualitat expressa, Borges emfasitza a través de la intertextualitat que tot discurs és manllevat o inspirat en un altre autor; és, per tant, relatiu. A través de la intertextualitat no hi ha un principi restaurador de l'ordre. I la intertextualitat, plasmant l'òrbita de diferents versions sobre un fet, assenta, millor que cap altre concepte, aquesta idea.

Des d'aquesta perspectiva Borges endega un procés de composició literària en què el recurs intertextual de la filosofia ocupa un primer rang. A través de la interpolació de textos filosòfics pretén afermar l'autoritat d'alguns dels materials de les seves inspiracions filosòfiques.²⁸⁴ Però també pretén mostrar

²⁸⁴ Com a *Nueva refutación del tiempo* (obra ja citada), en què pretén negar el temps partint de les tesis de Berkeley i Hume.

la fractura de les tesis filosòfiques i reforçar, així, el relativisme que impregna la seva pròpia concepció del coneixement.²⁸⁵ Per mitjà de la intertextualitat vol remarcar la secular inoperància del llenguatge per referir la realitat.²⁸⁶ I, també a través d'emfasitzar la idea de literatura com a intertextualitat, intenta negar la identitat personal.²⁸⁷

La intertextualitat no és un només un recurs formal sinó que també és una condensació de contingut epistemològic, filosòfic, ontològic... Així, la intertextualitat subratlla que el fet que no sigui possible atènyer una realitat arquetípica comporta la convivència d'una infinitud de textos i interpretacions que, sota la teranyina emmallada del llenguatge, es creuen i s'entrecreuen.²⁸⁸ La intertextualitat intensifica el qüestionament d'una aparent lògica de la temporalitat i de la influència literària.²⁸⁹ La intertextualitat, a través de la paròdia de la intertextualitat que representa *Pierre Menard, autor del Quijote*, invalida la idea d'originalitat i, de passada, emfasitza que una nova lectura revela la diferència essencial d'unes paraules físicament iguals. La intertextualitat fa ingressar discretament la dimensió fantàstica en la realitat.²⁹⁰ Serveix també per trencar la coherència temporal i la noció d'identitat, com

²⁸⁵ Com fa, per exemple, quan cita Spencer en el punt que aquest filòsof escomet contra les formes d'intuïció kantianes: "[...] El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant. Hay enteras provincias del ser que no lo requieren; las de olfacción y audición. Spencer [...] ha razonado bien esa independencia y la fortifica así [...] con esa reducción al absurdo: Quien pensare que el olor y el sonido tienen por forma de intuición el espacio, fácilmente se convencerán de su error con sólo buscar el costado izquierdo o derecho de un sonido o con tratar de imaginarse un olor al revés" (D, OC, I, 200-201).

²⁸⁶ "Las contradicciones de esta forma de intertextualidad aparecen [...] como indicios de una poética que insiste en la vacuidad simbólica del tiempo y en la ilusión de la incapacidad del lenguaje para mediar en nuestra experiencia del mundo" (Cuesta Abad 1995: 96).

²⁸⁷ Per aquesta convicció, Borges arriba fins i tot a subscriure la tesi de Paul Valéry, segons la qual l'obra literària és produïda i consumida per l'esperit: cf. OI, OC II, 17. Altres exemples de dissolució del jo a través de la intertextualitat: "Tema del traïdor y del héroe" (F, OC, I, 496-498) i "Tres versiones de Judas" (F, OC, I, 514-518).

²⁸⁸ Blüher, emparant-se en una injustificada conceptualització de "simple *juego lingüístico*", observa: "[...] la manera general de Borges de ver la literatura como un simple *juego lingüístico*, un constructo de procedimientos textuales más o menos convencionalizados, visión que muestra concordancias esenciales con la crítica del lenguaje de Valéry, Mauthner y Wittgenstein" (Blüher 1995, 119).

²⁸⁹ Com a "*Kafka y sus precursores*" (OI, OC, II, 88-90), en què Borges exposa la tesi que un autor contemporani forja els seus precursors, i no a l'inrevés.

succeeix per exemple a “El jardín de senderos que se bifurcan”: la novel·la d’un autor xinès facilita una bifurcació temporal, en què l’assumpció d’una opció no nega una multiplicitat d’altres opcions: hom pot, paral·lelament, morir i subsistir. La intertextualitat serveix per remarcar un cop més que el llenguatge ja prefigura totes les formes de desenvolupament literari.²⁹¹

Els innovadors efectes literaris de Borges, que passen per aplicar materials filosòfics i teològics al pla narratiu, exigien aquest peculiar concepte d’intertextualitat. Però, a més, la intertextualitat, entesa ja com a plasmació de la mesura relativitzadora dels diferents discursos de la cultura, també apunta projeccions filosòfiques en l’obra de Borges. Els efectes de la intertextualitat, és clar, tenen conseqüències epistemològiques, de desrealització, de negació del jo i del temps, de certificació de la inconsistència de la realitat, d’intensificació del caràcter tautològic de versió o ficció que entranya tot discurs. “Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso”, escriu Borges a “El tiempo circular” (HE, OC, I, 393), amb un irònic i incisiu joc de miralls. En l’espai literari borgià, mancat de totalitzacions, tot és susceptible de tornar-se a modular, fins i tot, tal com hem vist, les refutacions del temps.

²⁹⁰ Com a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en què una enciclopèdia i un conjunt de fonts literàries acrediten un món que és plenament ficitiu però que, a la fi, acabarà imposant-se al món real.

²⁹¹ És, ja ho hem dit, el corol·lari immediat de la narració “La Biblioteca de Babel” (F, OC, 465-471), una biblioteca que conté tota la literatura i registra en els seus volums totes les possibles combinacions tipogràfiques del llenguatge: les lletres de l’alfabet, els espais i els altres signes tipogràfics. Tot allò narrat consigna tot allò que pot ser viscut.

CAPÍTOL 4

L'ESTIL LITERARI COM A REFLEX DE LES CONSIDERACIONS FILOSÒFIQUES

No descobrim res de nou quan remarquem que l'obra de Borges és molt compacta. No ho és només en relació amb uns temes literaris recurrents, com ara la temporalitat, la identitat personal, la fusió entre allò individual i allò plural, la naturalesa onírica de la realitat i, en definitiva, una atenció molt centrada a especular sobre les possibilitats humanes de coneixement. L'obra de l'autor argentí, salvant totes les inflexions que trobem al llarg de la seva carrera literària, també es manifesta molt compacta en relació amb l'estil.

Aquest capítol parteix de la consideració que l'estil literari no és un instrument neutre, de caràcter merament funcional, sinó que per ell mateix ja incorpora una sèrie de correlats propedèutics que, en el cas específic de la literatura de Borges, estan directament o obliquament relacionats amb aspectes filosòfics. Cal precisar, doncs, que en aquest capítol explorarem diversos aspectes formals de la literatura de Borges que projecten reflexos filosòfics, que es conjunten amb interpretacions gnoseològiques i que, en definitiva, esbossen una concepció de la realitat. Consegüentment exposarem un seguit d'aspectes estilístics que es mimetitzen amb els sentits interpretatius de caràcter abstracte i que, al mateix temps, redoblen la intensitat de les consideracions filosòfiques conformant d'aquesta manera una plena unitat entre forma i contingut.

La importància de remarcar la hibridació entre estil i consideracions filosòfiques queda il·lustrada amb les apreciacions generals que Georges-Louis Leclerc (1707-1778), comte de Buffon, va exposar en el cèlebre *Discours sur le style*, pronunciat a l'Académie française el 25 d'agost de 1753 el dia de la seva

recepció com a acadèmic en aquesta alta institució gal·la. La conclusió tan coneguda de Buffon, “Les choses sont hors de l’homme, le style est l’homme même”, cal emmarcar-la en el context de l’obra d’un científic que és un gran escriptor i que, d’una banda, adreçava aquest discurs als científics delictosos d’escriure,²⁹² i que, de l’altra, amb aquest discurs volia subratllar que l’estil literari és més important i perdurable que no pas el fons.

Per a Buffon l’estil deixa de tenir un caràcter ortopèdic i, per dir-ho d’una manera estilísticament eloqüent, es constitueix en els ossos de l’ànima del text des del moment en què reflecteix el pensament de fons, transparentant-lo a través de les categories formals:

Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité: la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes, ne sont pas de sûrs garants de l’immortalité: si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s’ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s’enlèvent aisément, se transportent et gagnent même à être mises en oeuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l’homme, le style est l’homme même. Le style ne peut donc ni s’enlever, ni se transporter, ni s’altérer: s’il est élevé, noble, sublime, l’auteur sera également admiré dans tous les temps; car il n’y a que la vérité qui soit durable, et même éternelle. Or un beau style n’est tel en effet que par le nombre infini des vérités qu’il présente. Toutes les beautés intellectuelles qui s’y trouvent, tous les rapports dont il est composé, sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être

²⁹² “Pour bien écrire, il faut donc posséder pleinement son sujet, il faut y réfléchir assez pour voir clairement l’ordre de ses pensées, et en former une suite, une chaîne continue, dont chaque point représente une idée; et, lorsqu’on aura pris la plume, il faudra la conduire successivement sur ce premier trait, sans lui permettre de s’en écarter, sans l’appuyer trop inégalement, sans lui donner d’autre mouvement que celui qui sera déterminé par l’espace qu’elle doit parcourir. C’est en cela que consiste la sévérité du style; c’est aussi ce qui en fera l’unité et ce qui en réglera la rapidité, et cela seul aussi suffira pour le rendre précis et simple, égal et clair, vif et suivi. A cette première règle, dictée par le génie, si l’on joint de la délicatesse et du goût, du scrupule sur le choix des expressions, de l’attention à ne nommer les choses que par les termes les plus généraux, le style aura de la noblesse. Si l’on y joint encore de la défiance pour son premier mouvement, du mépris pour tout ce qui n’est que brillant et une répugnance constante pour l’équivoque et la plaisanterie, le style aura de la gravité, il aura même de la majesté. Enfin, si l’on écrit comme l’on pense, si l’on est convaincu de ce que l’on veut persuader, cette bonne foi avec soi-même, qui fait la bienséance pour les autres et la vérité du style, lui fera

plus précieuses pour l'esprit humain que ceux qui peuvent faire le fond du sujet (Leclerc 1999: 98).

A partir d'aquests principis generals, i entenent que l'estil i el contingut guarden una relació d'insubornables simetries, abordarem un conjunt d'elements de l'estil literari de Borges que projecten reflexos amb l'ordre del pensament.

Al "Prólogo" d'*El otro, el mismo*, Borges diagnostica que "todas las artes propenden a la música, acaso porque en ella el fondo es la forma, ya que no podemos referir una melodía como podemos referir las líneas generales de un cuento" (OC, II, 236). Aquesta glorificació de la música com a única disciplina artística en què la forma i el fons són indistingibles no ha de velar una idea implícita en aquest mateix diagnòstic: totes les arts *tendeixen* a fusionar fons i forma. Per tant, la literatura també. I en aquest sentit l'obra de Borges efectua aquesta fusió entre forma i contingut, de manera que els aspectes de caire interpretatiu i abstracte reposen sobre una estructura formal que no només els construeix literàriament sinó que, creant una sinergia, també els (re)defineix i els accentua en el seu sentit filosòfic.

Per exemple, el poema "La noche cíclica" presenta una estructura circular. En aquest poema Borges reincideix a tractar el tema de l'etern retorn, i, per incrementar encara més la paradoxal atemporalitat inherent a la suma de versions i reflexions sincròniques que al llarg d'un arc diacrònic hi ha hagut sobre l'etern retorn, el poema, concebut sota la tècnica del mirall, s'inicia i es tanca amb el mateix vers: "Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras" (OC, II, 241).²⁹³

produire tout son effet, pourvu que cette persuasion intérieure ne se marque pas par un enthousiasme trop fort, et qu'il ait partout plus de candeur que de confiance, plus de raison que de chaleur" (Leclerc 1999: 62).

²⁹³ "Suele ocurrir con Borges que una idea se refleja en la estructura literaria, es decir, que se manifiesta en la arquitectura de sus propios cuentos o en la de los libros imaginarios cuyos resúmenes intercala" (Barrenechea 1984: 44).

En la mesura que els elements que conformen els textos de Borges estan molt calculats en l'ordre d'una poètica hiperconscient, és summament important veure que els conceptes filosòfics es reforcen amb aquests elements formals, fenomen que potser passa desapercebut en l'acte de lectura però que tanmateix, a través d'una trama poc visible però molt eficaç, condiciona el sentit de la lectura. Hi ha molts aspectes de l'arquitectura borgiana que empenyen a explorar aquesta mena de *software* que, al mateix temps, és autèntic contingut epistemològic.²⁹⁴ Apòcrifs; abstraccions; històries dintre de la història; recursos intradiegètics; veus que enmig de l'acte narratiu es desdoblen i tant són veus narradores com objectes narratius; isocronies; autors falsos; intromissió de personatges verídics (Bernardo Haedo, el seu pare, Macedonio Fernández, Pedro Henríquez Ureña, Álvaro Melián Lafinur, Bioy Casares, Borges mateix), que, a través de la mestria literària del nostre autor, intensifiquen encara més l'estranyesa i el caràcter deformant de la realitat. En definitiva: dissolució de gèneres, mistificació de caire oníric i apariencial..., mai aquesta naturalesa de l'obra de Borges hauria pogut constituir-se de manera tan prodigiosa sense mimetitzar-se amb la forma mateixa.

L'estudi d'aquesta harmonització entre els elements formals i els continguts exigeix pel capbaix, en el cas de Borges, dues observacions preliminars. Primera: valorar l'estil en un autor que, per bé que la seva pràctica literària és insuperablement curosa des d'un punt de vista estilístic, cada vegada més, sobretot en el Borges adult i en el de vellesa, refusarà parlar de l'estil com a categoria efectivament crucial. Segona observació: per bé que l'objecte d'aquest capítol no és el de revelar una evolució de l'estil literari de Borges, aspecte que mereixeria una tesi monogràfica, sí que, ni que sigui a través d'unes coordenades generals expressades de manera merament enunciativa,

²⁹⁴ "Las ficcionales *construcciones* borgeanas no dejan de ser una forma de conocimiento", vindica Magnavacca (Magnavacca 2009: 270).

haurem de precisar les inflexions més importants que es detecten en l'evolució d'aquest estil literari.

4.1 ETAPES EN L'ESTIL LITERARI DE BORGES

En els primers inicis literaris, compendiats en el període ultraista de principis dels anys vint del segle passat, en els primers articles a revistes literàries, i a obres com *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) i *El idioma de los argentinos* (1928), Borges manifesta una atenció constant i explícita per l'estil. Aquesta atenció és, d'altra banda, del tot previsible en un literat que, a part d'estar en un període de formació inicial, ha llegit, i ha llegit amb *sentit estilístic*, una quantitat enorme d'autors: des de clàssics llatins i grecs, passant per les principals obres de la tradició filosòfica, de la teologia, del gruix de les tradicions literàries francesa, alemanya i, per descomptat, anglesa... També és important remarcar que el jove Borges ha llegit el material heterogeni que configurava la biblioteca del seu pare (com per exemple diverses traduccions de *Les mil i una nits*). El cas és que aquest fervor inicial per parlar de l'estil s'esvairà amb el Borges de maduresa, que, més que fer digressions al voltant de l'estil, el que prefereix és plasmar una estilística a través de la seva obra i ocupar-se de qüestions ontològiques i lingüístiques.

Encara sense entrar a esmentar les inflexions més marcades que experimentarà l'estil literari de Borges, cal intentar oferir un esquema dels trets característics de l'estil literari d'aquest autor.

El seu estil d'escriptura no es comprèn sense remetre'ns a la seva prèvia condició de lector.²⁹⁵ I tampoc no es comprèn sense remetre'ns a la manera

²⁹⁵ "Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído" (ES, OC, II, 394)

hedonista, sagaç, lúdica i incomparablement lliure amb la qual Borges llegeix. Tots els elements epigonals i intertextuals que hem exposat en el capítol anterior com a integradors de la literatura borgiana serien incomprendibles sense aquesta riquíssima base lectora de Borges, que, insistim, determina l'estil d'una literatura metaliterària, és a dir, erudita i deformant dels materials i temes de la tradició literària. L'amor per la brevetat (que el farà refractari a escriure novel·la), la seva gran capacitat de síntesi i condensació, el seu interès per recrear més una atmosfera que no pas per descriure els envitricollaments dels processos psicològics dels humans, la guspira esclatant d'una adjectivació sorpresiva que acostuma a vincular realitats físiques amb dimensions morals o abstractes (*silencio hostil, horror sagrado, calle inofensiva...*), les el·lipses (que el duen més a captar un moment il·luminador que no pas a explicar detalladament tota una seqüència cronològica), la ironia i una arquitectura que acaba presentant els seus textos com a formes laberíntiques, constituïrien les parts nodals de l'estil literari de Borges.

Amb relació a les observacions que ell mateix fa sobre el seu propi estil literari, al Borges adult i al de vellesa cal explorar-lo com un autor que fa declaracions de gran profunditat estètica a partir de declarar que descreu de l'estètica (i aquí *estètica* seria equiparable a *estil literari*). Es tracta, és clar, d'una nova trampa apassionant de Borges parlant de Borges. Al "Prólogo" de *Elogio de la sombra*, escrit l'any 1969 (és a dir, quan el nostre autor ja té 70 anys), exposa:

Carlos Frías me ha sugerido que aproveche su prólogo para una declaración de mi estética. Mi pobreza, mi voluntad, se oponen a ese consejo. No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las

palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas. Tales astucias o hábitos no configuran ciertamente una estética. Por lo demás, las estéticas, en general, no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aun para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales (OC, II, 353).

Fidel al seu estil condensat, sintètic a la manera de l'enciclopèdia, Borges ha ofert els puntals bàsics de la seva poètica. I ho ha fet, aspecte primordial, imprimint un viratge irònic que atenuava la seva preceptiva anterior, recordant-nos que “las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas”. No hi podia haver cap altra manera tan intel·lectualment honesta i efectiva d'articular en una sola manifestació dos fets diferents per bé que compatibles: es pot definir l'estil literari sense preconitzar una estètica literària amb pretensions ortodoxes.

Si descomptem els dos llibres que Borges va escriure entre els anys 1918 i 1920 i que va destruir abans de retornar a Buenos Aires després del seu primer periple de vida a Europa amb la seva família (*Los naipes del tabúr*, un conjunt d'assajos literaris i filosòfics”; i *Los salmos rojos*, o potser *Los ritmos rojos*, una obra d'exaltació de la revolució bolxevic i del pacifisme), la resta de l'obra primerenca visible de Borges presenta un to marcadament abarrocat. És l'estil propi d'un autor que ha de precisar els seus principis poètics fundacionals, que en la hibridació entre tesis filosòfiques i arguments poètics o narratius tendeix cap a l'estil conceptuós, i que, lògicament, experimenta allò que el crític Harold Bloom ha anomenat *ansietat d'influència* i que de manera resumida podríem dir que és la consciència que té un autor quan descobreix que la seva

pròpia obra conté empremtes d'autors anteriors i que, per tant, la seva poètica ha de crear un espai imaginatiu i estètic a partir de la tradició literària però, alhora, també enfront d'aquesta tradició literària.²⁹⁶

Què es vol precisar amb el concepte d'*estil abarrocat*? Fonamentalment una amalgama que conjuga la densitat, el manierisme (sobretot del barroc literari espanyol), la transcendència, les contorsions lèxiques, la superposició de significats diversos en un període narratiu breu... I tots aquests aspectes forjats amb un estil *pompós* i exhibicionista, que fa bona la mateixa definició que l'autor argentí dóna sobre el barroc: “barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura” (HUI, OC, II, 291). Estem parlant d'abarrocamment estilístic per exemple quan Borges, a “Historia de la eternidad” (1936) reproduïx el passatge d'una visió extàtica que va tenir de jove i que ja havia publicat al llibre *El idioma de los argentinos* l'any 1928:

La tarde que precedió a esa noche, estuve en Barracas: localidad no visitada por mi costumbre, y cuya distancia de las que después recorrí ya dio un extraño sabor a ese día. Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar, después de comer. [...] No quise determinarle rumbo a esa caminata; procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas (OC, I, 366).

Són volutes literàries del seu període de joventut, en què, encara molt influït per la figura de Macedonio Fernández Borges, creia en una mena de rapte proteic i violentat de la bellesa, esclat que segons Macedonio només agraciava uns pocs autors.²⁹⁷

²⁹⁶ cf. Bloom 2009: 12.

²⁹⁷ A l'assaig “Sobre los clásicos”, dins *Otras inquisiciones*, un Borges ja descregut respon a aquella antiga consideració: “Ahora sé que [la bellesa] és común y que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero” (OC, II, 151).

Aquesta primera etapa que, *grosso modo*, aniria dels del 1920 fins al 1932 i que comprendria les obres *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Inquisiciones* (1925), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1929) i *Evaristo Carriego* (1930) és el període barroc de l'autor argentí. És l'època en què per aquesta tímidesa barrejada amb *les ànsies d'influència* per a ell el model prosístic a imitar és el del barroc espanyol: Góngora, Quevedo, Torres Villaroel. Es tracta d'un període que, a més, tindrà un subconjunt dintre d'aquest subconjunt, que aniria des del 1923 fins al 1928, en què Borges, “olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos” (en el pròleg de *Luna de enfrente*, escrit l'any 1969: OC, I, 155). El cas és que per cristal·litzar el seu retorn a Argentina Borges s'interessa no només pels compadritos, les baralles a navalla i l'evocació dels antics suburbis de Buenos Aires i el barri Palermo de la seva infantesa, sinó que també s'interessa per les possibilitats literàries del *lunfardo*. És un període en què Borges, tal com confessa a l'assaig autobiogràfic, va cometre molts pecats estilístics:

Los gnósticos afirmaban que la única manera de evitar un pecado era cometerlo, y así librarse de él. En mis libros de aquella época creo haber cometido la mayoría de los pecados literarios... Esos pecados eran la afectación, el color local, la búsqueda de lo inesperado y el estilo del siglo XVII. Hoy ya no me siento culpable de esos excesos; esos libros fueron escritos por otra persona. Hasta hace unos años, si el precio no era muy alto, compraba ejemplares y los quemaba (Borges1999₂: 82).

És una etapa que Borges refusa visceralment: “Ese período de 1921 a 1930 fue de gran actividad, aunque buena parte de esa actividad fue quizá imprudente y hasta inútil. Escribí y publiqué siete libros: cuatro de ensayos y

tres de poemas. Nunca autoricé la reedición de tres de esos cuatro libros de ensayos, cuyos nombres prefiero olvidar” (Borges 1999: 79).

Però al mateix temps és una etapa que encripta les potencialitats literàries de Borges així com els seus centres d’interès filosòfic perpetus. En aquest sentit *Fervor de Buenos Aires* és un poemari que de manera sintètica –i encara fortament influïda per l’ultraisme–, sintetitza la valoració que Borges farà de l’idealisme i del tema de la temporalitat al llarg de la seva carrera. També cal tenir present que aquest període, a més d’estar caracteritzat per l’esplet prototípic de la joventut (amb la proverbial gosadia o les corresponents ànsies de trencament i conquesta d’una veu pròpia) i per l’obvietat del procés formatiu com a escriptor, és una etapa en què predomina el gènere de l’assaig, en què Borges encara no s’anima a escriure contes. La gran condensació de referències literàries, filosòfiques i teoritzacions de tota mena, però sobretot referides al llenguatge i a la temporalitat, propiciaran molt aquesta densitat expressiva que es trencarà, sobretot, a partir de l’any 1935, amb la publicació d’*Historia universal de la infamia*.

El cas és que Borges es retracta d’aquests inicis literaris i al mateix temps que va descondensant el seu estil i aplicant una gradual depuració que –en el període de vellesa– el conduirà a la limpidesa més prístina, desactiva el seu passat barroco: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (OM, OC, II, 236).

Es tracta d’un acte que respon a l’autoconsciència intensiva que Borges té sobre la seva pròpia poètica. Aquesta autocrítica i aquesta ferrenya supervisió de la pròpia escriptura anuncien la rarefacció que anirà desplegant-se en la seva obra de maduresa i vellesa fins arribar a aquell desig de “intervenir lo

menos posible en su narración” (ES, OC, II, 372). És un procés que requereix molt de temps i minuciositat, tal com en conversa amb Fernando Sorrentino, el mateix autor confessa:

Para llegar a escribir de un modo más o menos aseado, de un modo más o menos decoroso, he necesitado llegar a los setenta años. Porque hubo una época en que yo quería escribir en español antiguo. Luego quise escribir a la manera de aquellos escritores del siglo XVII que, a su vez, querían escribir como Séneca; y luego pensé que tenía el deber de ser argentino. Entonces adquirí un diccionario de argentinismos y me dediqué a ser criollo profesionalmente hasta tal punto que mi madre me dijo que no entendía lo que yo había escrito, porque ella no conocía el diccionario ese y hablaba como una criolla normal. Y ahora creo que he llegado a escribir de un modo más o menos sencillo. Recuerdo una frase de George Moore que me impresionó. Para elogiar a alguien, dijo: “Escribía en un estilo casi anónimo” (Sorrentino 1996: 76).

A partir dels anys trenta, quan l'ascendent de les teories de Macedonio Fernández ha decaïgut, tenen lloc dues coneixences que incidiran moltíssim en el fet que Borges imprimeixi un canvi estilístic en la seva literatura. La primera és la coneixença de Fernando Reyes, de qui Borges dirà que és el millor prosista en llengua espanyola de qualsevol època,²⁹⁸ i de qui, en la simulació futurista d'un text autobiogràfic (un text que, com hem dit al capítol anterior, apareixeria l'any 2074) Borges escriu:

Pese a Las fuerzas extrañas (1906) de Lugones, la prosa narrativa argentina no rebasaba, por lo común, el alegato, la sátira y la crónica de costumbres; Borges, bajo la tutela de sus lecturas septentrionales, la elevó a lo fantástico. Groussac y Reyes le enseñaron a simplificar el vocabulario, entorpecido entonces de curiosas fealdades: acomplejado, agresividad, alienación, búsqueda, concientizar, conducción, coyuntural, generacional, grupal, negociado,

²⁹⁸ cf. SN, OC, III, 283-284.

promocionarse, recepcionar, sentirse motivado, sentirse realizado, situacionismo, verticalidad, vivenciar... *Las academias que hubieran podido desaconsejar el empleo de tales adefesios no se animaron*. Quienes condescendían a esa jerga exaltaban públicamente el estilo de Borges (Co, III, 506).

La segona coneixença, importantíssima, a què ens referim és la d'Adolfo Bioy Casares, que era quinze anys més jove que l'autor de *Ficciones*. L'amistat de Bioy Casares serà molt important en el pla literari però també ho serà, com recull aquest testimoni immens escrit per l'autor de *La invención de Morel* i titulat *Borges* (diari sobre els cinquanta anys d'amistat entre Borges i Bioy Casares), en el pla estrictament personal.

Bioy Casares no només serà, malgrat la seva joventut (quan es van conèixer, tenia tot just disset anys), un referent culte en el pla literari, sinó que també ho serà per les múltiples obres en col·laboració que tots dos autors duran a terme: antologies i conte policial (en el camp de la ficció escriuen, en memòria de dos avantpassats mutus, sota el pseudònim d'Honorio Bustos Domecq). I també ho serà, d'important, sobretot, perquè Bioy Casares empeny Borges cap al classicisme, és a dir, cap a la pèrdua d'abarrocament: “Al contradecir mi gusto por lo patético, lo sentencioso y lo barroco, Bioy me hizo sentir que la discreción y el control son más convenientes. Si se me permite una afirmación tajante, diría que Bioy me fue llevando hacia el clasicismo” (Borges1999: 116). Per a Borges el classicisme, tal com l'autor argentí mateix va palesar en una conferència a Harvard l'any 1968, el classicisme significa un abandonament de les tècniques formals transgressores: “Pienso que la novela está fracasando. [...] pienso que todos esos experimentos con la novela, tan atrevidos e interesantes –por ejemplo la idea de los cambios de tiempo, la idea de que la historia sea contada por distintos personajes– todos se dirigen al momento en que sentiremos que la novela ya no nos acompaña” (Borges 2001: 73).

Borges declara que la seva faceta de contista comença amb *Historia universal de la infamia*, llibre publicat l'any 1935, data que delimita el seu període de maduresa.²⁹⁹ Aquest llibre, que aplega relats que ja havien estat publicats al diari *Crítica* entre 1933 i 1934, és un pastitx en què es mesclen històries d'assassinats, referències a Billy the Kid, impostacions d'altres estils literaris, relats de cròniques que van passar al segle XIX en pobles de la riba del Mississipi (“El atroz redentor Lazarus Morell”) o contes inspirats en una atmosfera semblant a la de *Les mil i una nits*. Certament, en aquesta obra Borges comença a mostrar les credencials que el farien cèlebre com a narrador i fabulador. Amb un estil ja més *aprimat*, descondensat que per exemple al llibre *Discusión* (1932), Borges mostrarà en aquesta obra les seves *ansietats d'influència*. Però és una obra impregnada del realisme propi de la crònica, subjugada a l'ideal de relat, que encara no prefigura el conte metafísic, que hauria d'esclatar de manera orgànica amb la publicació de *Ficciones* l'any 1944. A *Historia universal de la infamia*, en el pròleg que va escriure per a l'edició de 1954, Borges encara considera que aquesta obra conté barroquisme i que, per tant, “dilapida sus medios” (OC, I, 291). El mateix autor es refereix a aquesta obra com “el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos” (ídem).

L'any 1932, a *Discusión*, Borges havia publicat un text assagístic molt important, titulat “La supersticiosa ética del lector”, en què, com assenyala Javier Cercas a propòsit de la qualitat de lector de l'autor argentí, demostra una vegada més que “[Borges] es capaz de reinterpretar creativamente la tradición”.³⁰⁰ A banda d'aquest atribut sempre essencial en l'autor argentí, aquest assaig també pot ser entès com les exigències poètiques que Borges

²⁹⁹ “El verdadero comienzo de mi carrera de cuentista arranca con una serie de bosquejos titulada *Historia universal de la infamia*” (Borges 1999: 75).

³⁰⁰ “Todo(s) (los) Borges”, dins *Una buena temporada*. Javier Cercas. Mérida: Editorial Regional de Extremadura, 1999, pàg. 69.

farà a la seva pròpia obra i que, de manera gradual, aniran aplicant un procés de depuració que de manera definitiva a partir del llibre *El informe de Brodie* (1970) i fent-ho extensiu a la resta de la seva obra de vellesa, culminaran en un estil límpid i essencial. En aquest assaig Borges escomet contra allò que ell anomena la *superstició de l'estil*, que porta a sacralitzar l'estil i a buscar en tota obra clàssica un model estilístic. L'estil s'ha convertit en una *superstició ètica* per al lector, i els que pateixen aquesta superstició

[...] entienden por estilo no la eficacia o ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan *teñiquerías* (la palabra es de Miguel de Unamuno) que les informarán si lo escrito tiene o no el derecho de agradarles (OC, I, 202).

Enfront d'aquesta *superstició ètica del lector* Borges exposa que el *Quijote* no és precisament clàssic pel seu estil, ja que en molts paràgrafs presenta una descurança estilística evident, sinó que ho és per dos factors que l'autor argentí reclamarà a tota literatura: l'impuls psicològic d'una obra i l'*emoció* (lectora) que és capaç de transmetre aquesta obra. “Ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales”, diagnostica Borges. Aquesta anàlisi crítica el conduirà a desdenyar una altra superstició, la de la *pàgina perfecta*: “La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página *perfecta* es la que consta de esos delicados valores y la que con mayor facilidad se desgasta (OC, I, 203-204). Per contra: “la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las

incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba” (ídem: 204). Borges culmina el sentit poètic vindicant una escriptura ideogràfica, “directa comunicació de experiències, no de sonidos” (ídem: 205). Com a continuïtat conseqüent amb aquesta idea, Borges aplica aquest sever diagnòstic a l’obra d’Oscar Wilde, considerant que la *perfecció* va perjudicar la literatura de l’autor anglès: “su obra es tan armoniosa que puede parecer inevitable y aun baladí” (OI, OC, II, 70). Encara a cavall entre l’assaig i “el verdadero relato”,³⁰¹ el primer text que apuntarà desinhibidament la potencialitat de Borges com a pioner i mestre del conte metafísic serà “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), obra que ja hem explorat en altres apartats d’aquesta tesi.³⁰² Aquest conte és molt important per diversos motius. En primer lloc en el pla literari, perquè la facècia d’un autor del segle XIX (metàfora dels escriptors simbolistes) que, sense incórrer en el plagi, es proposa escriure *El Quijote* amb les mateixes paraules que va utilitzar Cervantes al segle XVII, representa, a part d’una nova *emoció* provocada pel gaudi lector, també una nova poètica que reivindica la importància de la lectura: llegir és (re)interpretar, alenar amb nous sentits les possibilitats d’un text. Però també és important perquè amb aquest conte Borges subscriu les credencials literàries que l’havien de fer irrepètiblen.³⁰³ En un procés d’il·luminació, l’autor argentí presenta la factura d’aquest conte com un canvi sobtat amb relació a tot el que havia fet abans. Ho explica a la seva autobiografia amb aquest testimoni que, des de la mera crònica biogràfica, té la virtut d’emular la pròpia màgia de la literatura del nostre autor:

³⁰¹ Borges 1999: 77.

³⁰² Vegeu, per exemple, Capítol I.

³⁰³ Per a Fernando Savater aquest conte significa la iniciació de Borges en el gènere fantàstic: “Sea como fuese, Borges eligió iniciarse en el género fantástico y escribió *Pierre Menard, autor del Quijote*. (Savater 2002: 37).

En la Navidad de 1938 –el mismo año en que falleció mi padre– sufrí un grave accidente. Subía por una escalera y de pronto sentí que algo me rozaba el cuero cabelludo. Había chocado con una ventana abierta y recién pintada. A pesar de los primeros auxilios, la herida se infectó después, y durante una semana no pude dormir, sufrí alucinaciones y tuve mucha fiebre. Una noche perdí el habla y tuve que ser llevado al hospital para una operación de urgencia. Me amenazó una septicemia, y durante un mes estuve, sin saberlo, entre la vida y la muerte. (Mucho después escribí sobre esto en mi cuento “El Sur”). Cuando comencé a recuperarme, temí por mi integridad mental. Recuerdo que mi madre quiso leerme de un libro que yo había pedido poco antes, *Out of the Silent Planet*, de C. S. Lewis, pero durante dos o tres noches postergué la lectura. Al final triunfó su insistencia, pero tras escuchar una página o dos comencé a llorar. Mi madre me preguntó el motivo de mis lágrimas. “Lloro porque comprendo”, le dije. Poco después me pregunté si podría llegar a escribir de nuevo. Previamente había escrito algunos poemas y docenas de reseñas breves. Pensé que si ahora intentaba escribir otra reseña, y fracasaba, estaría perdido intelectualmente, pero que si intentaba algo que realmente nunca hubiera hecho antes, y fallaba en eso, no sería entonces tan grave y hasta podría prepararme para la revelación final. Decidí que intentaría escribir un cuento. El resultado fue “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (Borges 1999: 76-77).

Aquesta confessió testimonia, pel cap baix, dos aspectes: el naixement de Borges com a personatge literari;³⁰⁴ i que Borges, a qui podríem aplicar aquella observació que ell aplica Quevedo (“es menos un hombre que una compleja y dilatada literatura”) sent la literatura en tots els seus processos vitals, fins al punt d’establir una indestriable simbiosi entre literatura i vida.

L’any 1944 publica *Ficciones* i l’any 1949 *El Aleph*, que són, sense desmerèixer la resta de la seva obra, els dos llibres més definitoris de les conquestes literàries del nostre autor.

El procés d’*aprimament* de l’engolat estil inicial de Borges serà gradual i es resoldrà en múltiples facetes que sempre vinculen de manera molt umbilical la

³⁰⁴ Sánchez Ferrer 1992: 58.

lectura i l'escriptura. El 1936 inicia la seva col·laboració en el setmanari femení *El hogar*. Aquella col·laboració periòdica dura fins al 1939. Les ressenyes, semblances i *biografies sintètiques* que hi publica, esmolen encara més l'apetència borgiana per la condensació de significats i per una consegüent suggestió interpretativa. En col·laboració amb Adolfo Bioy Casares i amb Silvina Ocampo –esposa de Bioy– publiquen *Antología de la literatura fantástica* (1940), un llibre que no només és important per la seva capacitat de síntesi i erudició, sinó que també ho és per a un Borges que es troba amb la necessitat de renunciar a la completesa del seu estil literari per, així, emmotllar-lo al dels seus dos col·laboradors, articulació que implicarà una inèrcia depurativa.

Serà també el 1940 que Borges escriu el polèmic pròleg a la novel·la *La invención de Morel*, d'Adolfo Bioy Casares, en què, a banda d'escometre contra Ortega y Gasset, vindicarà una defensa de la literatura fantàstica en oposició a la novel·la psicològica. El 1941, la tríada d'autors formada per Borges, Bioy Casares i Silvina Ocampo publicarà l'*Antología poética argentina*. El 1942, amb Bioy Casares, publicaran, sota el pseudònim d'Honorio Bustos Domecq, el llibre de contes policials *Seis problemas para don Isidro Parodi*; i el 1946, *Dos fantasías memorables*, i també *Un modelo para la muerte*, aquest últim sota el pseudònim de B, Suárez Zyerch.

Però el narrador genuí que serà Borges, apareix el 1941 amb l'aplec de contes *El jardín de senderos que se bifurcan*, una obra de completesa, que ja alça els laberints més constitutius de la literatura borgiana, uns laberint que no estan fets de murs sinó de temps narratiu i de plàstica narrativa: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en las del casi inextricable Tsui' Pên, opta –simultáneamente por todas–.” (OC, I, 478).

L'ascendent de Borges comença a créixer de manera imparable (és un error creure que l'obra d'aquest autor va tenir una recepció positiva i massiva ja des dels seus inicis; al contrari, al costat de reconeixements que feien justícia a la qualitat d'aquesta obra, la literatura de Borges es va trobar amb una important reacció de silenci o crítiques refractàries, que la desdenyaven sota les acusacions genèriques de fer una prosa *freda i intel·lectualista* o una literatura que no tenia prou color local, argentí).³⁰⁵

El 1950 Borges és escollit president de la Sociedad Argentina de escritores. També aquest any ocupa la Cátedra de literatura inglesa de la Asociación Argentina de cultura Inglesa, al Colegio Libre de Estudios Superiores. I també el 1951 publica *La muerte y la brújula* i, en col·laboració amb Cecilia Ingenieros, l'antologia de contes titulada *Antiguas literaturas germánicas*. L'any 1952 publica *Otras inquisiciones*. I, un any després, aspecte molt important perquè en certa forma es pot dir que la dimensió de l'obra de Borges és (re)descoberta i universalitzada, l'obra de l'autor argentí és objecte de les primeres traduccions al francès (dotze anys després, el 1964, apareixerà el famós número de la revista *L'Herne*, estudi monogràfic dedicat a la seva obra i que significa un dels enclavaments d'universalització de l'obra de Borges).

Entremig la seva vista es va debilitant de manera gradual, factor que tindrà conseqüències molt importants en el seu estil literari. La ceguesa li arriba de forma congènita, a través de la branca paterna (el seu avi i el seu pare van patir els mateixos efectes devastadors que ell). L'any 1938, quan tot just tenia 39 anys, Borges ja havia sofert vuit operacions oculars. A partir del 1955, els

³⁰⁵ “Pero la atención internacional que se le ha dispensado [a la obra de Borges], en la forma de trabajos críticos, tesis universitarias, discusiones y homenajes, es un fenómeno bastante tardío, que contrasta vivamente con el relativo poco interés que despertó al principio y con las veladas condenas de las que fue objeto por su arte, casi del todo ajeno a la actualidad histórica, preocupado más bien por la metafísica, la teología y la mitología. Ambos, los ataques y la notoriedad, dejaron, por lo general, bastante indiferente a Borges, que persistió en escribir como a destiempo, siempre modesto, autoirónico y consciente de sus límites. En un medio como el literario, que tiende a la arrogancia, la pretensión y no pocas veces al comercialismo, esa conducata intelectual no es virtud frecuente y añade a su auténtica grandeza” (Oviedo 2008: 256).

oftalmòlegs li prohibeixin llegir i escriure per no accelerar encara més el procés de degradació de la seva vista. Aquesta taxativa declaració oficial del declivi de la seva vista coincideix amb el cop d'estat militar que l'any 1955 va derrocar el populista Juan Domingo Perón, que era al poder des del 1946. Borges, antiperonista ostensible –d'altra banda, com la resta de la seva família–³⁰⁶ va veure com el nou govern sorgit de l'anomenada *Revolución libertadora* el restituïa de les humiliacions a què l'havia sotmès Perón (entre d'altres, degradar-lo de les seves funcions de bibliotecari a la modesta biblioteca *Miguel Cané* i oferir-li el càrrec d'inspector d'aus i conills en els mercats de la municipalitat de Buenos Aires). El cas és que el nou govern el nomena director de la Biblioteca Nacional. És un reconeixement dolcíssim en el context agre del declivi de la seva vista. Borges, que havia escrit que “la felicidad no necesita ser transmutada: la felicidad es su propio fin” (SN, OC, III, 282) i que també havia observat que Shakespeare va transmutar la vida en literatura,³⁰⁷ immortalitza aquell moment de presa de possessió del nou càrrec a través del corprenedor poema “Poema de los dones”, la primera estrofa del qual cristal·litza la topada entre la ceguesa i la seva condició de marmessor d'una biblioteca amb 900.000 volums, que eren els que tenia la Biblioteca Nacional d'aleshores: “Nadie rebaje a lágrima o reproche / esta declaración de la maestría / de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche” (H, OC, II, 187).

Borges ingressa en una il·lustre nòmina d'escriptors afectats per la ceguesa (Chesterton, Milton, Homer, Joyce, Groussac...). No es queixa mai d'aquesta afecció, que ell interpreta com un *lent crepuscle*.³⁰⁸ Al contrari, l'assumeix i la *literaturitza*. Seguint l'estela del mite originat arran del filòsof presocràtic

³⁰⁶ L'any 1946 Borges va signar un document contra la política demagògica i populista del general Perón.

³⁰⁷ cf. OC, III, 398.

³⁰⁸ “La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano” (LA, OC, III, 14).

Demòcrit d'Abdera (s. VI-V aC), que “se arrancó los ojos en un jardín para que el espectáculo de la realidad exterior no lo distrajera” (SN, OC, III, 284);³⁰⁹ agafant el relleu de Joyce, que va dir que entre totes les coses que li havien passat, una de les menys remarcables era la ceguesa;³¹⁰ Borges declara que la ceguesa l'allibera del món de l'aparença³¹¹ i remarca tot el que li deu a la ceguesa.³¹²

El cas és que la ceguesa afecta, és clar, tots els ordres de la seva vida, i també implica modificacions en els seus *hàbits literaris* així com condicionaments directes en el seu estil literari:

Una consecuencia destacada de mi ceguera fue mi gradual abandono del verso libre en favor de la métrica clásica. De hecho, la ceguera me hizo volver a escribir poesía. Como no podía hacer borradores, tenía que apoyarme en la memoria. Es obviamente más fácil recordar el verso que la prosa, y más fácil recordar las formas versificadas que las del verso libre. El verso regular es, por así decirlo, transportable. Uno puede caminar por la calle, o viajar en el metro, al tiempo que compone y pule un soneto, porque la rima y la métrica poseen virtudes mnemotécnicas (Borges 1999: 82).

Però a part d'aquesta necessitat transformada en virtut, la ceguesa també li exigeix lectors que li llegeixin i gent que escrigui el que ell dicta (en aquest sentit una de les seves col·laboradors més essencials serà la seva mare que, a

³⁰⁹ Una variació d'aquest mateix concepte: “Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas / Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar; / el tiempo ha sido mi Demócrito” (ES, OC, II, 395).

³¹⁰ cf. OC, III, 284.

³¹¹ cf. OC, III, 279.

³¹² cf. OC, III, 281. I també al pròleg de “La rosa profunda”: “Al recorrer las pruebas de este libro, advierto con algún desagrado que la ceguera ocupa un lugar plañidero que no ocupa en mi vida. La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra” (OC, III, 78).

més, domina l'anglès i pot llegir-li textos en aquest idioma).³¹³ La ceguesa modifica els seus hàbits lectors, fins al punt que ell mateix declara que quan es queda cec *rellegeix* de memòria,³¹⁴ com si es tractés d'una sorprenent rèplica del personatge homònim que apareix al conte “Funes el memorioso”. La ceguesa no el resigna: “Cuando en mis ojos se borraron / las vanas apariencias queridas, / los rostros y la página, / me di al estudio del lenguaje de hierro / que usaron mis mayores para cantar / espadas y soledades” (ES, OC, II, 394). Però la ceguesa incidirà sobre el seu estil accelerant un procés de depuració i simplificació. Aquestes influències es notaran sobretot en la capacitat de síntesi (que encara s'intensificà més), en la rarefacció. Els seus textos, en comparació a llibres anteriors com per exemple *Discusión* o *Inquisiciones*, perdran densitat conceptual en benefici de l'exposició diàfana d'unes bàsiques idees matricials, es caracteritzaran per l'ús de frases senzilles, per contenir menys estructures subordinades i per construir fils argumentals de caràcter més vertical i menys alambinat.

L'any 1955 Borges serà nomenat membre de l'Academia Argentina de Letras. El 1956 obtindrà una plaça de professor de literatura anglesa de la Facultat de Filosofia y Lletres de la universitat de Buenos Aires. El 1960 publica *El hacedor*. El 1961 és convidat als EUA, a la universitat de Texas, on imparteix un curs de literatura i on percebrà l'interès general que desvetlla la seva obra i,

³¹³ I també un jove Alberto Manguel (aleshores tenia 16 anys), que al seu llibre *Con Borges* testimonia: “Durante varios años, de 1964 a 1968, tuve la inmensa fortuna de contarme entre los muchos que le leían a Jorge Luis borrges. Trabajaba por las tardes, al salir de la escuela, en una librería anglo-alemana de Buenos Aires, Pygmalion, que Borges frecuentaba como cliente. [...] Borges venía a Pygmalion al caer la tarde, en el camino de regreso de su trabajo como director de la Biblioteca Nacional. Un día, luego de seleccionar tres o cuatro libros, me preguntó si no podría ir a leerle por las noches, siempre que yo no tuviese otra cosa que hacer, dado que su madre, que había cumplido ya los noventa, se cansaba con facilidad. Borges solía perderle esto casi a cualquiera: a estudiantes, a periodistas que iban a entrevistarle, a otros escritores. Existe un vasto grupo compuesto por todos aquellos que alguna vez leyeron a Borges: pequeños Boswells que raramente conocen la identidad de los otros pero que, de forma colectiva, mantienen la memoria de uno de los más cabales lectores del mundo. En aquella época, yo desconocía su existencia; tenía dieciséis años. Acepté y, tres o a lo sumo cuatro veces por semana, visitaba a Borges en el estrecho departamento que compartía con su madre y con Fany, la mucama” (Manguel 2004: 13-15).

³¹⁴ cf. OC, II, 395.

per tant, el caràcter universal de la seva obra. En poc menys d'un lustre el seu estil s'anirà depurant més i més amb els llibres *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1969) i *El informe de Brodie* (1970). Aquest llibre, en virtut de l'estil que hi cristal·litza, mereix una observació especial. Quan apareix aquest títol, feia 17 anys que Borges no publicava contes. No només no s'esperava aquest retorn de Borges al gènere del conte, sinó que, a més, va causar sorpresa la factura realista i el costumisme que s'hi manifestava. En clau de paràbola, diversos contes d'aquest volum (com "La intrusa", "Historia de Rosendo Juárez", "Juan Muraña" o "El evangelio según San Marcos") abandonen la predilecció per allò fantàstic i se sustenten damunt les bases d'un realisme sec de tons sinistres. Els laberints, els miralls, els tigres i els jocs amb el temps han cessat i han donat pas a arguments narratius molt lineals i, sobretot centrat, en el xoc d'universos mentals, vitals i culturals que es dona entre els protagonistes d'aquests contes. Aquest fet el constatem de manera proverbial a la dimensió parabòlica de la narració homònima. El conte "El informe de Brodie" parteix d'un manuscrit trobat en una edició de "Les 1001 nits", i que pertany a un missioner escocès que es diu David Brodie, que relata els salvatges costums dels homes-simi, els yahoo, que viuen en una regió remota on ell s'ha instal·lat amb la missió de convertir-los.

D'una manera paral·lela a l'univers de Tlön, que s'assemblava sospitosament al nostre món, aquesta (re)construcció d'una vida salvatge com la dels yahoo, tal com s'expressa a les línies finals del conte,³¹⁵ prodiga insalvables semblances amb nosaltres mateixos i amb la nostra cultura. Aquest llibre, repetim, significa la consolidació d'un estil límpid, de la propedèutica que Borges mateix exposa en el pròleg d'aquesta obra:

³¹⁵ CF. OC, III, 451.

He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco; también a las que quieren deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa o de un asombro. Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. Las modificaciones verbales no estropearán ni mejorarán lo que dicto, salvo cuando éstas pueden aligerar una oración pesada o mitigar un énfasis. Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce. Es verosímil que estas razonables razones sean un fruto de la fatiga. La ya avanzada edad me ha enseñado la resignación de ser Borges (OC, II, 400).

Després d'aquesta obra, Borges persisteix en aquesta (seva) veu literària, una aposta contumaç (a diferència d'algunes peces de Mallarmé i Joyce) per la intel·ligibilitat, per allò que en un argot un pèl contaminat d'actualitat informativa anomenem de manera proverbial *comunicabilitat*.

Vindran més obres: *El oro de los tigres* (1972), *El libro de arena* (1975) *La rosa profunda* (1977), *La moneda de hierro* (1976), *¿Que és el budismo?* (1976, en col·laboració amb Alicia Jurado), *Breve antología anglosajona*, (1977, assaig escrit en col·laboració amb María Kodama), *Historia de la noche* (1977), la recopilació del brillant cicle de conferències titulat *Siete noches* (1980), *La cifra* (1981), *Nueve ensayos dantescos* (1982), el llibre de proses i contes *La memoria de Shakespeare* (1980), el llibre de viatges *Atlas* (1984), i un llibre elegíac i contundent com *Los conjurados* (1985). En totes aquestes obres Borges ratifica aquella extrema depuració estilista ja consolidada a *El informe de Brodie*, que és la prova textual d'allò que l'autor argentí, durant una estada a Harvard l'any 1968, va contestar a una entrevista feta per Rita Guibert per a la revista *Life*:

Darí un consell elemental al escriptor jove: que no pensi en la publicació, sino en la obra. Que no se apressi a publicar, que no se oblidï del lector, y ademés, si ensaya la ficció, que trate de no escriure nada que no pueda imaginarse con sinceridad. Que no escriba sobre los hechos sólo porque le parezcan sorprendentes, sino que lo haga sobre aquéllos en que su imaginación pueda creer. Y en cuanto al estilo, yo le aconsejaría más bien pobreza de vocabulario que exceso de riqueza. Hay un defecto moral que suele advertirse en la obra, y ese defecto es la vanidad [...]. Si en una página todos los adjetivos o todas las metáforas son nuevos, eso suele corresponder a la vanidad, al deseo de asombrar al lector, y no creo que el lector deba sentir que el escritor es diestro. Conviene que el escritor lo sea, pero no que el lector lo sienta. Cuando las cosas están muy bien hechas parecen no sólo fáciles sino inevitables (Guibert 1968: 53).

4.2 L'ESTIL LITERARI COM A REFLEX DE LA TENSÍO ENTRE MULTIPLICITAT CÒSMICA I UNITAT LINGÜÍSTICA

L'obra de Borges pot ser compendiada sota el concepte de representació, ja que aquest concepte implica tres claus de volta de l'arquitectura de la poètica borgiana: les seves bases i projeccions filosòfiques, la tensió entre multiplicitat i unitat, i les (im)possibilitats representatives del llenguatge.

Sota el concepte de representació es despleguen els principals temes i al·lusions de l'obra de Borges: la representació del jo que apunta un infinit “pues el hecho de saberse a sí mismo postula otro yo que se sabe también a sí mismo [...]” (OI, OC, II, 24); l'exercici expressiu d'un llenguatge que ha de condescendir a al·legoria, metàfora, al·lusió, paràbola, símbol...; el desnivell representatiu –tal com hem apuntat al Capítol 3 i com també apuntem al Capítol 5– instaurat per un coneixement fenomènic, d'una banda, i de l'altra, una realitat arquetípica, un *en sí*, o un llenguatge perfecte de caràcter diví; les dificultats de representació derivades d'un llenguatge autoreflexiu com el de

“La Biblioteca de Babel”, o d’un nus gnoseològic com el que planteja el filòsof idealista Josiah Royce,³¹⁶ o d’un jo que és objecte i subjecte de coneixement al mateix temps; la inefabilitat de certes experiències (tal com hem tractat en el Capítol 3) i la inefabilitat a l’hora de descriure el caràcter meravellós de certs objectes sobrenaturals; les dificultats per establir el concepte de veritat en un món en què la versió dels fets depèn més d’una imposició nominalista que no pas d’una adequació del coneixement a un estat de coses positiu;³¹⁷ l’harmonització entre unitat i multiplicitat;³¹⁸ etcètera.

En aquesta apartat, i sempre sota el concepte de representativitat (ja estudiat en gran part al Capítol 3), explorarem com en alguns aspectes formals de la literatura borgiana, i també en alguns símbols i conceptes, es reflecteix aquesta tensió entre unitat i multiplicitat. I ho farem estructurant aquests aspectes en dos grans conjunts:

- 1) els elements exponencials.
- 2) els elements sintètics.

Amb aquests dos conjunts hem intentat cenyir els elements estilístics que reflecteixen un doble moviment compassat, molt característics de les projeccions filosòfiques de l’obra de Borges: la confrontació entre, d’una banda, un univers exponencial –creixent, inabastable, metafísic, que apel·la als arquetipus, possiblement infinit– i, de l’altra, l’afany sintetitzador –constrictor, limitador, nominalista– d’una literatura que –repetim-ho–, sota el concepte de

³¹⁶ Borges, a “Magias parciales del Quijote” recull el plantejament del filòsof idealista Josiah Royce (s. XIX) a la seva obra *The World and the Individual*: “Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa, y así hasta lo infinito” (OI, OC, I, 47).

³¹⁷ A “Utopía de un hombre que está cansado” Borges determina: “Las imágenes y la letra impresa eran más reales que las cosas. Sólo lo publicado era verdadero. *Esse est pervipi* (ser es ser retratado) era el principio, el medio y el fin de nuestro singular concepto del mundo” (LA, OC, II, 54)

³¹⁸ Que gairebé sempre vira cap a una solució panteista. Cf., per exemple, “El Simurgh y el águila” (OC, III, 366).

representació, malda per confeccionar catàlegs sobre aquest univers, catàlegs que exercixin una funció ordenadora.

Aquesta exploració conté un principi que, per bé que resulta més velat, no és menys important: (re)descobrir com els aspectes formals de la literatura borgiana obren un corrent de fons en què l'estil intensifica i emmiralla aquell debat més conceptual i abstracte, allò que anomenaríem *contingut*.

Cal aclarir que la divisió que consignen aquests dos blocs, el bloc exponencial i el bloc sintètic, té un objectiu fonamentalment funcional, el de la claredat expositiva. A la pràctica aquesta divisió presenta una dificultat que espero haver sabut minimitzar. Aquests dos blocs conceptuals (igual que la tensió entre multiplicitat i unitat, canvi i permanència...) exigeixen una anàlisi de la contracció equilibrada que manifesten aquests elements en el si de l'obra borgiana. Així, per exemple, és impossible entendre el relativisme derivat de la intertextualitat, sense, en paral·lel, contrastar aquest relativisme amb el marc de fons de l'acció unificadora d'un llenguatge que uniformitza les versions (intertextuals) sobre la realitat. També es presenta un altre repte (tot i que no tant una dificultat metodològica) quan alguns conceptes, com per exemple el de *càbala* o de *causalitat*, presenten ambivalències: és a dir, tan podrien servir per il·lustrar l'expansió d'un llenguatge que ha perdut la seva capacitat de designar amb precisió el món com, d'altra banda, per especular sobre la conjectura d'un llenguatge que cenyeixi la realitat en la mesura que transporta una simetria entre les paraules i les coses.

4.2.1 Multiplicitat i unitat en la poètica borgiana: elements exponencials en tensió amb elements sintètics

Tot i que en aquesta citació Borges es referia a la novel·la, un gènere que precisament ell no va conrear, cal retenir el diagnòstic: "una novela debe ser

un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” (D, OC, I, 231). L’obra de Borges presenta una enorme cohesió en tots els sentits, entenent per *cohesió* una temàtica recurrent així com una autoconsciència insuperable dels processos d’escriptura i dels elements formals que conformen aquests processos. En la compactació d’aquesta obra, com ja hem anunciat a l’inici d’aquest capítol, podem entreveure que tot un seguit d’aspectes formals (estilístics) vitalitzaran els continguts abstractes i filosòfics, així com els sentits de la literatura de l’autor argentí.

En l’obra de Borges hi ha una tensió permanent entre la unitat i la multiplicitat. Sota el signe de la representació propi del coneixement en general i de l’escriptura en concret, es produirà un constant moviment de contracció i expansió entre, d’una banda, la necessitat d’apuntar a uns elements exponencials i, de l’altra, la necessitat d’ordenar en els dominis de l’estil i la lògica d’un coneixement, aquests elements exponencials. Aquest moviment dibuixarà, doncs, un signe polaritzat, que anirà des de l’expansió fins a la contracció.

En el capítol anterior hem explorat la concepció que Borges té del llenguatge. I hem constatat que la seva obra, en un predomini nominalista que aprofundirem en el Capítol 6, planteja que la realitat està fundada pel llenguatge. De tal manera que, en la precisa mesura que el coneixement ja no disposa de centre jeràrquic, qualsevol classificació lingüística de la realitat no deixarà de ser una conjectura, ja que, en virtut de la fal·libilitat del llenguatge i de tot sistema, no pot existir una classificació fiable de l’univers. Per això a “El idioma analítico de John Wilkins”, Borges observa que: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. El mundo —escribe David Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de un dios infantil, que lo abandonó a

medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es una obra de un dios subalterno, de quien los dioses se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto” (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779). (OI, II, 84-85).

En paral·lel a aquesta realitat, que ja conté una declaració nominalista, per a Borges el llenguatge actua com una estructura general que fa que tot sistema lingüístic esdevingui la tradició a partir de la qual el subjecte humà edificarà els seus constructes provisoris (i conjecturals!) sobre la realitat. Per aquest motiu Borges reivindica les obres que, com *Les mil i una nits*, *La Ilíada* o *L’Odissea* són obres de múltiples autors i, per tant, descansen sobre la tradició del llenguatge, una tradició que, a còpia de polir-se a costa de les interpolacions i modulacions que han imprès els autors i les generacions humanes (pensem que eren obres bàsicament transmises oralment), ja es poden considerar *de qualitat* en el sentit que han estat sotmeses als processos de coneixement, filtratge i reconeixement cultural: “porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje, de la tradición” (H, OC, II, 186). Per aquest motiu Borges valora molt també *La divina comèdia* o l’obra sencera de Shakespeare, que són literatures que reposen sobre la tradició del llenguatge i que, en paraules nostres, estan inserides en l’imaginari col·lectiu. “Los hindúes no tienen sentido histórico (es decir: perversamente prefieren el examen de las ideas al de los nombres y las fechas de los filósofos)...”, escriu Borges a l’assaig “El tiempo y J. W. Dunne” (OC, II, 24). Segons ell, sota la tradició del llenguatge, que al capdavall és l’única tradició autoconscient de l’ésser humà, sempre estem escrivint el mateix llibre. Els contes *La biblioteca de Babel* i *El libro de arena* compendien emblemàticament aquesta idea: el llenguatge és l’estructura general que possibilita totes les construccions al voltant de la realitat. No hi ha realitat, doncs, que no quedi dintre del llenguatge. Per aquest

motiu el concepte de *clàssic* que Borges vindica d'una manera explícita en l'assaig i en la crítica literària, i d'una manera implícita en la seva escriptura, apunta sempre a la necessitat d'anul·lar l'estil literari, és a dir, de fondre's amb la tradició del llenguatge.

Aquest plantejament, és clar, tindrà un efecte dominó. O més ben dit, en l'ordre compacte de l'obra de Borges, una obra en què no hi ha cap reble, en què no hi ha cap matís o informació que no tingui la seva funcionalitat expositiva o argumental, aquest plantejament de subratllar la tradició del llenguatge estarà concatenat amb múltiples aspectes més. Com podem veure per exemple a l'assaig "Nadería de la personalidad", publicat al llibre *Inquisiciones* l'any 1925 i en què el jove Borges intenta negar el jo i aplicar al camp de la literatura les conseqüències que es deriven d'aquesta negació:

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. Pienso probar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy (Borges 1998: 92).

¿Com s'assolirà en el camp literari aquesta negació del jo? Doncs aplicant un concepte de classicisme que, com dèiem, anul·la *l'estil* literari perquè fa que l'autor ingressi en el flux general de la tradició del llenguatge. Recordem que el jove Borges, tal com hem dit a l'inici d'aquest capítol, considerava modèlica la literatura de Torres Villaroel:

La atestiguación segunda la saco del tercer trozo de la *Vida e historia* de Torres Villarroel. Este sistematizador de Quevedo, docto en estrellería, dueño y señor de todas las palabras, avezado al manejo de las más gritonas figuras, quiso también definirse, y palpó su fundamental incongruencia; vio que era semejante a los otros, vale decir, que no era nadie, o que era apenas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo y fatigándose en el espacio. Escribió así: “Yo tengo ira, miedo, piedad, alegría, tristeza, codicia, largueza, furia, mansedumbre y todos los buenos y malos afectos y loables y reprehensibles ejercicios que se puedan encontrar en todos los hombres juntos o separados. Yo he probado todos los vicios y todas las virtudes, y en un mismo día me siento con inclinación a llorar ya reír, a dar ya retener, a holgar ya padecer, y siempre ignoro la causa y el impulso destas contrariedades. A esta alternativa de movimientos contrarios, he oído llamar locura; y sí lo es, todos somos locos, grado más o menos, porque en todos he advertido esta impensada y repetida alteración”.

No hay tal yo de conjunto. [...] (ídem: 97-98).

Aquest classicisme, és clar, està relacionat amb una altra baula, el concepte d'avantguarda. Llevat de l'etapa ultraista de joventut, que ni que sigui de forma parcial perdurà en el seu estil,³¹⁹ per a Borges el classicisme significa anul·lar qualsevol temptativa d'avantguarda: “Fuimos el imaginismo, el cubismo / los conventículos y sectas / que las crédulas universidades veneran. / Inventamos la falta de puntuación, / la omisión de mayúsculas / las estrofas en forma de paloma / de los bibliotecarios de Alejandría. / Ceniza la labor de nuestras manos / y un fuego ardiente nuestra fe” (ES, OC, II, 382). I també: “Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce” (IB, II, 400).

³¹⁹ Com reconeixerà a l'assaiig “Las Kenningar” dins *Historia de la eternidad*, llibre publicat l'any 1936: “El ultraista muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome [...]” (OC, I, 380)

Recordem que estem sota el flux exponencial de la tradició que instaura el llenguatge. Tal com hem vist en el primer capítol a l'apartat referit a l'hermenèutica (i també a 1.2 quan exploràvem l'obra "Pierre Menard, autor del Quijote"), aquest marc exponencial ontològicament encara quedarà més ampliat amb el concepte d'interpretació, que, per a Borges, és l'únic que instaura un punt de fuga en la possible finitud de les combinacions mecàniques que admet el llenguatge. Així doncs, atenint-nos a aquest darrer criteri tenim per una banda que el llenguatge, per bé que exponencial fins a nivells humanament inimaginables, té uns límits. Però no així la interpretació, que encara obre més si cal, aquesta perspectiva exponencial, ja que per a Borges "La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón que un solo libro no lo es [...]. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída [...]" (OC, II, 125).

Apuntada aquesta primera dimensió exponencial del llenguatge, la literatura de Borges plantejarà allò que en dèiem *un moviment polaritzat de contracció*. Si d'una banda el llenguatge i la interpretació eixamplaven el marc exponencial amb les seves estructures conjecturalment reductibles a combinatòria matemàtica, de l'altra banda, en la seva poètica Borges plantejarà el que és la funció ordenadora i *provisòria* de la literatura: una funció –per dir-ho així– d'inventari. La literatura, per atenuar el vertigen metafísic que encomanen aquestes visions exponencials del llenguatge i la interpretació, aplicarà uns criteris racionalitzadors i codificadors de la realitat. En aquest sentit, en una interpretació que podria emparentar-se amb una visió prototípica del romanticisme, Borges ja precisa una distinció entre llenguatge i idioma. Si el llenguatge era el marc general, l'idioma ja serà un subconjunt d'aquell marc general. Al pròleg de *El oro de los tigres* escriu: "Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos" (OC, II,

459). Conseqüentment el *lunfardo*, aquest argot considerat durant èpoques “la llengua dels immigrants” i que la majoria de lingüistes consideren una variant dialectal del castellà, acapararà l’interès del jove Borges, sobretot el de *El tamaño de mi esperanza*, el del *Idioma de los argentinos*, el d’*Inquisiciones*, *Cuaderno San Martín* i també en part de *Evaristo Carriego*. Perquè el *lunfardo*, com a restricció idiomàtica del marc general de la llengua, s’obre com una catàbasi (del grec, κατὰ, “a baix”, i βαίνω, “avenç”), és a dir: apareix com un descens que li permet fondejar el món dels *compadritos* i dels *malevos*, aquell univers que quedava més enllà de la tanca del jardí de casa seva i que, en pro de la refundació d’un costumisme literari després de tornar de la seva primera estada a Europa amb la família, Borges literaturitzarà i reduirà a una ètica de l’acció, on l’honor es defensa a ganivetades letals. La mateixa lectura podríem fer de les sagues islandeses (les *Kenningar*), que tant apassionaran Borges i a les quals es refereix com a *metàfores mecàniques* (LA, OC, II, 57). Aquesta catàbasi no és, com en el cas anterior, un descens a l’inframón o als inferns reals, sinó a un passat i a una violència mitificada a través de la literatura. Les *Kenningar*, paraula que en nòrdic antic significa literalment *símbol* o *fet de nombrar*, són formes de la poesia antiga d’Islàndia i presenten la característica de referir-se a una cosa o fenomen a través d’una associació de conceptes. A l’assaig “Las Kenningar” Borges recopila molts exemples d’aquesta concentració conceptual, autèntics assoliments de símbols i variants metafòriques.³²⁰ Comparable a les metàfores, les *kenningar* són formes retòriques que codifiquen poèticament la realitat, revelant associacions conceptuals en el marc exponencial del llenguatge.³²¹

³²⁰ Que anomena per exemple *manzana del pecho* al cor, *asamblea de espadas* a la batalla, *hielo de la pelea* a l’espasa, *casa de los pájaros* a l’aire... (cf. HE, OC, I, 372-373).

³²¹ Per bé que els efectes siguin de defamiliarització: “Las *kenningar* nos dictan ese asombro, nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente” (OC, I, 379).

En aquesta mateixa dialèctica entre amplitud i codificació, cal destacar el sentit de la metàfora. D'una banda a l'assaig "La metàfora" Borges sosté "[...] no significa [...] que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar estas secretas simpatías resultan, de hecho, ilimitados" (HE, OC, I, 384). I, de l'altra banda, a l'assaig "La esfera de Pascal", conjectura: "Quizá la historia universal es la historia de las diversas entonaciones de algunas metáforas" (OI, OC, II, 16). És a dir, la metàfora, que Borges defineix molt precisament com *una analogia entre imatges* i no com una *metòdica associació entre dues coses*,³²² ofereix una reflexió teòrica que materialitza el debat entre aquesta expansió còsmica i la consegüent contracció. Ens trobem de nou davant l'estranyesa metafísica. Aquest instrument expressiu que és la metàfora, "esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales– el camino más breve"³²³, provoca el vertigen de confrontar el subjecte de coneixement contra un horitzó de proporcions exponencials. Armat amb el recurs de la metàfora, l'ésser humà assaja sota el criteri d'analogia associacions entre imatges. Així doncs, la metàfora presenta una ambivalència imponent: d'una banda les possibles materialitzacions de metàfores són exponencials com les combinacions que permet el llenguatge. Però de l'altra, des del moment que la metàfora actua com a criteri regulador de les formes bàsiques d'aprehensió de la realitat, la història universal codifica *les diverses entonacions* que admet l'existència humana.³²⁴ "Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco / o seis metáforas" escriu al poema "La fama" (C, OC, III, 325) precisant que la metàfora és la solució cristal·litzadora. En una de les sis conferències pronunciades a la universitat de Harvard durant el curs 1867-

³²² OI, OC, II, 40.

³²³ cf. "Anatomía de mi ultra", dins *Textos recobrados*, pàg 95.

³²⁴ "Crear e imponer metáforas se ha considerado que es un acto de poder y está cargado de ideología. Las metáforas no son únicamente figuras y comparaciones, no sólo describen; conducen asimismo a la aceptación de un orden social" (Capel 2011: 15).

1968, titulada precisament “La metáfora”, Borges, a través d’aquesta figura retòrica, torna a situar de manera clara la tensió entre la dimensió exponencial i la funció organitzadora (i compressora) del llenguatge:

Ya que el tema de la charla de hoy es la metáfora, empezaré con una metáfora. La primera de las muchas metáforas que trataré de recordar procede del Lejano Oriente, de China. Si no me equivoco, los chinos llaman al mundo ”las diez mil cosas”, o –y eso depende del gusto y el capricho del traductor– “los diez mil seres”. Supongo que podemos aceptar el muy prudente cálculo de diez mil. Seguro que existen más de diez mil hormigas, diez mil hombres, diez mil esperanzas, temores o pesadillas en el mundo. Pero si aceptamos el número de diez mil, y si pensamos que todas las metáforas son la unión de dos cosas distintas, entonces, en caso de que tuviéramos tiempo, podríamos elaborar una casi increíble suma de metáforas posibles. He olvidado el álgebra que aprendí, pero creo que la cantidad sería 10.000 multiplicado por 9.999, multiplicado por 9.998, etcétera. Evidentemente, la cantidad de posibles combinaciones no es infinita, pero asombra a la imaginación. Así que podríamos pensar: ¿por qué los poetas de todo el mundo y todos los tiempos habrían de recurrir a la misma colección de metáforas, cuando existen tantas combinaciones posibles? (Borges 2001: 37-38).

I també en el text de la mateixa conferència:

Lo verdaderamente importante no es que exista un número muy reducido de modelos, sino el hecho de que esos pocos modelos admitan casi un número infinito de variaciones. El lector interesado por la poesía y no por la teoría de la poesía podría leer, por ejemplo, “Desearía ser la noche”, y luego “monstruo hecho de ojos” o “Las estrellas miran hacia abajo”, sin dejar de pensar que estos versos remiten a un Único modelo. Si yo fuera un pensador atrevido (pero no lo soy; soy un pensador muy tímido, y voy avanzando a tientas), diría que sólo existe una docena de metáforas y que todas las otras metáforas sólo son juegos arbitrarios. Esto equivaldría a la afirmación de que entre las “diez mil cosas” de la definición

china sólo podemos encontrar doce afinidades esenciales. Porque, por supuesto, podemos encontrar otras afinidades que son meramente asombrosas, y el asombro apenas dura un instante (Borges 2001: 49-50).

Estem davant de la funció reordenadora del llenguatge. La metàfora, en la mesura que com diu Sánchez Ferrer “no es poética por ser metáfora, sino por la perfección alcanzada” (Sánchez Ferrer 1992: 53), materialitza un mode de pensament, una bellesa metabolitzada per la tradició cultural, un llenguatge ja inserit en *l'imaginari cultural*. El corol·lari és evident: les codificacions a què el llenguatge, i la literatura en la mesura que aquesta última disciplina està constituïda de llenguatge, sotmeten la realitat són economicistes, condensadores tendeixen cap a allò que podríem anomenar un *disculpable minimum d'argument*. ¿Estem gaire lluny de les consideracions de Tristan Bernard³²⁵ i Anatole France,³²⁶ segons les quals hi ha dotze arguments literaris que es repeteixen cíclicament?

El cas és que en aquest espai polaritzat per la dimensió exponencial d'una banda, i per l'intent de restricció, de l'altra, entraran en joc tota una sèrie d'elements formals característics de la literatura de l'autor argentí que al mateix temps que construiran aquests moviments calculadíssims, també transparentaran aquest debat. L'atribut metaliterari de la literatura de Borges, una obra que es constitueix conscientment sobre la tradició literària (dimensió

³²⁵ “Au théâtre les spectateurs veulent être surpris. Mais avec ce qu'ils attendent” (Bernard 1964: 261).

³²⁶ “Pour fonder la critique, on parle de tradition et de consentement universel. Il n'y en a pas. L'opinion presque générale, il est vrai, favorise certaines oeuvres. Mais c'est en vertu d'un préjugé, et nullement par choix et par l'effet d'une préférence spontanée. Les oeuvres que tout le monde admire sont celles que personne n'examine. On les reçoit comme un fardeau précieux, qu'on passe à d'autres sans y regarder. Croyez-vous vraiment qu'il y ait beaucoup de liberté dans l'approbation que nous donnons aux classiques grecs, latins, et même aux classiques français? Le goût aussi qui nous porte vers tel ouvrage contemporain et nous éloigne de tel autre est-il bien libre? N'est-il pas déterminé par beaucoup de circonstances étrangères au contenu de cet ouvrage, dont la principale est l'esprit d'imitation, si puissant chez l'homme et chez l'animal? Cet esprit d'imitation nous est nécessaire pour vivre sans trop d'égarement; nous le portons dans toutes nos actions et il domine notre sens esthétique” (France: 1925-1927: 2).

exponencial), comporta, ja ho hem vist, una literatura basada en la intertextualitat, que en el cas de Borges majoritàriament es resol a través d'un exuberant i precís canemàs de citacions, referències, atmosferes, ecos filosòfics... Es tracta d'un procés poètic que posa un text literari en contacte amb els altres, fonent-los en el marc de la tradició. Aquest sistema exigeix erudició: hi ha pocs autors que tinguin la quantitat de lectures que té Borges, la capacitat memorística que assaona aquestes lectures, la qualitat singular i inestimable amb què ha llegit i relacionat la tradició literària. Per això no és d'estranyar que quan, a "Utopía de un hombre que está cansado", tot esbossant el context d'un món imaginari ancorat en el passat, el nostre autor expressi: "Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas" (LA, II, 55). Borges està subratllant una lògica creativa que ja no buscarà infructuosament arguments *primigèniament originals*, sinó que treballarà sobre la reelaboració dels materials de la literatura, buscant nous angles d'accés a un edifici literari ja definitivament constituït per uns temes recurrents. El matís és important. No estem confonent el plagi o la còpia amb la intertextualitat. Les citacions que Borges interpola en la seva obra tenen una part activa en la gènesi de l'argument del text de què formen part, provenen d'un acte de lectura creatiu i, en tercer lloc, manifesten una adequació precisa i del tot harmònica amb l'arquitectura del text de què formen part. A la ressenya "Introduction a la Poétique" de Paul Valéry, publicada a la revista "El hogar" (1936-1939), Borges observa:

Valéry escriu: "La Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un sólo escritor. Podemos estudiar la forma poética del

Libro de Job o del *Cantar de los Cantares*, sin la menor intervención de la biografía de sus autores, que son enteramente desconocidos”.

No menos técnica, no menos esencialmente clásica, es la definición que propone de literatura. “La literatura es y no puede ser otra cosa que una especie de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del Lenguaje”. Y luego: “¿No es acaso el Lenguaje la obra maestra de las obras maestras literarias, ya que toda creación literaria se reduce a una combinación de las potencias de un vocabulario determinado, según formas establecidas de una vez por todas?”. Eso, en la página 12. En cambio, la página 40 señala que las obras del espíritu sólo existen en acto, y que ese acto presupone evidentemente un lector o un espectador.

Si no me engaño, esa observación modifica muchísimo la primera y hasta la contradice. Una parece reducir la literatura a las combinaciones posibles del vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda, un número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendimientos y distracciones colaboran con el poeta muerto (Borges 1986: 241-242).

Hem escollit aquesta cita, no només per l'adequació al tema de què estem parlant, la dialèctica entre expansió i retracció sota l'ordre de la representació literària, sinó que també perquè la mateixa arquitectura d'aquest text explicita, tot i desplegar-se en el marc específic de la ressenya literària, que Borges interpola les citacions i les referències literàries als seus textos per, així, quedar en condicions d'aplicar un pas de rosca més a un determinat tema o qüestió (en el text que acabem d'incorporar, el pas de rosca es dona formulant una observació crítica que subratlla l'espai que obre Valéry tot contraposant una gènesi combinatòria de la literatura amb una expansió interpretativa de la literatura). Estem parlant del procés actiu propi del palimpsest; tal com apunta Gérard Genette tot seguint Philippe Lejeune en el sentit d'integrar literàriament text sobre text: “L'hypertexte nous invite à une lecture

relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune: lecture palimpsestueuse. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre: si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois" (Genette 1982: 452). I també el mateix Genette comentat el propòsit de Pierre Menard en el conte homònim de l'autor argentí:

Cette pratique d'hypertextualité fictive est, il faut le noter, symétrique et inverse de la performance attribuée par Borges à son héros Pierre Menard. Ecrivain de son propre fonds un *Quichotte* rigoureusement littéral, Ménard allégorise la lecture considérée comme, ou déguisée en lecture son écriture. Ces deux conduites, faut-il le dire, sont complémentaires, elles s'unissent en une métaphore des relations qui sont bien évidemment –j'y reviendrai s'il le faut– l'âme même de l'activité hypertextuelle (Genette 1982: 296).³²⁷

Amb la literatura Borges ens trobem davant del procés d'un autor que no només fa recepció dels materials de la cultura sinó que els integra com a part constitutiva de la seva obra (en el text que acabem de llegir, es tracta d'un aspecte que, com ja hem comentat en diversos apartats d'aquest treball, resulta molt recurrent en Borges: la possibilitat de cenyir l'estudi de la literatura i de les idees filosòfiques a una qüestió merament temàtica, ahistòrica en el sentit de no vincular aquesta discussió a una cronologia de desenvolupament).³²⁸

³²⁷ També Bakhtín fa referència a la recursivitat de la literatura en el sentit que apunta Genette: "La literatura se define siempre por remisiones" (per referències: GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel. *En los "bordes fluidos": Formas híbridadas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Col. Perspectivas hispánicas. Bern: Peter Lang, 2009, p. 22).

³²⁸ A propòsit d'aquesta lògica poètica *activa*, creativa, Fernando Savater observa amb molt bon criteri: "en los primeros esbozos narrativos de Borges se notan desde luego, como él se encarga de precisar, sus relecturas de Stevenson y Chesterton, pero aún más la influencia de las biografías imaginarias de Marcel Schwob y de los preciosos retratos en miniatura de Lytton Strachey. Ninguna de estas deudas los hace desmerecer, porque inauguran una forma de leer convertida en escritura a cuya magia persuasiva, rica en ecos, nos acostumbrará Borges y nadie sino él. Ya en el prólogo de 1935 homenajea a la que será siempre la mayor fuente de su

L'imperfecte llenguatge humà crea la il·lusió d'experiència del món, fa inventari (conjectural) d'una realitat exponencial, certament inabastable per a un sol sistema. En aquest punt, el pla de la ficció i el de la veritat se superposen.³²⁹ I ho fan en virtut d'una imposició nominalista: “Muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo” (A, OC, I, 558). El llenguatge és el que permet, doncs, aquest simulacre de veritat, de versemblança.

La intertextualitat és –valgui la redundància– una *tria creativa* i restrictiva del marc exponencial del llenguatge. Com bé il·lustren els contes “La biblioteca de Babel” i “El libro de arena”, el llenguatge té un desplegament autoreflexiu. És una estructura, per dir-ho així, que ve *donada*. Llavors l'acte creatiu del llenguatge, i més concretament del llenguatge literari, passa per l'aplicació de formes condensadores de la realitat exponencial. Les cites, enteses com a unitats atòmiques d'una dimensió molecular de la tradició literària, conformarien aquesta apropiació aplicativa. En aquest sentit, sobre la poètica borgiana, Beatriz Sarlo observa: “[...] que, paradójicamente, [Borges] construye su originalidad en la afirmación de la cita, de la copia, de la reescritura de textos ajenos, porque piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura desde la lectura, y desconfía, desde un principio, de la posibilidad de representación literaria de lo real” (Sarlo 1995: 18). En aquest mateix sentit és molt interessant la valoració que John Sturrock fa d'aquest procés poètic. Sturrock analitza la influència de la manera de llegir de Borges sobre la manera d'escriure de Borges. I parla de procés de *glorificació* en les narracions de

experiencia: “Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual”. En estos cuentos y en las notas fingidamente eruditas que los prolongan se dedica a modificar y trastocar historias ajenas, iniciando conscientemente ese permanente palimpsesto que será toda su obra” (Savater 2000: 29-30).

³²⁹ I també s'hi superposa el de la hiperficció, que en el cas de Borges es dona quan es desplega una ficció dintre de la ficció, tal com per exemple succeeix en l'estructura circular del conte “La ruinas circulares”.

Borges, interpretant que l'autor argentí sempre intenta eliminar els elements contingents del llenguatge i, així, apuntar a un àmbit transcendent del significat.³³⁰

Aquestes projeccions, és clar, tindran un ample camp d'aplicacions. La tensió entre multiplicitat i unitat es reflectirà no només en les citacions, sinó en molts altres elements formals relacionats amb la intertextualitat. Aplicats a l'obra de l'autor argentí, enumerem-ne alguns dels principals. Comencem per l'epígraf. L'epígraf és una cita que, a manera de codificació relacionada amb el text, encapçala un text. Sol ser una cita d'una *altra* obra literària, interpolada abans del text en unes condicions tipogràfiques i de situació que realcen la seva visibilitat jeràrquica. En cert sentit si, com afirma David Lodge, el títol “és part del text, de fet és la primera part que trobem, i per tant té un poder considerable per atreure i condicionar l'atenció del lector”, també podem dir que l'epígraf és part performativa del text, perquè denota una clau atmosfèrica o de sentit. Acostuma a ser una citació breu. En termes generals en l'obra de Borges l'epígraf no apareix com una llei d'autoritat sinó com un punt d'il·luminació entre el text *propri* i allò que el text *propri* referencia. Segons Gérard Genette, l'epígraf forma part del “llindar del text”, és a dir, d'allò que separa el text en qüestió i d'allò que ja no forma part del text; per a Genette l'epígraf està en aquesta zona de transició.³³¹ Per a Borges l'epígraf, en la mateixa línia que la citació, forma part d'aquesta tria creativa i restrictiva que un escriptor que abans que res és lector, extreu de la tradició literària. Aquest element del paratext confirma el nou sistema d'escriptura que molt conscientment alça la poètica de Borges: un sistema que remet a la tradició literària i que es rubrica, com hem dit, en la seva condició deliberada de palimpsest.

³³⁰ cf. Sturrock 1977: 193.

³³¹ cf. Genette 1982: 9-10.

L'al·legoria, l'al·lusió i la literalitat seran elements formals que també atermenaran aquest debat entre exponencialitat i restricció. Des de la condició autoreflexiva del llenguatge, l'escriptor hereta metàfores de la tradició literària i, tal com hem dit, sota els auspicis d'uns modes generals, intenta forjar o modular noves metàfores. A l'assaig "Notas", Borges escriu:

Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos. Nada más falso. Busco un ejemplo elemental: el de una adivinanza. Nadie ignora que a Edipo le interrogó la Esfinge tebana: "¿Cual es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos al mediodía, y tres en la tarde?" Nadie tampoco ignora que Edipo respondió que era el hombre. ¿Quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de hombre es inferior al mágico animal que deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre común a ese monstruo variable y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie? Esa naturaleza plural es propia de todos los símbolos. Las alegorías, por ejemplo, proponen al lector una doble o triple intuición, no unas figuras que se pueden canjear por nombres sustantivos abstractos. "Los caracteres alegóricos –advierte acertadamente de Quincey (*Writings*, oncenno tomo, página 199)– ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico" (D, OC, I, 275).

L'al·legoria és una figura retòrica que consisteix a expressar una idea a través d'una imatge o successió d'imatges; sol referir-se a un fenomen extens i pot tenir una finalitat didascàlica o estètica. L'al·legoria, en el marc exponencial del llenguatge, que no pot precisar uns centres epistemològics vinculats a la *veritat*, debilita molt el concepte de literalitat. La tensió entre al·legoria i literalitat serà una tensió que per a Borges es resoldrà en l'àmbit de la lectura, és a dir, en l'àmbit de la interpretació. L'al·legoria en si, per a Borges, és una manifestació més de les bases defectuoses del coneixement humà. En la mesura que no hi

ha possibilitat de precisar què és versemblant, veritable o literal (ja hem vist com, en virtut d'aquesta lògica, se superposen els plans de la ficció i els de la realitat positiva), l'al·legoria, aquesta capacitat de parlar de manera figurada, serà també l'intent de construir un sistema d'associació entre dos fets de la realitat. La particularitat específica de l'al·legoria és que tendirà a interpretacions plàstiques, no literals, o *no tan literals* com algunes associacions que tenen una direcció rígida i unívoca. És la idea vehement que predomina en l'obra de Borges: la naturalesa i tot allò extern és símbol d'un llenguatge que hem oblidat.³³² Per tant, la (re)construcció d'aquesta realitat haurà de ser inevitablement simbòlica, assagísticament al·legòrica, perquè el llenguatge acaba remetent-se a si mateix. Llavors l'adjectivació d'aquesta realitat, les hipàl·lages, les catacrexis, les sinestèsies, els trops, les etimologies i fins i tot els oxímorons, poden ser interpretats com aquest procés d'associació assagística constant entre conceptes de la realitat. És un procés eminentment provisorori. És un intent filosòfic de reconstrucció de la realitat ja palès en l'estil. Adjectivar significa una *manera pròpia* de constrènyer subjectivament un llenguatge que té un marc exponencial.

Borges advoca per una adjectivació moderada. Observa Ronald Christ sobre l'adjectivació: "Modern poets make of the adjective an enrichment, a variation; the ancients, a pause, a kind o emphasis" (Christ 1997: 5). Malgrat les bases clàssiques de la seva poètica, l'adjectivació en Borges remarca aquesta variació, aquesta pausa obligada, perquè els seus adjectius provoquen –per dir-ho així– un curtcircuit interpretatiu.³³³ De vegades aquest curtcircuit s'assoleix amb la mescla de dos conceptes *inesperats*, com per exemple quan parla d'una "calle inofensiva",³³⁴ d'"horror sagrado",³³⁵ "horror intelectual",³³⁶ "lento en la

³³² cf. OI, OC, II, 98.

³³³ Sobre l'adjectivació en l'obra de Borges, vegeu Alazraki 1983: Capítol IV.

³³⁴ cf. HUI, OC, I, 301.

³³⁵ cf. A, OC, I, 536.

sombra”,³³⁷ o descriu “Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona”,³³⁸ o “Ebrio de una *piedad casi impersonal*, caminé por las calles [...]”,³³⁹ Borges també s’aplica allò que diu que Pierre Menard fa: conjuntar dos adjectius, un de moral i un altre de físic.³⁴⁰ “silencio hostil”³⁴¹, “olor anaranjado”³⁴²... A voltes aquesta adjectivació reclama un moment de pausa metabolitzadora perquè planteja una oposició antitètica entre els termes que conjunta: “La locura de Carlos Argentino Daneri me colmó de maligna felicidad”.³⁴³ O de vegades planteja una portentosa obertura d’espais semàntics: “Resonando cóncavamente en la memoria humana”.³⁴⁴

L’adjectivació és captació de la realitat, percepció de la realitat:

Tomemos el famoso verso de Carducci “el silencio verde de los campos”. Podemos pensar que se trata de un error, que Carducci ha cambiado el sitio del epíteto; debió haber escrito “el silencio de los verdes campos”. Astuta o retóricamente lo mudó y habló del verde silencio de los campos. Vayamos a la percepción de la realidad. ¿Qué es nuestra percepción? Sentimos varias cosas a un tiempo. (La palabra *cosa* es demasiado sustantiva, quizá.) Sentimos el campo, la vasta presencia del campo, sentimos el verdor y el silencio. Ya el hecho de que haya una palabra para el silencio es una creación estética. Porque *silencio* se aplicó a personas, una persona está silenciosa o una campaña está silenciosa. Aplicar “silencio” a la circunstancia de que no haya ruido en el campo, ya es una operación estética, que sin duda fue audaz en su tiempo. Cuando Carducci dice “el silencio verde de los campos” está diciendo algo que está tan cerca y tan lejos de la realidad inmediata como si dijera “el silencio de los verdes campos” (OC, III, 256).

³³⁶ cf. A, OC, I, 537.

³³⁷ cf. A, OC, I, 601.

³³⁸ cf. A, OC, I, 561.

³³⁹ cf. A, OC, I, 590.

³⁴⁰ cf. F, OC, I, 466.

³⁴¹ cf. A, OC, I, 536.

³⁴² cf. D, OC, I, 227.

³⁴³ cf. A, OC, I, 623.

³⁴⁴ cf. H, OC, II, 157.

Per tant, l'adjectivació és forma concretada, visió particular en una realitat que, atesa la seva qualitat evanescent, sosté de manera afeblida el concepte de *literalitat*. L'adjectivació és una forma amonedada de la vasta combinatòria del llenguatge. Però no es tracta, és clar, d'una combinació algorítmica, sinó d'una codificació que trenca tot mecanicisme creatiu apuntant cap a potències de suggestió imaginativa. Com observa Josep Maria Pinto a propòsit de *Ficciones*:

En una obra tan treballada com *Ficciones*, en un estil tan minuciós, tan acurat, els adjectius gairebé mai no són un mer tràmit, poques vegades són de finalitat utilitària; compleixen la seva funció en el text, sí, però en moltes ocasions són una porta oberta als suggeriments, a les connotacions, a la intel·ligència del lector (Pinto 2010: 15).

També implica percepció de la realitat i associació d'elements de la realitat la hipà·llage (del grec ὑπαλλαγή, “substitució”), aquesta figura retòrica mitjançant la qual un substantiu adopta la qualitat d'un altre substantiu. Així Borges l'aplica quan escriu: “Yo fatigo sin rumbo los confines / de esa alta y honda biblioteca ciega” (H, OC, II, 188), en què la *biblioteca* adquireix un dels accidents de la persona que la transita. En el mateix sentit a *Evaristo Carriego* Borges articula aquesta *associació*:

Busco realidades más nobles. Hacia el confín con Balvanera, hacia el este, abundaban los caserones con recta sucesión de patios, los caserones amarillos o pardos con puerta en forma de arco –arco repetido especularmente en el otro zaguán– y con delicada puerta cancel de hierro. Cuando las noches impacientes de octubre sacaban sillas y personas a la vereda y las casas ahondadas se dejaban ver hasta el fondo y había amarilla luz en los patios, la calle era confidencial y liviana y las casas huecas eran como linternas en fila (EC, OC, I, 108-109).

Les nits *treenen* cadires i persones, les cases enfondides es deixen veure, les cases esdevenen confidencials..., Borges, a través de la suggestiva associació que permet la hipàrl·lage defamiliaritza una vinyeta perceptiva, esbossa una visió distanciada, màgica, nostàlgica i quasi onírica, pròpia del narrador que relata de manera deformatant una experiència molt allunyada en el temps.

La catacresi (del grec *κατάχρησις*, “aprofitament”) és una figura retòrica que emprava una metàfora per designar un fet que no té un terme específic. Aquesta figura servirà perquè Borges palesi una vegada més les constriccions del llenguatge i perquè, una vegada més també codifiqui conceptes que apunten perplexitats metafísiques. La invenció d’un concepte li permet aquesta (re)creació de realitat, aquesta obertura semàntica. És, per exemple, el cas dels *hrönir*, un objectes prodigiosos que es dupliquen i que apareixen a la narració “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.³⁴⁵ Com que en el repertori del seu pensament els habitants de Tlön no tenen el concepte de *troballa*, *hrönir* esdevé el terme amb què es referiran als objectes perduts i posteriorment trobats.³⁴⁶ En rigor, segons la lògica idealista de Tlön, qualsevol d’aquests objectes trobats és la duplicació matisadament imperfecta de l’objecte que s’havia perdut. Els *hrönir* van perdent consistència si no són percebuts, fins al punt que poden desaparèixer de la faç del planeta. Tenim, per tant, que *hrönir* designa un fet que, prèviament, no posseïa cap designació i, per tant, cap realitat. La diferència de qualitat de l’objecte perdut i la de l’objecte trobat, bé requeria un

³⁴⁵ cf. F, OC, I, 439.

³⁴⁶ “No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman hrönir y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los hrönir fueron hijos casuales de la distracción y el olvido [...]. Las investigaciones en masa producen objetos contradictorios; ahora se prefiere los trabajos individuales y casi improvisados. La metódica elaboración de hrönir ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. Hecho curioso: los hrönir de segundo y tercer grado –los hrönir derivados de otro hrön, los hrönir derivados del hrön de un hrön– exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen [...]” (F, OC, I, 439).

concepte: *hrönir*, en aquest cas.³⁴⁷ El llenguatge, per tant, funda realitats. La creació literària genera noves realitats, nominacions per a una percepció.

Dins aquest marc operatiu d'un llenguatge que actua sense cànon de referència natural, l'arbitrarietat nominativa –com, d'altra banda, totes les arbitrietats dels sistemes explicatius de la realitat– és inevitable. El *nomos* sorgit de la comunitat és la instància que, al capdavant, s'encarregarà de sancionar una aplicació nominativa. L'arbitrarietat del llenguatge permet, d'una banda, l'exalçament de màgia verbal d'un estil literari com el de Borges –que alterna suggestives sinestèsies, adjectivacions, oxímorons...– i, de l'altra, eixamplar els sentits que prodiga la pèrdua d'un mític moment primigeni d'isomorfisme ple entre la paraula i la cosa. El sentit de molts textos de Borges cristal·litza en una qualitat funcional de l'idealisme, que permet radicar tota la realitat en la *idea*, un idealisme que en el cas de Borges arriba mediatitzat per la visió de Schopenhauer, segons la qual tot allò que pertany a l'espaciotemporalitat recau sobre la *representació* i, per tant, deriva en una realitat apariencial, sotmesa al principi de causalitat. El llenguatge és, de manera essencial, retòrica. I com que la veritat, i fins i tot la versemblança, són meres conjeitures, la retòrica, en el seu intent de representar la realitat, construeix la realitat. Per aquest motiu no són falses ni absurdes les llàgrimes d'un home que plora davant una homilia de Lazarus Morell, tot i saber provadament que aquell impostor és un malfactor.³⁴⁸ Ni tampoc és irracional que Tom Castro, a “El impostor inverosímil Tom Castro”, sempre sotmès al seu desig irredempt d'agradar, comenci una conferència declarant-se innocent i l'acabi declarant-se culpable.³⁴⁹

³⁴⁷ Com a nota lateral però també important, cal remarcar que amb els *hrönir* assistim a una destrucció del platonisme, perquè llevat d'una excepció: “en los de undécimo grado hay una pureza de líneas que el original no tiene” (F, OC, I, 440).

³⁴⁸ Vegeu “El atroz redentor Lazarus Morell” (HUI, OC, I, 297).

³⁴⁹ cf. HUI, OC, I, 395.

Constatat aquest estat de coses el llenguatge és concebut com un conjunt de cercles concèntrics que representen allò representat, ja que el llenguatge s'estratifica sobre els seus estrats precedents. I si aquesta visió és vàlida per al llenguatge en general, amb igual raó ho serà també específicament per a la literatura, ja que en el cas de Borges, com hem dit, sustenta la base creativa en la metaliteratura, en el palimpsest. El corol·lari d'aquest estat de coses condueix a un relativisme inevitable. Perdut el fonament essencial, sotmès als girs capriciosos del *nomos* ¿de què servirà, en el *continuum* que instaura el llenguatge, resseguir les etimologies de les paraules? Respon Borges “de nada o de muy poco nos servirá para la aclaración de un concepto el origen de una palabra” (OI, OC II, 150). En tot cas ens serviran per palesar les variacions que ha mantingut un concepte en el decurs dels anys, dels segles o les èpoques.³⁵⁰ La filiació genètica de les paraules constata que el coneixement no disposa d'un centre fix, estable: “Yo creo que para entendernos tenemos que olvidar las metáforas. Si yo le digo: *náusea*, y usted piensa: “se refiere a la nave”, usted no me ha entendido. Yo creo que, precisamente, el olvido de la etimología es una condición necesaria para el diálogo” (Carrizo 1986: 170).

El fons relativista s'està lliurant en el cor del mateix llenguatge i la literatura. Sota efectes paral·lels als exposats al voltant d'uns elements estilístics que transporten una concepció de la realitat, podem tractar l'acte de la traducció. Quins exercicis d'adequació no comportarà l'acte de traduir, d'una llengua a l'altra? En una de les seves conferències a la universitat de Harvard, en la titulada “La música de la traducción”, Borges observa:

Según una superstición ampliamente arraigada, toda traducción traiciona a sus originales incomparables. Lo expresa muy bien el conocidísimo juego de palabras

³⁵⁰ Tot i que R. Christ interpreta que Borges empra sovint paraules en el seu sentit etimològic, perquè són símbols abreuiats del col·lapse del temps (cf. Christ 1995: 35 i següents). En la mateixa línia interpretativa d'aquest

italiano “Traduttore, traditore”, que se supone irrefutable. Puesto que este juego de palabras es muy popular, debe ocultar un grano de verdad, un núcleo de verdad (Borges 2001: 75).

Evidentment: aquí haurem de matisar que no és el mateix traduir prosa que poesia (caracteritzada per la mètrica, entonació, música i sovint rima).³⁵¹ Aplicada a la literatura, la traducció és un exercici que intenta traslladar, d’una llengua a una altra, el sentit i l’esperit d’una obra literària: “Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen” (HE, OC, I, 400). A propòsit d’aquest concepte Borges torna a plantejar la tensió entre un marc exponencial de la realitat i un intent de constrènyer aquest marc. Ho fa a partir de confrontar els conceptes d’*interpretació traductora*, d’una banda, i, de l’altra, d’una concepció de la traducció com a tècnica *restringida a la literalitat*:

¿Cuál fue el origen de las traducciones literales? No creo que surgieran de la erudición; no creo que surgieran del escrúpulo. Creo que tuvieron un origen teológico. Pues, aunque la gente juzgara a Homero el más grande de los poetas, no olvidaba que Homero era humano (“quandoque dormitat bonus Homerus”), de modo que sus palabras podrían ser alteradas. Pero cuando tocó traducir la Biblia se planteó un asunto muy diferente, porque se suponía que la Biblia había sido escrita por el Espíritu Santo. Cuando pensamos en el Espíritu Santo, cuando pensamos en la infinita inteligencia de Dios comprometida en una obra literaria, no podemos concebir elementos casuales –elementos azarosos– en su obra. No. Si Dios escribe un diario, si Dios condesciende a la literatura, entonces cada palabra, cada letra, como dicen los cabalistas, debe haber sido meditada a fondo. Y podría ser una blasfemia manipular el texto escrito por una inteligencia infinita y eterna. Creo, así,

ús, vegeu Julián Pérez 1986: 43.

³⁵¹ “El verso es, entre tantas otras cosas, una entonación, una acentuación muchas veces intraducible” (SN, OC, III, 209).

que la idea de una traducción literal surge con las traducciones de la Biblia. Es una mera suposición mía (imagino que hay aquí muchos especialistas que podrían corregirme si me equivoco), pero la considero altamente probable. Cuando ya habían sido acometidas traducciones admirables de la Biblia, los hombres empezaron a descubrir, empezaron a pensar que había belleza en los modos de expresión extranjeros. Hoy todo el mundo es partidario de las traducciones literales porque una traducción literal siempre nos produce esas leves sacudidas de asombro que esperamos. De hecho, podría decirse que el original es innecesario. Quizá llegue el momento en que una traducción sea considerada como algo en sí misma. Pensemos en los *Sonetos traducidos del portugués* de Elizabeth Barret Browning (Borges 2001: 91-92).

Subratllem que la pretensió de traducció literal, que per a Borges comença amb les traduccions de la Bíblia, és una qüestió *d'ortodòxia interpretativa*. És un plantejament que entronca amb una idea que Walter Benjamin exposa a *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) quan, en una clara direcció inspirada en la tradició cabalística, parla de les llengües com una fragmentació d'una conjectural llengua primigènia, prebabèlica: “Vielmehr beruht alle über historische Verwandtschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keineneinzeln von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache” (Benjamin 1977: 3).³⁵² I també: “Denn in irgendeinem Grade enthalten alle großen Schriften, im höchsten aber die heiligen, zwischen den Zeilen ihre virtuelle Übersetzung. Die

³⁵² Antoni Pons, a *La tasca del traductor*, Reduccions, 19 de maig, 1983, pàg. 51 ofereix la traducció d'aquest text: “Més aviat, tot parentiu metahistòric de les llengües consisteix en això, que en cadascuna d'elles, preses com un tot, s'entén una mateixa cosa, que no és accessible encara en la totalitat de llurs intencions mútuament complementàries: la llengua pura”.

Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung” (Benjamin 1977: 51).³⁵³

Però *la resta de la literatura*, que no té aquest component teològic, ha de ser jutjada per altres paràmetres. Així, Borges reconeix que Dante hauria millorat alguns versos de Virgili tot traduint-los.³⁵⁴ La seva solució apel·la clarament a una solució –diguem-ne– intervencionista: el traductor pot modificar el text. És la idea que defensa als assaigs “La flor de Coleridge”, “Los tradutores de las 1001 noches”, “Las versiones homéricas” i “La busca de Averroes”. És una solució lògica, coherent, per molts motius. En primer lloc perquè partim d’un organigrama, el del coneixement humà, en què s’han derrocat els arquetipus i, per tant també s’ha enfonsat la idea canònica de referent original i essencialista que legitimés una suposada literalitat. En segon lloc per la lògica que hem apuntat en diverses parts d’aquesta tesi: Borges creu que els escriptors estan escrivint un mateix text global, col·lectiu; aleshores les interpolacions que es puguin fer a aquest text global, incloses les obtingudes a través de la *traducció*, són perfectament esperables des de les exigències internes d’una literatura ja entesa com a metaliteratura. I en tercer lloc perquè el mateix concepte d’escriptura i de lectura en Borges empeny a aquesta actitud *intervencionista*, ja que en llegir i en escriure, el que sempre estem fent és (re)interpretar una obra. Entesa així, la traducció redobla aquesta versió interpretativa i sincrònica que sempre admet l’apropiació del llenguatge, redobla la lectura particular, singular i creativa en el marc d’una realitat que, en no tenir centre gnoseològic, no precisa cap sentit literal.

³⁵³ Igualment: Antoni Pons, a *La tasca del traductor*, Reduccions, 19 de maig, 1983, pàg. 58 ofereix la traducció d’aquest text: “Car, en una certa mesura, tots els grans escrits contenen, però sobiranament els sagrats, entre ratlla i ratlla, llur traducció virtual. La versió interlineal del text sagrat és el prototipus o ideal de tota traducció”.

³⁵⁴ cf. SN, OC, III, 220.

S'incrementa la deriva relativista. Descartada la literalitat de la traducció perquè, *stricto sensu*, no hi ha cap apropiació humana que no sigui interpretativa i, per tant, tampoc no hi ha cap sentit que no tendeixi a la figuració, el relativisme de tot sistema, “la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (OC, I, 436), és un fet indiscutible. L'ésser humà busca esquemes provisoris a través de la ciència, la literatura, la teologia, la filosofia... Però com que no hi ha punt de sustentació absolut, estem parlant només de provatures. Cuesta Abad parla de l'obra borgiana com “la retórica del desarrollo infinito de las formas” (Cuesta Abad 1995: 228). És un bon diagnòstic. La ironia, l'ambigüitat, l'emascarament del discurs (pròlegs, epígrafs, notes, postdates, mixtura de gèneres, citacions, referències a sistemes filosòfics i a conjectures teològiques, marcs històrics preferentment remots i misteriosos, epílegs...) constitueixen un canemàs que sempre confronta allò aparent amb allò real. Es tracta d'una partida que, en el marc de la literatura borgiana, es juga amb les cartes marcades: el món apariencial sempre s'acabarà imponent. Però ho farà en un pas de volta de cargol: s'imposarà precisament perquè l'aparença és la realitat. Borges nega la realitat externa, també es proposa negar el jo i negar el temps, la vèrtebra dels seus textos se centra més en la recreació d'una atmosfera de visos metafísics que no pas en l'aprofundiment dels caràcters dels personatges,³⁵⁵ la literatura en general tendeix –en un procés que mena a un atzucac– a conjecturar centres inefables (com demostra de manera emblemàtica el conte “El Aleph”). Els conceptes d'absolut i Déu plasmen la impostura de no poder-los consignar, les abstraccions són sempre past de la interpretació relativista, es tendeix a la

³⁵⁵ “Borges no trata de hacer un retrato psicológico del personaje; los pocos rasgos psicológicos que incluye están subordinados a la trama o acción del relato y en función de ésta” (Julián Pérez 1986: 13). I també Ana María Barrenechea: “[...] la conciencia del escritor que conoce el poder de lo literario muchas veces más expresivo que una referencia a lo real, el gusto de mezclar el plano de la vida y de la ficción en un doble juego que vitaliza la ficción y desrealiza los seres humanos” (Barrenechea 1957: 128).

defamiliarització a través d'un procés ahistòric: “Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie aeternitatis*. Del pasado nos quedan algunos nombres, que el lenguaje tiende a olvidar. Eludimos las inútiles precisiones. No hay cronología ni historia. No hay tampoco estadísticas” (LA, OC, II, 53). Tota provatura remet a aquesta descomposició generalitzada. El mateix concepte d'autor, com ja hem exposat, desapareix a través del *fer-se* de la tradició literària.³⁵⁶ Aquest procés de defamiliarització també s'aconsegueix a través de formes més tipificades dins de les tècniques narratives, com ara a través del concepte del *manuscrit trobat* o dels autors apòcrifs. Tots dos conceptes rebaixen la veu autorial i, com a conseqüència, intensifiquen el relativisme de tota versió sobre la realitat: “El fin del manuscrito no se ha encontrado”, se'ns recorda a “La secta de los treinta” (LA, OC, III, 40). Cap originalitat primordial –valgui la redundància– no és possible. L'univers del real pateix un bigarrament que provoca el col·lapse. De la mateixa manera que el coit i el mirall eren horribles perquè multiplicaven el nombre de les persones,³⁵⁷ la impremta –en la mesura que difon el (fals o sobrer) coneixement– també serà impugnada per Borges: “La imprenta, ahora abolida, ha sido uno de los peores males del hombre, ya que tendió a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios” (LA, OC, II, 53). És a dir, totes aquelles concrecions sintètiques que el llenguatge i la literatura assajaven a manera de provatures i esquemes provisoris, tornen a dissoldre's en un marc exponencial, aquest cop metafísic, consegüentment imprecisable a causa de la manca de jerarquia gnoseològica. La provatura literària, doncs, retorna d'aquesta empresa havent precisat diversos moments de la tensió entre, d'una banda, la dimensió exponencial i, de l'altra, la concreció sintètica. És la pugna eterna

³⁵⁶ Ens hi hem referit diverses vegades en aquest treball: la literatura hindú oblitera el nom dels autors. *Les 1001 nits*, *La Ilíada* i *L'Odissea* d'Homer (o dels molts Homers que la van escriure) serien demostracions plausibles d'aquest fenomen. Com a exemple entre molts altres exemples possibles: cf. OC, II, 53.

³⁵⁷ cf. F, OC, I, 431.

entre caos i limitació, entre ordre i desordre, entre finit i infinit, entre les múltiples possibilitats de desagregació i unitat que ofereix el jo, tal com l'autor argentí expressa en el magistral díptic “Le regret d’Heraclite”: “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach” (H, II, 230); o tal com declama el protagonista del conte “El inmortal”, que descobreix en el seu mateix si la unitat i la disgregació: “[...] soy Dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (A, OC, I, 541).

La provatura literària retorna havent explorat els límits de les possibilitats del llenguatge, la interpretació la representació i, en suma, les pròpies (im)possibilitats.

Aquesta lògica forma part de la mateixa naturalesa de la literatura. És la seva dialèctica. És una forma textual i dramatitzada d’expressar la tensió entre multiplicitat i unitat. La literatura neix i creix de la confrontació pugnaç entre ordre, caos i atzar. Aquí tenim els intents catedralicis del coneixement.³⁵⁸ Aquí tenim els emblemes de l’enciclopèdia i el diccionari, construccions intel·lectuals que representen un enèsim intent per elaborar un catàleg sobre el món, un inventari sobre el real, la pretensió d’esbossar un rigorós esquema provisorí que plasmi el conjecturable sentit orgànic de l’univers i del coneixement. L’enciclopèdia, igual que el llibre, tal com es demostra a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conté el món.³⁵⁹ I fins podem afegir que no només conté el món, sinó que l’enciclopèdia, com a relat de la realitat, crea aquest món: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (OC, I, 434). La literatura borgiana esdevé la dramatització d’aquest intent.

³⁵⁸ Que a parer de Cuesta Abad són una prova evident de la *universalitat semàntica del llenguatge*: cf. Cuesta Abad 1995: 45.

³⁵⁹ cf. OC, I, 434.

La literatura és també la crònica d'aquesta impossibilitat d'ordenar el món. Perquè l'entropia sempre acaba imposant-se. A "Dreamtigers", en una manifestació subtil del relativisme propi de tot *sistema* enciclopèdic, Borges confessa que de petit valorava les enciclopèdies per l'esplendor dels tigres de les il·lustracions que l'entrada *tigre* consignava. ¿És desmesurat pensar que sempre estem buscant un sistema (relatiu, és clar) per fundar una convicció? Dit de manera més poètica: amb tots els constructes probabilísticament explicatius de la realitat, ¿no estem emulant el nen que valorava les enciclopèdies segons l'esplendor de les il·lustracions de l'entrada *tigre*? A partir d'aquí no és injustificat estendre aquesta mateixa interpretació al concepte de diccionari: "Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tuestas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido" (HN, OC, III, 202).

També d'acord amb les seves pretensions de veracitat, queda finalment impugnada el paradoxal gènere de la biografia: "Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía" (OC, III, 398). És un procés que torna a remarcar l'assumpció de la impossibilitat de representació: "Simplifiquemos desafortadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21... [...] No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo; otra, de las falacias cometidas por él; [...] (OI, OC, II, 107).

El relat d'aquest procés d'exploració dels límits representatius és la funcionalitat que Borges assigna a la literatura i és també el sentit que cristal·litza en els principals recursos expressius de l'escriptura de l'autor

argentí. Infatigablement, enmig d'aquest moviment d'acordió, la literatura tornarà a efectuar un replegament, una oscil·lació de síntesi, de constricció en intentar ordenar el *caosmos*. Aquest intent es reflectirà de manera molt límpida en la *brevetat*, potser un mal concepte per designar allò que més aviat ha de ser consignant com la *intensitat i la concentració sintètica d'elements plurals en l'obra de Borges*. Entesa així, la *brevetat* de l'estil borgià s'aparia amb el caràcter intracapítular que ell confereix a la literatura, entenent-la com un procés en què l'originalitat només es pot conquerir a partir de la poètica metaliterària.

Quan parlem de *brevetat* en l'obra de Borges no estem parlant d'una manca de *passió documentalista* a l'hora de crear l'espai literari. Al contrari: en la mesura que Borges concep la literatura com a metaliteratura, la seva obra consigna implícitament i explícitament el diàleg intertextual. Els assajos i molts dels seus contes són una prova contundent d'aquest fet: la paraula autorial neix a condició d'integrar-se al diàleg de la tradició, els textos de Borges se sumen a la paraula d'una miríada d'autors. Però sempre conscient del poder narratiu i dels efectes de la suggestió literària, la gran capacitat de síntesi que posseeix l'autor argentí fa que la seva literatura no sucumbeixi al pes aclaparador del documentalisme i busqui la vivacitat trepidant que ofereix la condensació o la pluja meteòrica provocada a través de l'enumeració.³⁶⁰

La *brevetat* i la condensació que manifesta l'obra de Borges relacionen directament les bases poètiques i les projeccions filosòfiques de la literatura de l'autor argentí. Borges considera que la naturalesa i tot allò extern és símbol d'un llenguatge que els éssers humans hem oblidat.³⁶¹ Aquesta idea ja s'endevina com a paral·lela a la càbala, un procediment hermenèutic que com hem dit (Capítol 1) apassiona Borges, sobretot perquè apunta a una gran

³⁶⁰ Per a Vargas Llosa el conte, juntament amb la poesia, són els únics gèneres que permeten la intensitat amb què Borges, Chéjov, Maupassant, Poe o Joyce doten les seves peces. cf. Vargas Llosa 2002: 60.

³⁶¹ cf. "El espejo de los enigmas" (OC, II, 98-100).

condensació de les fórmules expressives de la realitat i apunta també a la hipòtesi d'una manca de fissura entre, d'una banda, un llenguatge diví perfecte i, de l'altra, la realitat nominada per aquest llenguatge. Tal com diagnostica Zulma Mateos: “Debido a la relación causa-efecto que existe entre los hechos que se suceden en la realidad, debido a la concatenación de los sucesos, podemos afirmar –dirá Borges– que en cualquier sentencia de un lenguaje humano está implícito el universo” (Mateos 1998:: 107). És, per tant, conseqüent que Borges manifesti una voluntat estilística per la brevetat, una brevetat que dissenya l'horitzó filosòfic marcat per la voluntat de *recuperar* (o assajar) una expressió perfecta, simètrica a la realitat, una expressió, en definitiva, necessàriament concisa com ho devia ser el conjecturat llenguatge original, de caràcter absolut. Per això Borges diu que els cabalistes “pensaron que una obra dictada por el Espíritu Santo era un texto absoluto: vale decir un texto donde la colaboración del azar es calculable en cero” (OC, II, 100).

Aquesta idea, plantejada des de la característica *perplexitat metafísica* del nostre autor, es concretarà de múltiples maneres. Per exemple al poema “La Luna”, dins *El hacedor*, en què Borges aborda un tema reiterat en la seva obra: la de l'escriptor que vol xifrar l'univers: “Cuenta la historia que en aquel pasado / Tiempo en que sucedieron tantas cosas / Reales, imaginarias y dudosas / Un hombre concibió el desmesurado / Proyecto de cifrar el universo / En un libro y con ímpetu infinito / Erigió el alto y arduo manuscrito / Y limó y declamó el último verso” (OC, II, 196). És clar: aquest escriptor confia amb les possibilitats de la literatura per assajar una explicació de l'univers; unes possibilitats que només poden materialitzar-se per mitjà de la síntesi. A la narració *UNDR* Borges apel·la al prodigiós poder de síntesi que conjecturalment podria tenir una paraula, capaç d'encloure una miríada de fets de l'univers i capaç de transformar el jo:

Dijo la palabra Undr, que quiere decir maravilla. Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y en su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos. Tomé el arpa y canté con una palabra distinta (OC, III, 51).

En una mescla equilibradíssima i harmònica, són molts els factors de la poètica borgiana que reclamen una intensitat expositiva. En primer lloc, i sempre en la mesura que la base de l'escriptura de Borges ens obliga a considerar la supremacia de la lectura, hem de tenir presents els models literaris borgians. James Woodall valora que l'estil compacte de Chesterton tindrà molta influència en la manera sintètica amb què Borges estructura els seus contes.³⁶² Ronald Christ explora la influència d'Emerson en la característica brevetat de l'estil literari de Borges.³⁶³ Aquest mateix estudiós estableix punts de contacte entre l'amor per la síntesi que manifesta la poètica borgiana, i els models literaris que Rudyard Kipling i el *Martín Fierro* de José Hernández van significar per a l'autor argentí.³⁶⁴ Fernando Savater observa que aquesta característica del seu estil li vindria molt donada per les seves col·laboracions a revistes i altres publicacions periòdiques:

Para comenzar [Borges], tiene la principal virtud de quien escribe para publicaciones periódicas: la capacidad de condensar *minuciosamente*, de sintetizar intensificando o –como bien dice Alan Pauls en su notable *El factor Borges*– el insustituible talento de “abreviar y detallar al mismo tiempo”. [...] Es el secreto de los periodistas que se han alzado por encima de la rutina de su oficio, el arte de Voltaire, de Mark Twain o de Chesterton (Savater 2002, 27).

³⁶² cf. Woodall 1998: 70.

³⁶³ cf. Christ 1995: 12.

En molts textos Borges explicita la seva aversió per l'*expansió* narrativa o conceptual. Aquest fenomen es mostra per exemple a “El enigma de Edward Fitzgerald” en què, a través d’una ironia suau però de gran calat, l’autor argentí exposa el cas d’un poeta persa que no obté la glòria literària perquè la seva obra és *brev*. Borges explora aquesta superstició de la recepció literària per constatar que Lope de Vega i Calderón de la Barca responen a la idea que el poeta, per ser gran, ha de ser *abundant*.³⁶⁵ Borges es queixa de la prolixitat d’una novel·la de Hudson i de les novel·les de Dickens.³⁶⁶ “Dios te libre, lector, de prólogos largos. La cita es de Quevedo, que, para no cometer un anacronismo que hubiera sido descubierto a la larga, no leyó nunca los de Shaw”, escriu al “Prólogo” de *El informe de Brodie* (OC, II, 401). En altres moments teoritza sobre la *brevetat* i la *intensitat*, ja enteses com a categories poètiques: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (F, OC, I, 429). Aquesta observació ens indica fins a quin punt Borges busca la quinta essència de l’expressivitat literària a través de formes condensadores: les cites que interpola en la seva obra, les ressenyes de llibres falsos o vertaders, les biografies sintètiques d’autors inventats o vertaders, els epígrafs, les referències a textos apòcrifs, l’adjectivació precisa i insubstituïble... Tots aquests aspectes són recursos per condensar més i més el discurs, per assolir una capacitat de síntesi comparable a la que Borges troba, com diu Bell-Villada, en el model de l’Enciclopèdia Britànica.³⁶⁷

³⁶⁴ cf. Christ 1995: 10.

³⁶⁵ cf. OI, OC, II, 66.

³⁶⁶ cf. OI, OC, II, 112.

³⁶⁷ cf. Bell-Villada 1981: 18. Amb relació a la importància poètica de l’*Encyclopaedia Britannica* o el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* Montaner i Simon, vegeu “Una vindicación del falso Basíledes” (D, OC, I, 215).

Borges és un mestre de les el·lipsis narratives que Borges. Per exemple, a “La promesa”, el narrador exposa una història que li ha explicat una persona; tots els prolegòmens expositius que, en una explicació *convencional*, hauria requerit una justificació del moment o del lloc o de les circumstàncies i de *per què* s’explicava aquella història, queden anul·lats per aquesta el·lipsis sintètica tan eficaç que remet a una puntual sortida del relator amb relació a la vinyeta narrada: “En Pringles, el doctor Isidro Lozano me refirió la historia. Lo hizo con tal economía que comprendí que ya lo había hecho, como era de prever, muchas veces; agregar o variar un pormenor sería un pecado literario” (OT, OC, II, 504). El corol·lari és nítid: la concisió no necessita més retocs ni explicacions.

Al pròleg de “Nueve ensayos dantescos”, Borges observa que “Dante se prohíbe ese error; en su libro no hay palabra injustificada. La precisión que acabo de indicar no es un artificio retórico; es afirmación de la probidad, de la plenitud, con que cada incidente del poema ha sido imaginado” (OC, III, 344). Podem aplicar aquest mateix diagnòstic a la mateixa obra de Borges, on tots els elements formals que la constitueixen estan emmallats des de la més plena autoconsciència compositiva. Tota l’obra sencera de Borges respon a un càlcul precís, geomètric. És una obra que no conté rebles. Seria molt oneros intentar substituir una paraula en els seus textos sense que se’n veiés calamitosament afectada tota l’estructura narrativa i tots els sentits del text (exercici que, en contraposició, és perfectament factible en molts altres escriptors). L’obra sencera de Borges és una demostració pràctica d’aquest ideal de perfecció lligada a la síntesi. Ja elogia la brevetat en un text de joventut com “Las inscripciones de los carros”.³⁶⁸ A “La supersticiosa ética del lector” planteja de manera mordaç la necessitat de *sintetitzar la síntesi* i, així, apartar-se del *lloc comú*

³⁶⁸ cf. EC, OC, I, 151.

de la teoria literària que creu que perquè un text és breu ja és sintètic: “Y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves” (D, OC, I, 102). A través d’una frase breu, una electritzant llampegada sintètica, és capaç d’expressar un univers; així ho demostra en un text de joventut com és “El atroz redentor Lazarus Morell”, en què, a propòsit dels esclaus fugitius i enganyats, escriu: “el lugar no importaba sino el saberse en movimiento” (HUI, OC, I, 298). ¿Quina concreció de circumstàncies històriques i emotives no ha transferit amb una definició tan breu i, alhora, tan expansiva des de la seva intensitat? ¿Quanta informació condensada no hi ha en aquesta *simple* frase, que aprofundeix abissalment en el sentiment de devastació dels esclaus? La brevetat i l’afany de síntesi es un dels motius de perquè la poètica borgiana té tant en compte la *revelació*. La revelació significa una aposta per un moment d’il·luminació, significa la condensació absoluta d’allò que per a altres autors literaris requereix un llarg procés de coneixement i d’aprehensió de la realitat, però que per a Borges es concentra en el relat d’un moment implosiu: “los actos son nuestro símbolo, Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de *un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (A, OC, I, 562). La revelació s’aplica a certificar que hi ha principis de determinació que escapen als paràmetres de racionalització del coneixement (epígon, d’altra banda, d’una constant cultural documentadíssima: camí de Damasc –per perseguir els cristians– Sant Pau cau del cavall i es converteix al cristianisme; Sant Agustí abraça la fe cristiana gràcies a la revelació que té una nit de l’any 386; els somnis il·luminadors de Descartes i de Pascal; el somni analític del científic Friedrich August Kekulé...); de nou el coneixement precisa els seus límits. Per mitjà de la revelació s’assoleix una epifania que es complementa amb l’el·lipse narrativa. És el que de manera emblemàtica podem comprovar al text “La noche de los

dones”, en què, en l’espai curt d’unes poques hores nocturnes, al jove protagonista de la narració, que just està iniciant el seu *despertar en la vida*, li són revelades l’amor i la mort.³⁶⁹ La vida sencera d’una persona es pot reduir a dues o tres escenes, sosté Borges al pròleg de la segona edició d’*Historia universal de la infamia*.³⁷⁰ L’espai narratiu s’intensifica: aplega de manera orbicular una allau de dades sintètiques que, tensades per una direcció narrativa, tindran un portentós efecte d’expansió, conduint el text cap a ambigüitats i ramificacions interpretatives que constantment apel·len a l’activitat lectora. “Quinientas páginas en folio no agotarían el tema: espero que estas dos o tres en octavo no parecerán excesivas”, declara a “Historia de la eternidad” (OC, I, 359). “Me limitaré a un resumen del caso, ya que su lenta evolución y su ámbito mundano son ajenos a mis hábitos literarios”, explica a “El duelo” (IB, OC, II, 431), en un procés narratiu de gran efectivitat, que a través d’aquesta el·lipsi, accelera el procés del relat. “La historia cabe en pocas palabras” escriu a “La memoria de Shakespeare” (OC, III, 394) abans de llançar-se a oferir un resum breu i molt sintètic. Un prodigiós poema que es va perdre (igual que es va perdre l’hipotètic llenguatge isomòrfic de caràcter diví) i que potser constava d’un sol vers o d’una sola paraula que ho contenia tot és el leitmotiv narratiu de la “Parábola del Palacio”.³⁷¹ Totes les sinergies transporten a una síntesi semblant a aquest emblema de la condensació que és el *Aleph*: “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (OC, I, 623). Aquesta exigència de compactació Borges no la trobava en la novel·la, gènere que no va practicar com a autor i que, a més, tampoc va atraure el seu fervor com a lector. Un Borges joveníssim, de 22

³⁶⁹ cf. LA, OC, III, 44.

³⁷⁰ cf. OC, I, 284.

³⁷¹ cf. H, OC, II, 179.

anys, en un article col·lectiu titulat “Proclama”, ja subscriu aquest determini que l’acompanyaria al llarg de tota la seva carrera:

El concepto histórico de la vida muerde sus horas. En vez de concederle a cada instante su carácter suficiente y total, los colocan en gerarquías (sic) prolijas. Escriben dramas y novelas abarrotadas de encrucijadas espirituales, de gestos culminantes y apoteosis donde se remansa definitivamente el vivir. Han inventado ese andamiaje literario –la estética– según la cual hay que preparar las situaciones y empalmar las imágenes, y que convierte lo que debiera ser ágil y brincador en un esfuerzo indigno y trabajoso. Idiotez que les hace urdir un soneto para colocar una línea, y decir en doscientas páginas lo cabedero en dos renglones. (Desde ya puede asegurarse que la novela, esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo, va a desaparecer, como ha sucedido con la epopeya y otras categorías dilatadas.) (Borges 1997: 123).

I és que en el gènere de la novel·la, el problema central és la causalitat,³⁷² una madeixa de circumstàncies que desdiuen la intensitat que Borges busca en els seus textos. Hi hauria, és clar, molts altres factors que explicarien aquest *buit* creatiu en la singladura literària de Borges.³⁷³ Però el fons filosòfic de l’obra de la seva obra i el plantejament acumulatiu d’informació que sol estructurar en els contes, fa que l’autor argentí recorri a l’atribut de síntesi, a la condensació, a les focalitzacions o a les enumeracions meteòriques, que són un factor

³⁷² cf. D, OC, I, 231.

³⁷³ Observa Jordi Llovet: “Hi ha moltes teories per explicar el naixement de la literatura fantàstica, i en especial de la novel·la gòtica (avui molt revifada); però una d’elles seria que escriu literatura fantàstica justament aquell qui no té prou imaginació per fantasiejar sense apartar-se dels models tradicionals basats en la *mimesi*. Més encara: una altre dels elements que rarament es troba en les mostres de la literatura fantàstica és allò que Sartre va anomenar el *pacte de cortesia*, pacte que es trobaria en la base de tota la literatura novel·lística progressivament deseixida de l’element fantàstic que caracteritza l’antic *romanç* –diguem entre l’obra de Chrétien i les novel·les cavalleresques– i, per contra, amiga i veïna dels procediments vinculats a la llei tan elemental com exigent de la versemblança realista. Si se’ns permet l’exabrupte, les mateixes raons per les quals Hoffmann va ser incapaç d’endinsar-se plenament en el registre de la novel·la [...], expliquen les causes de la sequera novel·lística d’un autor tan de primer ordre, al segle XX, com Jorge Luis Borges. (Kafka és un cas molt diferent: les seves fantasies sempre acaben aterrant en el terreny de la realitat més palpable). (Llovet 2012: 167-168).

retòric que expressa molt clarament aquesta pugna oberta entre codificació i dimensió exponencial. És Borges mateix, en un text titulat “Alguien sueña”, un text estructurat sobre la lògica enumerativa, qui parla d'*enumeració còsmica*:

¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice? Ha soñado la espada, cuyo mejor lugar es el verso. [...] Ha soñado a los griegos que descubrieron el diálogo y la duda. [...] Ha soñado a Walt Whitman, que decidió ser todos los hombres como la divinidad de Spinoza. Ha soñado el jazmín, que no puede saber que lo sueñan. Ha soñado las generaciones de las hormigas y las generaciones de los reyes. Ha soñado la vasta red que tejen todas las arañas del mundo. Ha soñado el arado y el martillo, el cáncer y la rosa, las campanadas del insomnio y el ajedrez. Ha soñado la enumeración que los tratadistas llaman caótica y que, de hecho, es cósmica, porque todas las cosas están unidas por vínculos secretos. [...] Ha soñado que Alguien lo sueña (Co, OC, III, 471).

És important remarcar que Borges parla d'*enumeració còsmica* i no d'*enumeració caòtica*, ja que, sota la projecció metafísica d'una multiplicitat que retorna a la unitat, considera que tots els elements de l'univers estan concatenats, *secretament vinculats* (*secretament* perquè la raó humana no aconsegueix conèixer i determinar aquest vincles). Per a l'horitzó de caràcter panteista que postula la literatura de Borges, era necessari que l'acte del llenguatge en general i l'acte de l'enumeració còsmica en concret revelessin de manera intensa aquesta teranyina emmallada que és la realitat. L'enumeració revela aquesta *simpatia còsmica*: a partir d'un encadenament d'elements Borges mostra el sentit orgànic de l'univers. L'enumeració còsmica comporta una visió acumulativa del procés perceptiu i de coneixement. I, a més, permet la intensitat, l'efecte de *staccato*, l'estratificació de notes breus, explosives, sincopades, juxtaposades sota la tècnica de l'esclat que, com veiem a la narració “El Aleph”, a través del recurs anafòric, alcen un fris de percepcions implosives:

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 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 cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer de pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemont Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osadura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, 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 propia 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, 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 (A, OC, I, 625-626).

La vinculació de tots els fets de la realitat és una condició implícita a tota postura panteïsta. En el poema “En memoria de Angélica”, un poema d’obituari per la mort d’una joveníssima filla d’un nebot de Borges, l’autor té en compte aquesta correlació íntima de tots els fets de l’univers, fins al punt que la concatenació és la que crea l’espai de l’absència: “¡Cuántas posibles vidas se habrán ido / en esta pobre y diminuta muerte, / [...] Cuando yo muera morirá un pasado; / Con esta flor un porvenir ha muerto (...) Un breve mármol cuida su memoria; / Sobre nosotros crece, atroz, la historia” (RP, OC, III, 108). Al poema “Las causas” Borges convoca tot el moviment atòmic i molecular de la realitat que ha calgut perquè, com exposa en el vers final, “nuestras manos se encontraran” (HN, OC, III, 199); com també, en el poema “La víspera”, tota una sèrie d’elements còsmics “apartarán tu mano de la mía” (MH, OC, III, 127). “Soy ciego y nada sé, pero preveo / Que son más los caminos. Cada cosa / Es infinitas cosas”, escriu a “*The Unending Rose*” (RP, OC, III, 116). En aquesta oscil·lació constant entre unitat i multiplicitat, entre expansió exponencial i síntesi del llenguatge, tot està relacionat: “No hay en el orbe una / Cosa que no sea otra, o contraria, o ninguna” (MH, OC, III, 137). Per aquest moti qualsevol acte, incideix en la realitat i la modifica; és la idea que es desprèn al text “El desierto”, dins el llibre *Atlas* –confegit de retalls evocatius de viatges–, en què Borges explica que és al desert d’Egipte i que agafa un puny de sorra i obre la mà per deixar-lo caure i, així, ni que sigui infinitesimalment, haver modificat el desert.³⁷⁴ L’envitricollament d’elements crea un sistema de causes i efectes, i, per tant, tot allò que fem comporta una reacció en cadena, tal com es demostra al text “Tríada”, en què després d’enumerar una sèrie d’elements, Borges sentència: “No hay una sola de esas

³⁷⁴ cf. OC, III, 445.

cosas perdidas que no proyecte ahora una larga sombra y que no determine lo que haces hoy o lo que harás mañana” (Co, OC, III, 461).

L'estil enumeratiu representa una codificació més dins de l'ordre exponencial del llenguatge. Com molt bé diu Josep Maria Pinto, l'enumeració en Borges alterna una dimensió “dilatada, amb elements molt articulats” (Pinto 2012: 21). L'enumeració representa en termes gnoseològics un inventari més. Aquest producte es revela a “Inventario”, poema en què es recorre a aquesta tècnica formal per enumerar les coses abandonades en un altell. En un gir propi de l'idealisme de factura berkeleyana, enumerar aquests objectes abandonats significa vivificar de nou aquests objectes, fer que recobrin existència: “[...] Hay unas herramientas inútiles. / Está el sillón de ruedas del muerto. / Hay un pie de lámpara / Hay una hamaca paraguaya con borlas, deshilachada. / Hay aparejos y papeles / [...] ¿Qué podemos buscar en el altillo / Sino lo que amontona el desorden / [...]” (RP, OC, III, 83).

Les enumeracions còsmiques³⁷⁵ són ordenacions configurades al lliure arbitri de qui elabora aquestes versions de la realitat. Aquest arbitri és el que permet associacions tan sorprenents com heteròclites;³⁷⁶ són associacions *íntimes*, que, sota la fórmula de la prosa o del poema, no han de reproduir obligadament els mecanismes de les lleis de la causalitat pròpies de la ciència. L'estil enumeratiu, sempre vinculat a la brevetat, la síntesi i la intensitat, representa una constant mediació entre els elements de la realitat i l'esforç titànic per constrènyer dins dels rudiments de llenguatge una visió configurada de l'univers.³⁷⁷ De nou, tenim perfilat aquest escenari de pugna entre el caos i l'intent d'ordre que assaja el coneixement. Les enumeracions són catàlegs que rubriquen la

³⁷⁵ Per un estudi sobre les característiques de les enumeracions, vegeu Julián Pérez: 1986: 74 i següents.

³⁷⁶ Vegeu, per exemple: “El hacedor” (OC, III, 31); “Poema” (OC, III, 319); “La fama” (OC, III, 325).

³⁷⁷ “Las enumeraciones acumulativas de selvas, ríos, ciudades, cordilleras (enumeraciones mezcladas unas veces sí y otras no con las emociones humanas) pueden servir para expresar el júbilo o la desesperanza al ofrecer la posesión de un universo múltiple e inabarcable [...] (Barrenechea 1957: 27).

impossibilitat d'atènyer un coneixement de la realitat. I com a catàlegs, han constret, han focalitzat, la qualitat exponencial (és a dir, inabastable de l'univers). I tot s'ha fet des del signe de la *brevetat*, de la *intensitat*, de la *condensació*, que deuen ser els únics atributs que poden possibilitar un simulacre d'ordre (concepte que explorem en el tancament d'aquest capítol).

L'enumeració assaja una concatenació de tots els elements de l'univers. Aquesta lògica, en el cas de la literatura borgiana, revela un moviment de *contracció* exercit per la literatura, que en la seva funció de codificació del real busca formes restrictives en el marc exponencial del llenguatge: “De esa figura [l'enumeració caòtica], que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden” (C, OC, III, 340). Per què *íntimament* ha de ser un *cosmos*, un *ordre*? Doncs perquè la literatura només assaja, materialitza versions de la realitat, i per tant, el valor gnoseològic de tota versió, de tota *enumeració còsmica*, serà un valor de caràcter relatiu, íntim.

En la mesura que l'enumeració significa assajar un *determinat ordre* de la realitat, aquesta enumeració serà un esquema provisorori, única conquesta del coneixement. Són aquestes els productes de la literatura: nodrir esquemes provisoris. Aquesta facultat (resignada?), ja ho hem dit, s'evidencia de manera molt clara, al conte “El idioma analítico de John Wilkins”. Però també s'evidencia de forma emblemàtica a la narració “La lotería en Babilonia”. Aquest text, a part de moltes altres interpretacions, admet la d'haver dramatitzat una pugna atroç entre l'ordre i el caos, o encara millor: entre, d'una banda, l'intent d'ordenar el caos i, de l'altra, el senyoreig desbordant del caos absolut. A la “Lotería en Babilonia” es parodia l'intent de construir sistemes explicatius sobre la base de la causalitat. Un dels arguments de la misteriosa *Compañía*, que regeix la lògica de l'univers de Babilonia, aporta una

explicació del funcionament de la realitat, una teoria que ja homologa l'atzar com un absolut imposant: “Esa pieza doctrinal observava que la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar: es corroborar-lo” (F, OC, I, 458). La loteria, al capdavall, no és res més que l'intent d'aportar de nou una cosmogonia que expliqui el mecanisme del real, només que en el cas particular de “La lotería en Babilonia”, aquesta teoria ja rubrica l'atzar com a principi regulador i inabastable per a les possibilitats racionalitzadores de l'ésser humà. La realitat està regulada per un *infinit joc d'atzars*, és a dir, per mecanismes impenetrables per a la intel·ligència.

El poder de la síntesi i de la brevetat estilística Borges el reitera al llarg de tota la seva obra, sovint a través de l'aportació de models teòrics que d'una banda associen la concisió amb la perfecció, i, de l'altra, podrien aspirar a una representació concisa i concatenada dels elements de la realitat. És el que s'endevina en l'esment que Borges fa de la cèlebre fórmula de Pierre-Simon Laplace (1749-1827), astrònom, físic i matemàtic, que des d'una concepció científica basada en el determinisme causal, va escriure:

Una inteligencia que, en un momento determinado, conociera todas las fuerzas que animan la naturaleza, así como la situación respectiva de los seres que la componen, si además fuera lo suficientemente amplia como para someter a análisis tales datos, podría abarcar en una sola fórmula los movimientos de los cuerpos más grandes del universo y los del átomo más ligero; nada le resultaría incierto y tanto el futuro como el pasado estarían presentes a sus ojos (Laplace 1985: 25).

La conquesta d'aquesta fórmula que, en virtut del determinisme de les lleis, podria xifrar la realitat passada i predir el futur sembla una versió científica ramificada d'una antiga pretensió cabalística. Aquesta formula de Laplace és

reiterada de manera constant en l'obra de Borges i, a més, aplicada, literàriament.³⁷⁸

L'obra de Borges revela una enorme tendència a comprimir tots els punts de l'espai en un sol punt. Ho demostra de manera proverbial l'esfera que és l'Aleph. I també el llibre màgic del conte "El libro de arena". I la biblioteca de Babel; ja que encara que aquest edifici prodigui l'infinit, la realitat és que concentra tota la literatura possible en un sol espai i en una mena de temps abstracte d'acord amb el fet que l'escriptura ja queda consumada, *a priori*, en l'execució del nombre de combinacions d'un idioma. També ho constata l'intent hilarant revelat en el idioma de John Wilkins, en què la fórmula (cabalística) de Laplace ressonarà de nou amb força:

La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios. El idioma analítico de Wilkins no es el menos admirable de esos esquemas. Los géneros y especies que lo componen son contradictorios y vagos; el artificio de que las letras de las palabras indiquen subdivisiones y, divisiones es, sin duda, ingenioso. La palabra *salmón* no nos dice nada; *zana*, la voz correspondiente, define (para el hombre versado en las cuarenta categorías y en los géneros de esas categorías) un pez escamoso, fluvial, de carne rojiza. (Teóricamente, no es inconcebible un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino, pasado venidero.) (OC. I, 86-87).

Passarà un fenomen comparable a "Historia de la eternidad" (III), quan Borges, sustentant-se en Sant Agustí, conjectura que el present és el punt que reuneix el passat i el futur:

³⁷⁸ "Equidistantes del marqués de Laplace (que declaró la posibilidad de cifrar en una sola fórmula todos los hechos que serán, que son y que han sido [...])" (OC, I, 279). Erigint-lo en epígon dels estoics i de Ciceró, Borges comenta: "Casi dos mil años después, el marqués de Laplace jugó con la posibilidad de cifrar en una sola fórmula matemática todos los hechos que componen un instante del mundo, para luego extraer de esa fórmula todo el porvenir y todo el pasado" (OC, I, 282-283). També a l'assaig "La creación y P.H. Gosse" (OI, OC, II, 28).

¿Cómo fue incoada la eternidad? San Agustín ignora el problema, pero señala un hecho que parece permitir una solución: los elementos de pasado y de porvenir que hay en todo presente. Alega un caso determinado: la rememoración de un poema. *Antes de comenzar, el poema está en mi anticipación; apenas lo acabé, en mi memoria; pero mientras lo digo, está distendiéndose en la memoria, por lo que llevo dicho; en la anticipación, por lo que me falta decir.* [...] Esa comprobación del íntimo enlace de los diversos tiempos del tiempo incluye, sin embargo, la sucesión, hecho que no coincide con un modelo de la unánime eternidad (OC, I, 365).

En altres textos Borges explotarà aquesta mateixa concentració per tancar un període textual que, d'una banda, acumula una gran càrrega informativa de la història de la filosofia i que, de l'altra, enclou una sentència o conclusió que prodiguen inquietud metafísica. És el que es forja a l'assaig "La creación y P. H. Gosse", on Borges esmenta Stuart Mill a propòsit de les consideracions que aquest filòsof anglès fa sobre la llei de la causalitat segons la qual tot instant és conseqüència del seu estat anterior. Ergo: a una *intel·ligència infinita* li bastaria el coneixement d'un sol instant per recrear tots els altres. Aquesta conjectura, Borges la relaciona amb Laplace; i l'autor argentí contrasta la fórmula d'aquest físic amb la possible ruptura de la sèrie d'encadenaments causa-efecte observada per Stuart Mill:

En esa moderada versión de cierta fantasía de Laplace —éste había imaginado que el estado presente del universo es, en teoría, reductible a una fórmula, de la que Alguien podría deducir todo el porvenir y todo el pasado—. Mill no excluye la posibilidad de una futura intervención exterior que rompa la serie. Afirmer que el estado *q* fatalmente producirá el estado *r*; el estado *r*, el *s*, el estado *s*, el *t*; pero admite que antes de *t*; una catástrofe divina ” —la *consummatio mundi*, digamos— puede haber aniquilado el planeta. El porvenir es inevitable, preciso, pero puede no acontecer. Dios acecha en los intervalos (OC, II, 28-29).

Déu sotja a través dels intervals. I en virtut d'aquesta mateixa fórmula, la pell d'un tigre serveix d'oracle i de pentagrama per al sacerdot asteca que comparteix presó amb l'animal ("La escritura del dios"). Després de molt de temps d'escrutar cada dia la pell del tigre durant un instant fugaç, el sacerdot aconsegueix llegir en la pell del felí una fórmula lingüística que el faria omnipotent:

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales), y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán" (OC, I, 599).

És una fórmula que sembla *casual* perquè la intel·ligència humana no pot desxifrar-la i reduir-la a les condicions objectives de la *causalitat*. Per això és una fórmula a la qual s'accedeix per revelació. Però el que és interessant remarcar en aquest context explicatiu és que aquesta fórmula que permetria que el sacerdot asteca fos omnipotent neix a condició de desvelar que tot concepte, en una concatenació absoluta dels elements de la realitat, implica tots els altres conceptes:

¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la

noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo* (OC, I, 597).

La brevetat de l'estil borgià és un reflex d'una convicció filosòfica que expressa nostàlgia cabalística i que al mateix temps concep l'enorme variabilitat del llenguatge com un esgarriament, una contaminació per la pèrdua de la hipotètica originalitat primigènica del llenguatge diví (que unificava tota la realitat). La restauració d'aquest llenguatge és materialment impossible. Però per a Borges, en canvi, és una restauració conjecturable a través de la literatura. La pretesa unitat primordial del llenguatge és el que, per exemple, s'expressa d'una manera emblemàtica a la narració "El espejo y la máscara", en què el poeta xiuxiueja al rei un poema d'una sola línia, que els transforma en la mesura que aquella composició revela l'arquetip de la Bellesa.³⁷⁹

Enmig de la cadena de reaccions públiques que hi va haver a la mort de Borges la primavera de l'any 1986, destaquem aquesta del poeta i periodista José Miguel Ullán (Salamanca 1944 – 2009): "tuvo [Borges] de palabra y obra, la elegancia neutra y perversa [...]de escribir sólo lo justo. En cierto modo, esa natural contención fue convirtiendo en bochornosa a la mayor parte de literatura de su tiempo [...]".³⁸⁰ Aquesta precisió prometeica, foc robat als déus, sorgeix a condició d'imaginar la funció sintètica del llenguatge: "La literatura – vull dir la literatura que respon a aquestes exigències [d'exactitud]– és la terra promesa on el llenguatge esdevé el que hauria de ser" (Calvino 2000: 76).

³⁷⁹ cf. OC, II, 47.

³⁸⁰ Declaració extreta del diari ABC, "En la muerte de Borges", 15.6.1986. Referència web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1986/06/15/063.html>

4.2.1.1 Els símbols, l'ordre, l'entropia

En la literatura de Borges l'acte de la representació es gira contra si mateix, ja que l'intent d'elucidar la realitat ofereix una única elucidació: la realitat és inabastable per al coneixement humà, constituït per un llenguatge fal·lible que, en el seu pertinaç intent d'assajar esquemes provisoris sobre el món, descriu una trajectòria erràtica, atapeïda de contradiccions i conjetures relatives. En els esquemes borgians, la constatació del caràcter al·lucinatori del món és una de les conquestes constants del coneixement. La constatació de la supremacia absoluta de l'atzar, i per tant l'enderrocament de qualsevol aspiració teòrica d'assentar una explicació racional de la realitat sobre les bases del principi de causalitat, és un dels exemples més dramàtics de les lleis que regeixen aquest univers descrit a "La lotería en Babilonia", un univers simètric al nostre. L'acte de representar acaba postulant l'infinit i, per tant, acaba també materialitzant el fracàs visceral de la representació: "[...] Josiah Royce, en el primer volumen de la obra *The World and the Individual* (1899), ha formulado la siguiente [invención]: "Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa, y así hasta lo infinito" (OI, OC, II, 47). El caràcter fantasmàtic del món s'eixampla, i de res no ens serveix interpel·lar la nostra pròpia existència com a humans, perquè podríem ser ficticis: "si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (ídem). Tota representació queda dissolta enmig de la naturalesa efímera d'un món de tall idealista: "Desde Parménides de Elea hasta ahora, el idealismo –la doctrina que declara

que el universo, incluso el tiempo y el espacio y quizá nosotros, no es otra cosa que una apariència o un caos de apariències— que ha sido profesado en formas diverses por muchos pensadores. Nadie, tal vez, lo ha razonado con mayor claridad que el obispo Berkeley; nadie, con mayor convicció, desesperació y fuerza satírica que el joven escocés Thomas Carlyle en su intrincado *Sartor Resartus* (1831). (P, OC, IV, 35)”. Res, cap veritat essencial no pot ser xifrada d’una manera simètrica. La fórmula de Laplace a què hem al·ludit abans; l’esfera prodigiosa que és l’Aleph; la fórmula omnipotent que el sacerdot asteca de “La escritura del dios” descobreix en la pell del tigre; el mapa de Josiah Royce, que tanca l’acte de la representació en una reproducció infinita; la hipòtesi de llenguatge perfecte que conjectura la càbala; els arquetipus platònics, que tenen poder sintètics des del punt de vista funcional del llenguatge però que tanmateix no poden ser ratificats més enllà d’una conjectura d’ordre operatiu; o, entre molts i molts altres exemples, el singular cas de l’etnògraf del conte “El etnógrafo”, que se’n va a viure amb els indis per fer una investigació de camp sobre la seva cultura i que, quan al cap de dos anys retorna a la *civilització*, declara que no vol fer cap tesi a partir de les experiències que ha aplegat i que ja coneix *el secret* i que només vol menar una vida normal i corrent, dissolta en l’anonimat; tots aquests exemples testifiquen que Borges postula el caràcter inefable d’aquestes fórmules o assajos, que més que coneixements han de ser anomenades *conjectures* o *visions*. La representació a tot estirar ha pogut remarcar els seus mateixos límits i apuntar a un centre inefable.

L’espai de la literatura és precisament el d’aquesta lluita pugnaç entre caos i ordre, entre limitat i il·limitat, entre multiplicitat i unitat, entre permanència i mutació... La literatura intenta codificar la realitat. I ho fa de forma diferent a altres gèneres: ciència, filosofia, teologia... Ho fa, com hem dit en diversos

punts d'aquesta investigació, d'una manera *desactivada*, havent deslliurat de tota presumpció de veritat les cosmogonies i altres sistemes explicatius amb voluntat totalitzant.

Malgrat aquesta fragmentació colossal de la representació és evident que la literatura, com tot constructe del coneixement humà, necessita reposar sobre una base que li permeti l'arquitectura d'un esquema provisor i que, a més, li permeti unificar una multiplicitat de sentits. De manera general, en la literatura, els símbols han jugat aquesta funció aglutinadora de sentits, convertint-se en un punt de síntesi abstracta però alhora també precisa (molt suggestiu i sintètic), convertint-se en un emblema que té la capacitat dels prismes: captar, concentrar i prodigar en múltiples direccions el raig de llum i de *sentits*, segons la nostra referència.³⁸¹

L'obra de Borges, autor conscient que la pluralitat dels símbols literaris fa que no s'esgotin mai al llarg del procés interpretatiu,³⁸² prodiga símbols molt poderosos, que tindran la capacitat de concentrar i suggerir aquesta lluita titànica entre ordre i entropia, que és la lluita que al capdavant caracteritza la literatura. No farem aquí un estudi dels molts símbols que, d'acord amb aquesta capacitat d'aglutinar sentits expressius, presenta la literatura de Borges, motiu que seria objecte d'una tesi monogràfica. Aquí explorarem els

³⁸¹ La paraula "símbol" ve del grec *σμβολον* (*símbolon*), que vol dir aproximadament "llançar amb" o "juntar amb", és a dir, associar dos conceptes o elements per la seva equivalència metafòrica. Tal com el defineix el DIEC, un símbol és aquell "element sensible que es pren com a signe figuratiu d'un altre per raó d'una analogia que l'enteniment percep entre ells o per mitjà d'una convenció". El símbol no és, per tant, una icona. El símbol no manté una relació objectiva amb l'objecte que designa, sinó que el designa en virtut d'una llei arbitrària.

José Luis Gómez-Martínez, especialista en literatura i pensament hispànic, escriu sobre la relació entre símbol i literatura: "Dada la dimensión connotativa del lenguaje literario, el símbolo juega un papel fundamental en la construcción de la obra literaria, independiente del género en que se articule. Una de las dimensiones más obvias es la del simbolismo por asociación que implícita o explícitamente se otorga a los nombres" (José Luis Gómez-Martínez: <http://www.ensayistas.org/curso3030/glosario/s-t/simbolo.htm>, 2012).

L'ús dels simbolismes en el camp artístic, i especialment en el literari, fa que una obra tingui potencialment la capacitat de ser entesa i apreciada universalment, precisament perquè la majoria de símbols són comuns a tota l'espècie humana, i transcendeixen les diferències culturals i socials, els localismes i, fins i tot, les barreres lingüístiques. Cal veure en el símbol, doncs, una de les principals i més efectives eines literàries.

³⁸² cf. D, OC, I, 275.

components d'uns pocs símbols (laberint, mirall i somni), i encara els elements que expressen el replegament sobre si mateix de tot acte de representació. És evident que aquest replegament comporta conseqüències i pressupòsits filosòfics i gnoseològics, aspectes que també seran exposats com a escenari de fons d'aquesta particular confrontació que es lliura en l'espai literari de l'obra borgiana.

Peirce diagnostica que un *símbol* no manté cap relació objectiva amb l'objecte que designa, sinó que s'hi relaciona a partir d'una llei convencionalment arbitrària. En la seva funció aglutinadora el símbol fa una abstracció de diversos elements de la realitat i els eleva a un emblema que, tot i ser imaginari o convencional, suggereix ser la síntesi d'unes realitats atòmiques, que sense el símbol no estarien conjuntades:

I had observed that the most frequently useful division of signs is by trichotomy into firstly Likenesses, or, as I prefer to say, *Icons*, which serve to represent their objects only in so far as they resemble them in themselves; secondly, *Indices*, which represent their objects independently of any resemblance to them, only by virtue of real connections with them, and thirdly *Symbols*, which represent their objects, independently alike of any resemblance or any real connection, because dispositions or factitious habits of their interp reters insure their being so understood (Peirce 1998: 460-461).

Borges, inspirant-se en la càbala, en el desnivell que apunten els arquetipus platònics, en el desnivell que l'idealisme o el fenomenisme apunten entre les possibilitats humanes de coneixement i el coneixement de la realitat en si, entén la literatura com una (re)producció simbòlica: té la idea que la naturalesa i tot allò extern a la persona són símbols d'un llenguatge que s'ha perdut.³⁸³ És

³⁸³ cf. OI, OC, II, 98.

una idea de filiació cabalística: “Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo” (A, OC, I, 594). La literatura, per tant, (re)crea aquesta producció simbòlica. En la mesura que assaja esquemes provisoris, malda per establir un cert ordre que restauri la realitat. La literalitat seria un món ja interpretativament tancat, seria un món inert, a-literari, segurament inhumà, netament diví. La mateixa recepció de les Sagrades Escripures al llarg de la història³⁸⁴ demostra que, per damunt d’una interpretació literal, se n’imposa una de simbòlica. Els símbols, és clar, creixen sobre la base del llenguatge i són integrats per les formes culturals: “las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida” (LA, OC, II, 31).

Però allò més important és remarcar el paper que despleguen els símbols en una obra com la borgiana, influïda per un idealisme molt particular. Borges diu: “Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter. Las hallamos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón” (D, OC, I, 258). És a dir, la literatura –en la mesura que la literatura és el camp d’operacions assumit per Borges– serà un catàleg de les proves que revelen el caràcter al·lucinatori d’un món. D’un món que a més, és estantís, ja que tot acte de representació és purament apariencial: “En el instante en que dejo de creer en él, Averroes desaparece”, declara el protagonista de “La busca de Averroes” (A, OC, I, 588).

Un idealisme modulat per Schopenhauer forneix Borges d’un argumentari per negar tota solidesa de la representació. Com observa Javier Arana: “Sobre la falsedad del yo son válidos todos los argumentos que cuestionan la verdad del

³⁸⁴ cf. OI, OC, II, 98.

mundo sensible. Según la tesis idealista, la realidad es representación: no es real lo representado ni tampoco quien lo representa (Arana 1994: 137).

Tenim, doncs, que la representació no se sustenta sobre un punt sòlid i que la literatura busca confirmacions del caràcter al·lucinatori del món, començant pel jo que és reduït a superstició. Si a més hi afegim que la poètica borgiana superposa els plans de la ficció i de la realitat, la representació, ja entesa com un *continuum* simbòlic, no és només un intent de (re)creació mimètic o fantasiós de la realitat, sinó que és la (re)creació de la realitat mateixa. Aquesta paradoxa d'un reflex que té la facultat de constituir-se en imatge queda molt ben il·lustrada pel cas dels dos reis de la narració "Guayaquil", que juguen una partida d'escacs, que, des del seu pla simbòlic, és el reflex de la batalla real que els seus respectius exercits disputen.³⁸⁵

Els símbols literaris són els elements formals que concentraran de nou aquesta pugna entre ordre i entropia que es desplega en el si de la literatura borgiana. El conjunt exponencial de l'univers, amb la seva multiplicitat que apunta sempre a la conjectura d'un infinit, planteja la dificultat de trobar un ordre, planteja la dificultat de trobar un emblema que sigui capaç de sintetitzar tota la tornassolada i minimalista variabilitat del món. El símbol, doncs, haurà de tenir una qualitat plàstica, l'atribut d'articular una miríada de manifestacions sensibles i particulars sota l'abstracció de què és capaç un concepte ja entès com a emblema. En la mesura que el llenguatge és ja per si mateix simbòlic,³⁸⁶ en la mesura que la realitat és una imposició nominal,³⁸⁷ el símbol no només és un reflex de la realitat sinó que té una funció activa, (re)creativa d'aquesta realitat. En la poètica borgiana, el mateix acte d'intentar entendre la realitat, comporta una (re)creació de la realitat. Com que no hi ha centre jeràrquic des

³⁸⁵ cf. IB OC, II, 445.

³⁸⁶ cf. OI, OC, 85.

³⁸⁷ cf. OC, I, 558.

del punt de vista gnoseològic ni model visible, aquesta inevitable activitat de caràcter relatiu funda una (concepció de la) realitat.

El símbol serà una provatura d'esquema provisorí, que, al mateix temps que es projecta com un intent de vertebrar la realitat, també expressa el caràcter al·lucinatori de la realitat. La representació una vegada més haurà atermenat els seus propis límits de representació. I el símbol enclou implícitament tot allò que no pot ser dit, escrit, conegut: un centre inefable, un horitzó metafísic, una entitat que el llenguatge, la literatura i el coneixement humà no poden atènyer. A través dels símbols es ratifica l'estranyament de la realitat, l'afantasmament i la permanent qualitat hipotètica d'una realitat que no pot superar la seva condició d'aparença o de simulacre. El *laberint*, el *mirall*, el *somni*, el *tigre*, el *llibre*, la *biblioteca*, els *escacs* o la *màscara*, seran emblemes principals de la literatura borgiana sobre els quals es concentrarà tota la riquesa del reconeixement d'impossibilitat de representar-se el cosmos d'una manera totalitzant.

Hi ha una idea molt arrelada en l'escriptura borgiana: la impossibilitat de fugir d'un ordre. D'una manera íntima, molt vinculada a la quotidianitat dels actes nimis, al poema "Límites" Borges al·ludeix a aquest ordre que, en siguem conscients o no, codifica de dalt a baix les nostres existències: "Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar. / Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos, / hay un espejo que me ha visto por última vez, / hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo. / Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos) / hay alguno que ya nunca abriré. / Este verano cumpliré cincuenta años; / La muerte me desgasta, incesante". (H, OC, II, 227). Tal com es demostra al text "Sueño soñado en Edimburgo", en què a partir d'un somni Borges desplega una digressió lírica sobre les seqüències que ens són permeses de viure, els humans estem absolutament condemnats a

existir en l'ordre de les sèries, fins al punt que l'autor reconeix: “No hay un segundo que no esté royendo una serie”.³⁸⁸ Aquest ordre remet al seu caràcter metafísic; no és un ordre visible, palesable per l'ésser humà, és només intuïble, però la persona sap que aquest ordre existeix i que és inapel·lable, i sap que tot allò que l'individu fa conforma un ordre dintre de la seva existència en l'univers. Els escacs es constitueixen en símbol d'aquest ordre que és impossible d'atènyer però que tanmateix és constatable. De fet els escacs són analogia majúscula de l'ordre,³⁸⁹ poden representar el laberint (símbol que opera sobre un altre símbol) de l'existència,³⁹⁰ erigir-se en símbols del destí³⁹¹, convertir-se –tal i com dèiem una mica més amunt a propòsit de la narració “Guayaquil”– en un reflex precís de l'ordre de la realitat, en aquest cas expressant un temps detingut: “Desde aquel día / no he movido las piezas / en el tablero” (C, OC, III, 335). Els escacs i el seu tauler –com també sovint la matemàtica, l'arquitectura, l'astronomia, la geometria, l'àlgebra o la hipòtesi d'un sistema lingüístic com el de John Wilkins que no és un aplec de “torpes símbolos arbitrarios”³⁹² sinó que cadascuna de les lletres que l'integren és operativament “significativa”–³⁹³ són símbols d'aquest ordre enigmàtic que regeix el món però que tanmateix no podem desllorigar. L'intent de conèixer la realitat deriva en una nova constatació de la naturalesa al·lucinatòria de la realitat, ja que el coneixement és simulacre: pressentir un ordre, l'Ordre, pressentir una llei, la Llei, però no poder codificar cap d'aquestes dues regències enigmàtiques. Un laberint gnoseològic tanca les elucidacions humanes: la impossibilitat de fugir d'un ordre sumada a la impossibilitat de conèixer aquest ordre.

³⁸⁸ cf. Co, OC, III, 484.

³⁸⁹ cf. OM, OC, II, 236.

³⁹⁰ cf. CSM, OC, I, 90-92

³⁹¹ cf. H, OC, II, 191.

³⁹² CF, OI, OC, 85.

³⁹³ ídem.

De manera significativa és a l'interior d'una biblioteca, a l'interior de la biblioteca de Babel, on constatem que un (aparent) desordre també remet a un ordre. “Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza” (F, OC, I, 471). Poc abans d'aquest paràgraf de tancament de la narració, el narrador ha declarat: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) [...]” (F, OC, I, 465). Aquesta equiparació entre símbols (univers i biblioteca) és, com ja hem provat abans, conseqüent en algú que d'una banda va entendre l'univers en un sentit cabalístic (com a expressió simbòlica d'allò que un llenguatge mític que s'ha perdut),³⁹⁴ i, de l'altra, en algú que entén que la literatura (en la mesura que és apropiació nominalista de la realitat), (re)crea aquest univers. No hi ha cap forma de realitat, es mantingui en potència o cristal·litzi en acte, que no estigui contemplada en la mecànica combinatòria dels volums que integren la biblioteca de Babel. En aquesta narració es representa una lluita entre caos i ordre (tema central de molts altres textos que ja hem comentat: “La lotería en Babilonia”, “El idioma analítico de John Wilkins”, “La casa de Asterión”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”...). D'una banda, com apunta Ana María Barrenechea, “la arquitectura geométrica de la biblioteca de Babel, la precisión de las letras, los despliegues numéricos han sido pensados para transmitir un orden válido” (Barrenechea 1957: 51). Però de l'altra, aquesta mateixa biblioteca s'erigeix en símbol del caos, un caos plasmat en llibres que es repeteixen, que contenen paràgrafs il·legibles (incomprensibles) i absurds, que es confonen, que es contradueixen. La hipertròfia de la biblioteca de Babel

³⁹⁴ cf. OI, OC, II, 98.

ens parla del símbol d'una biblioteca que no és comprensible a escala humana. Entre aquests dos pols, el d'assajar la localització d'un ordre i el de la constatació d'un caos imposant, hi haurà l'acte literari, ja entès com a desideràtum: "Tal vez la más importante de las preocupaciones de Borges sea la convicción de que el mundo es un caos imposible de reducir a ninguna ley humana. Al mismo tiempo que siente tan vivamente la insensatez del universo, reconoce que como hombre no puede eludir el intento de buscarle un sentido" (Barrenechea 1957: 47). L'escriptura, doncs, es desplega enmig d'aquest interstici, un interstici de profunditats abissalls. La biblioteca, tal com Borges rubrica al poema "Alejandría 641 A.D.", respon a l'afany de la humanitat de voler-ho xifrar tot.³⁹⁵ El desnivell entre l'esquema diví de l'univers i la voluntat de totalització del coneixement humà, és l'espai de la literatura. Si això és així és perquè la biblioteca, ja entesa com un criptograma de l'esquema diví de l'univers, resulta inabastable, incomprensible, per a la persona. La persona sempre sent que la biblioteca no és ben bé la vida; sent que al mateix temps que la biblioteca conté els registres dels mecanismes de la vida, aquests mecanismes no poden ser abastats per les facultats humanes de coneixement. Per això la biblioteca crea una membrana entre l'univers que descriu i l'univers humà que hi ha *a l'altra banda*, extramurs: "Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde

³⁹⁵ Desde el primer Adán que vio la noche / Y el día y la figura de su mano, / Fabularon los hombres y fijaron / En piedra o en metal o en pergamino / Cuanto ciñe la tierra o plasma el sueño. / Aquí está su labor: la Biblioteca. / Dicen que los volúmenes que abarca / Dejan atrás la cifra de los astros / O de la arena del desierto. El hombre / Que quisiera agotarla perdería / La razón y los ojos temerarios. / Aquí la gran memoria de los siglos / Que fueron, las espadas y los héroes, / Los lacónicos símbolos del álgebra, / El saber que sondea los planetas / Que rigen el destino, las virtudes / De hierbas y marfiles talismánicos, / El verso en que perdura la caricia, / La ciencia que descifra el solitario / Laberinto de Dios, la teología, / La alquimia que en el barro busca el oro / Y las figuraciones del idólatra. / Declaran los infieles que si ardiera, / Ardería la historia. Se equivocan. / Las vigilias humanas engendraron / Los infinitos libros. Si de todos / No quedara uno solo, volverían / A engendrar cada hoja y cada línea, / Cada trabajo y cada amor de Hércules, / Cada lección de cada manuscrito. / En el siglo primero de la Hégira, / Yo, aquel Omar que sojuzgó a los persas / Y que impone el Islam sobre la tierra, / Ordeno a mis soldados que destruyan / Por el fuego la larga Biblioteca, / Que no perecerá. Loados sean / Dios que no duerme y Muhammad, Su Apóstol. (HN, OC, III, 167).

literario; el hecho es que me crié del otro lado de una larga verja de lanzas, en una casa con jardín y con la biblioteca de mi padre y de mis abuelos” (IB, OC, II, 422). La biblioteca recrea, sí, la vida, però també la suplanta, fins i tot amb el risc de menar-la cap a la follia o la deformació: “Una parte muy grata de mi destino fueron los libros. ¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida. La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano” (HN, OC, III, 202). Per això la pròpia descoberta d’aquest desnivell entre vida i versió de la vida és dolorosa. I també per aquest motiu, després de les primeres visions idíl·liques de la biblioteca entesa com a univers –una versió més *reduïda* d’aquest fet també la materialitza la metàfora de l’univers com a llibre–, i després de la utopia d’afigurar-se el paradís “bajo la especie de una biblioteca” (H, OC, II, 187), esclata la distòpia: aquesta aclaparadora deshumanització de la literatura encarnada per l’edifici de la biblioteca de Babel (transsumpte de Déu?), o també aquest reconeixement –expressió d’una *riquesa devastada*– rubricat per Borges a l’epíleg d’*El hacedor* a l’edat de 61 anys: “Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído” (OC, II, 232).³⁹⁶

Demaneu disculpes pel recordatori indecorós d’aquesta obvietat catedralícia: la biblioteca està constituïda de llibres. Però cal dir-ho per subratllar que, en la mesura que la biblioteca conté tots els llibres, és el símbol d’un edifici que conté totes versions de la realitat. En canvi, el llibre, llevat de l’ excepció del sobrenatural *libro de arena* de la narració homònima, que és, per dir-ho així, una mena de biblioteca de Babel de butxaca, oferirà una versió o algunes versions *més* restringides de la realitat (tot i que potser, com il·lustren els casos de la *Bíblia* o de *La divina comèdia*, tornariem a trobar-nos amb més excepcions a aquesta regla general).

³⁹⁶ I encara: “Mi primer conocimiento de las cosas vino siempre de los libros antes que del contacto real con ellas” (Vázquez 1996: 38).

En el seu estudi de la metàfora del llibre com a univers, Ernst Robert Curtius observa: “el libro recibe su consagración suprema del cristianismo, religión del Libro sagrado. Cristo es el único Dios que el arte antiguo representa con un *volumen*” (Robert Curtius 1955: 450). Es tracta d’una idea compartida per Borges³⁹⁷ i també d’una idea molt arrelada en l’imaginari col·lectiu, que podríem resumir d’una manera simple: l’univers és productor de sentits, i aquests sentits prodigats per l’Autor de l’univers, són compilats en el Llibre. Aquest concepte és referit pels llatins amb el nom de *Liber Naturae*, expressió segons la qual la naturalesa seria entesa com un llibre escrit per Déu. Des d’aquesta perspectiva, cada element de la naturalesa contindria un vestigi del Creador. Així per exemple ho vindica Sant Bonaventura, que va dir: “The Supreme power, wisdom, and benevolence of the Creator shine forth in created things in so far as the bodily senses inform the interior senses”. (Bonaventure 1956: 45).

Ramon Llull ratifica aquest sentit quan sosté: “Demanaren a l’Amic qual cosa és lo món. Respòs: Llibre és per a aquells qui saben llegir, en lo qual és conegut mon Amat (Llompart i Perelló 1998: 51). Per la seva banda Galileu considerava que el gran llibre de l’univers estava escrit per Déu a través de caràcters matemàtics:

La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l’universo), ma non si può intendere se prima non s’impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne’ quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto (Galilei 1980, vol. I: 631-632).

Segons Curtius el concepte de *Liber Naturae* passa a la literatura profana al segle XV, arran d’una versió alemanya de l’obra d’un dominic, Tomàs de

³⁹⁷ cf. SN, OC, III, 270; ídem 267; i ídem 269.

Cantimpré, i traduïda com a *Llibre de la naturalesa*. Curtius remarca com aquesta idea es va expandint, i així, trobem que per a Michel de Montaigne el llibre del món xifra la història humana.³⁹⁸ És una idea reverberant, totalitzadora, que de manera lírica també modula bellíssimament l'escriptor espanyol Rafael Conte: “Como la mujer al hombre, la memoria, hermana del tiempo, lo consolida y lo dignifica y le otorga su verdadero valor. Vuelve, pues, la vista atrás: a través de la memoria encontrarás la vida que creías perdida, y a través de la memoria de los libros –de las palabras– te tropezarás con la memoria del mundo (Conte 2000: 74).

Borges, a “Magias parciales del Quijote”, escriu: “En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben” (OC, I, 47). A “Nota sobre Walt Whitman” (1932), que podria ser un text embrionari d'*El libro de arena*, Borges ja parla de construir un llibre absolut que contingui els altres llibres.³⁹⁹ És una idea pertinaç en Borges, que transparenta aquesta pugna constant entre multiplicitat i unitat. El llibre (o l'enciclopèdia) és un objecte, com hem vist a propòsit de la narració “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” que conté un món.⁴⁰⁰ La biblioteca de Babel contindria el preuat llibre matricial: el catàleg de catàlegs.⁴⁰¹ “Ese libro cíclico es Dios”, declararà el narrador una pàgina més endavant (OC, I, 466). Queda assentat, doncs, que el llibre prova de representar el món. És un sentit cabalístic. La càbala creu en un projecte diví de la història, que, segons Borges, eliminaria l'atzar de la literatura.⁴⁰² Però hem de tenir en compte que aquesta idea Borges la interpola no per abraçar-la amb una fe impregnada de misticisme, sinó per remarcar de

³⁹⁸ Vegeu Robert Curtius 1955: 452 i següents.

³⁹⁹ cf. D, OC, III, 435.

⁴⁰⁰ cf. F, OC, I, 434.

⁴⁰¹ cf. F, OC, I, 465.

⁴⁰² cf. D, OC, I, 211. I encara: “[los cabalistas] pensaron que una obra dictada por el Espíritu Santo era un texto absoluto: vale decir, un texto donde la colaboración del azar es calculable en cero” (OI, OC, II, 100).

manera molt pragmàtica i prosaica el desnivell que hi entre un projecte diví de llibre sagrat i un projecte literari de naturalesa humana. En la mesura que Borges parla de llibre global escrit per les generacions de la humanitat, el llibre no representa una essència del món o una presumible realitat *noüimènica*, sinó que aplega versions. Però dir que aplega versions és el mateix que dir que *construeix* la realitat, ja que l'ésser humà i, per extensió la literatura (humana!), estan encadenades a aquest procés sense centre jeràrquic privilegiat i veritable: “El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo” (OI, II, 94). Que el llibre alça la realitat és una conseqüència més de la imposició nominalista de tota veritat. Que el llibre sustenta la realitat ho sabia l'emperador de “La muralla y los libros”, que, tot edificant una muralla al voltant dels límits de l'imperi i cremant tots els llibres, resol abolir la història pretèrita i forçar que La Història comenci amb el seu regnat.⁴⁰³

El llibre, d'aquesta forma, tornarà a ser –si se'ns permet la imatge– un altre riquíssim símbol de demostració del fracàs de tota representativitat. El llibre és versió de l'univers, no és l'univers (tot i que actüi *com si* representés l'univers). El llibre humà anhela el llibre diví, però només pot conjecturar-lo. D'aquí el símbol del llibre com a objecte subjugat a la idea del laberint: a “El jardín de senderos que se bifurcan” el laberint ja no és un laberint *convencional* (amb els seus murs més o menys inexpugnables), sinó que és un llibre; en aquesta narració la confusió ja no ve causada per l'enganyosa arquitectura d'un laberint fet de matèria, sinó per un llibre que consigna temps diversos, paral·lels.⁴⁰⁴ Per això la biblioteca de Babel, en la seva immensitat humanament insondable, subratlla una llunyania gnoseològica. Per això, el

⁴⁰³ cf. OI, II, 11 i següents.

⁴⁰⁴ cf. F, OC, I, 477.

llibre mutant de la narració “El libro de arena”, indomitable per als seus propietaris, emfasitza un cop més la impossibilitat de tot ordenament lògic i racional d’un univers que prodiga guspires de la seva naturalesa al·lucinatòria. El llibre, per bé que motivat per la voluntat de catalogar l’univers, acaba ratificant la impossibilitat de trobar un ordre. L’arbitrarietat del signe lingüístic, declarada a “El idioma analítico de John Wilkins”, degrada tot intent d’ordenació a mera *arbitrarietat* i *conjectura*. Però, en paral·lel, el llibre comportarà l’increment de les potències de què és capaç l’ésser humà, que erra en el laberint gnoseològic. Condemnats com estem a assajar una constant representació en un marc de coneixement sense centre jeràrquic, sobre aquests mateixos assajos de representar la realitat hi haurà la materialització dels resultats i l’estímul per a noves representacions. Així, en el llibre cristal·litza tota la nostra força poètica, creativa i imaginativa:

[la visió que Borges té del llibre] ens ensenya, per una banda, com la lectura potencia i fecunda la memòria i la imaginació i, per l’altra, com la memòria i la imaginació, enriquides i transformades pels llibres, no només acaben estimulants i potenciant l’operació de llegir –bo i llegint un vers de Dante a la llum de Virgili o un de Quevedo a la llum de Properci– sinó també una altra forma de felicitat: la creació literària, que Borges defineix com una barreja d’oblit i de record, igualment creadors, d’allò llegit (Renedo 1999: 17).

El procés de desfiguració de la realitat continuarà a través d’altres símbols (màscares, malsons, miralls, somni, laberint...). El malson i la màscara són símbols que, com en el cas del *mirall*, conjuntats pels seus efectes paorosos, de vegades són presentats com un tot: “Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. [...]”

En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. (SN, OC, III, 226).⁴⁰⁵

EL LABERINT

La poderosa idea del laberint, símbol de símbols en l'obra de Borges, té molt d'arrelament en la tradició cultural. Del grec, λαβύρινθος, *labyrinthos*, el laberint és una construcció d'arquitectura complexa per enganyar la persona que s'hi endinsi. Des de molt petit Borges va manifestar una predilecció obsessiva pels laberints:

Recuerdo que ese laberinto que de niño descubrí en un libro de la casa Garnier de Francia, que estaba en la biblioteca de mi padre, tenía grietas, grietas muy marcadas. Se lo veía alto, más alto que los cipreses y los hombres que lo circundaban. Mi vista no era óptima; yo era miope, pero pensaba, si me ayudo con una lupa quizá pueda ver un minotauro en el centro (Alifano 1988: 179-180).

És dubtós que hi hagi alguna obra de Borges que es pugui llegir prescindint d'una clau laberíntica. Però el que és evident és que, en molts dels seus textos, a part de l'ascendent interpretatiu del laberint, hi podem trobar una estructura laberíntica explícita o material.⁴⁰⁶ Allò que perviu de manera latent en el símbol del *laberint* propi de la idea borgiana és que el laberint és un caos ordenat. És un caos ordenat que permet per exemple aquesta compossibilitat de plans temporals diferents que es manifesta a la narració “El jardín de senderos que se bifurcan”; també és un caos minuciosament ordenat el conjunt de volums que conformen la biblioteca de Babel... Des d'aquesta

⁴⁰⁵ Aquesta mateixa hibridació la trobem al conte “El espejo y la máscara”. cf. LA, OC, II, 45-47.

⁴⁰⁶ Un llistat succint, incomplet però representatiu de la presència explícita del laberint en l'obra de Borges, engloba títols com “La casa de Asterión”, “La muerte y la brújula”, “La biblioteca de Babel”, “El inmortal”, “Las ruinas circulares”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “El jardín de senderos que se

perspectiva, ja observem que el laberint, en una arquitectura disposada per convocar l'engany, confia la seva efectivitat a una lògica oculta, tan críptica que no pugui ser descoberta: “Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin” (A, OC, I, 537). En les narracions de Borges hi ha laberints explícits, materials, arquitectònics, que com el de “La casa de Asterión”, recreen el classicisme dels laberints del palau de Cnossos i de Creta: [...] “también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes.” (A, OC, I, 570). Hi ha laberints que aprofiten l'estructura de l'univers per construir les formes arquitectòniques del seu engany; són laberints *molt* narratius⁴⁰⁷: com per exemple es demostra a “Abenjacán el Bojarí”, en què una aparent fugida dissimula un reclam ordit com a trampa laberíntica (el vagabund que vol matar el rei, construeix un laberint i simula ser el rei).⁴⁰⁸ Hi ha laberints, ja ho hem dit, fets de temps, tal com es demostra a “El jardín de senderos que se bifurcan”. Hi ha laberints que es vigoritzen a partir dels atributs onírics de la realitat; així succeeix a “La escritura del dios”, en què el laberint es forja en un somni dins un altre somni: el somni en què la divinitat revela, al sacerdot, el missatge escrit a la pell del felí.⁴⁰⁹ Hi ha laberints tan enganyosos que es constitueixen com a inexpugnables en la justa mesura que abandonen els components clàssics i previsibles de l'arquitectura dels laberints, tal com succeeix a “Los dos reyes y los dos laberintos”, en què el

bifurcan”, “Los dos reyes y los dos laberintos”, “Laberinto” (poema), “El laberinto” (poema), “la escritura del dios”, “La esfera de Pascal”, etcètera.

⁴⁰⁷ “Unwin pensó que tendrían que dormir en el laberinto, en la cámara central del relato” (A, OC, I, 603).

⁴⁰⁸ cf. A, OC, I, 600.

⁴⁰⁹ cf. OC, I, 596-599.

laberint perfecte resulta ser el desert, *topos* insuperable per a la venjança que ha ordit un dels reis en contra de l'altre:

Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cablgaron tres días y le dijo: “¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso.”

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. [...] (A, OC, I, 607).

El símbol de laberint en la literatura borgiana no és que només expressi la perplexitat pel caràcter al·lucinatori de la naturalesa i per aquesta conquesta paradoxal d'unes facultats de coneixement que exploren les seves notòries limitacions, sinó que el símbol del laberint, poderosa fusió entre forma i contingut, transparenta en si mateix aquests dos punts que acabem d'esmentar. El laberint és una construcció de la intel·ligència humana ordida perquè la intel·ligència s'hi perdi, s'hi obnubili. Com a tal, el laberint significa l'ordenació del caos, equiparable a aquest intent humà de voler ordenar la realitat tot reduint-la a les lògiques concatenades d'un sistema explicatiu. Però també és una (secreta) ordenació del caos per confondre la intel·ligència, per condemnar-la al caos. Com a element funcional relacionat amb els altres elements de la poètica borgiana, el laberint fa un salt qualitatiu que va molt més enllà de l'arquitectura i de la faula o la literalitat. El laberint és la millor metàfora del cosmos, del *caosmos*, d'aquest coneixement humà que malda, debades, per trobar una sortida, és a dir, una comprensió de l'univers. El laberint, així, exemplifica la precarietat del nostre coneixement. Subjugats a les

condicions humanes de coneixement, no podrem conèixer la trama de l'univers, que és de caràcter divina:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña
De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera.
(OC, II, 364).

La literatura, per tant, com tots els àmbits de coneixement i interpretació, operen a l'interior del laberint. Per això a "La casa de Asterión" se'ns diu: "La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo" (A, OC, I, 570). I a "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" se'ns recorda també el seu abast absolut: "No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es". El laberint, símbol que expressa la perplexitat, apunta cap a una metafísica, és a dir, cap a una possible sortida, cap a un espai que no sigui laberíntic. De nou, la literatura ha tornat de l'aventura d'ordre amb una sàvia derrota com a botí: saber que tot ordenament rubrica el triomf inqüestionable de l'entropia.

El laberint, és clar, comporta un dilema de representació. L'exposarem en l'últim capítol, però l'anunciem aquí: com s'ho fa la raó per expressar els seus propis laberints? És a dir, per ser subjecte i objecte de coneixement alhora. Es tracta d'un plantejament semblant al que es presenta amb el símbol de la brúixola, aquest instrument que a través d'una agulla magnetitzada assenyalava el Nord magnètic. Element galvanitzant de la trama argumental que regeix el conte "La muerte i la brújula", aquest instrument aporta *llum* sobre un seguit de crims que s'estan executant seguin una lògica d'inspiració cabalística. El detectiu Lönnrot s'equivoca en els seus càlculs, i en comptes de cometre's una sèrie d'assassinats que descriuen un quadrangle sobre el mapa, es comet un tercer assassinat (el seu), que precisament descriu un triangle sobre el mapa. En aquest punt és important remarcar que Lönnrot accepta estoicament la seva mort perquè segueix... processos lògics (!), consumant-se d'aquesta manera un cop més que fins i tot la desesperació i la destrucció poden haver estat *raonablement*, plausiblement, preparades. En aquest cas ni la desesperació ni la destrucció són un consol en si mateixes; però sí que, en la mesura que s'han esdevingut *d'una manera lògica*, conviden a la resignació i consciència d'inevitabilitat que implica tot estoïcisme. Resulta punyent el concepte de *brújula* que figura en el títol d'aquest conte i que, conjuntament amb un compàs, són els instruments de què Lönnrot se serveix per fer els seus càlculs detectivescos. Una possible interpretació d'aquest conte, que expressaria una *crisi de la raó* manifestada en la literatura de Borges, seria aquesta: tot i que sabem que el món no és totalitzable ni certerament representable per al coneixement humà, actuem com si el món fos totalitzable i fos equitativament representable. La brúixola (i el compàs), en la mesura que pauten un ordenament del món, prodigarien aquesta contradicció pragmàtica de la intel·ligència: apuntar un ordre i, en el procés de corroborar-lo, sentir que la

pròpia descoberta condueix a la perdició, a la dissolució d'aquest ordre, que es revela com pur artifici. El pas següent, ja hiperbòlic, serà, com diu Champeau, el de *representar el món com un tot intotalitzable*.⁴¹⁰

EL MIRALL

El símbol del mirall, una altra clau de volta en l'arquitectura de la poètica borgiana, planteja de nou aquesta tensió entre unitat i multiplicitat lliurada en l'espai de la literatura. Borges, com succeïa amb el *laberint* i com també passa amb el *tigre*, fixa ja de ben petit la seva atenció amb els miralls. Sent horror pels miralls, fins al punt de negar-se a dormir en una habitació si abans no tapaven amb una tela les superfícies de vidre dels miralls que hi havia a l'estança:

Mi obsesión por los espejos creo que corresponde al hecho de que en casa teníamos un gran ropero estilo hamburgués, de tres cuerpos. Era un ropero de caoba, muy común en las casas criollas de entonces. Ese espejo me asombraba y me aterraba al mismo tiempo, ya que sentía el temor de que esas imágenes no correspondiesen exactamente a mí, y de lo espantoso que podría ser el contemplarme distinto en alguna de ellas. Luego leí un poema sobre el *Profeta Velado de Jorasán*, el hombre que cubre su rostro debido a la lepra que le ha comido la cara. Luego descubrí al *Hombre de la máscara de hierro*, de una novela de Dumas. Uní las dos ideas, la de un posible cambio en el espejo y también la idea de verme espantoso en ese mismo espejo. Luego descubrí otras cosas: la idea escocesa de *Fetch*, que tiene ese nombre porque viene a buscar a los humanos para llevarlos al otro mundo. Luego la idea alemana del *Doppelgänger*; esto es el doble que camina a nuestro lado y que viene a ser la idea de *Jekyll y Hyde* y de otras ficciones (Alifano 1988: 183).

⁴¹⁰ cf. Champeau 1990: 138.

Igual que en el cas del laberint, com sempre, la major part d'impactes vitals que colpeixen la sensibilitat de Borges, tenen un pes considerable en la tradició literària. En aquest breu fragment n'ha esmentat uns quants relacionats amb els miralls. Podríem afegir-ne, entre d'altres, tres més molt propers a Borges: l'obra *Through the Looking Glass* de Lewis Carroll, el mite de Narcís, i el llibre X de la *República* de Plató... El cas és que aquest *horror* infantil pels miralls, més endavant, a través de la modelació literària, es transmutarà en *perplexitat gnoseològica*.

Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo (H, OC, II, 164).

En aquest text tan breu,⁴¹¹ trobem sintetitzats dos elements que testimonien la importància del *mirall* com a símbol en la poètica borgiana. D'entrada el mirall, des del moment que encomana l'horror d'una possible *divergència* entre la realitat que reflecteix i la vera realitat (no) reflectida, alça un dubte sobre les possibilitats de *representació* de la realitat. En la codificació pròpia del símbol, aquest fet admet una translació de caire epistemològic. “He sabido que ese temor está, otra vez, en el mundo”; és a dir, el mirall alça una representació i suscita un temor; de manera més abstracta, ja sense tenir en compte el reflex

⁴¹¹ Com en tants d'altres d'emblemàtics, com ara en el poema “Al espejo”: “¿Por qué persistes, incesante espejo? ¿Por qué duplicas, misterioso hermano, / El menor movimiento de mi mano [...] Eres el otro yo de que habla el griego / [...] Me buscas y es inútil estar ciego. / El hecho de no verte y de saberte / Te agrega

que prodiga el mirall, però en canvi encara dins de la continuïtat simbòlica del mirall, els humans tenim por de potser només captar les aparences del món. De la mateixa forma que el mirall pot divergir en la seva qualitat representativa, l'ésser humà experimenta aquest dubte sobre la veracitat i consistència simètrica dels seus propis processos de representació de la realitat. En segon lloc, aquest breu text presenta un altre atribut del mirall: la possibilitat de desfigurar el rostre del reflectit. Aquesta idea enclou el tema de l'autoconeixement: en la seva *autonomia* representativa, el mirall pot deformar la realitat i les identitats de les persones, expandint d'aquesta forma una nova perplexitat: ¿fins a quin punt la representació que el jo té d'ell mateix és simètrica a la realitat? ¿Pot captar-se el jo, a si mateix?

Com un símbol que apura fins a l'extrem les seves propietats literals, en la poètica borgiana el *mirall* és concebut per reflectir una multiplicitat d'aspectes sempre associats amb aquests dos factors que acabem de conceptualitzar: d'una banda, les (im)possibilitats humanes d'aprehendre i representar la realitat a través de les facultats de coneixement; i de l'altra, l'afantasmament de la identitat personal que el *mirall* prodiga. Així en l'obra de Borges, sempre filosòficament relligada d'una manera molt compacta, el mirall expressa les bases dèbils de la condició epistemològica dels humans.⁴¹² I ho fa d'una manera calidoscòpica, en què el mirall com a símbol d'unitat dóna consistència orgànica a una miríada de percepcions i deformacions. Sota aquesta plasticitat el mirall és associat a l'engany;⁴¹³ amb la conservació d'un temps detingut;⁴¹⁴

horror, cosa de magia que osas / Multiplicar la cifra de las cosas [...] Cuando esté muerto, copiarás a otro / y luego a otro, a otro, a otro, a otro..." (RP, OC, III, 109).

⁴¹² "Tanto en los ensayos como en los cuentos parece que Borges lo utilice [es refereix al mirall] para conjurar su efecto perturbador o para entender la magia que encierra o para intentar desentrañar sus misterios" (Grau 1997: 86).

⁴¹³ cf. el poema "La recoleta" (FBA, OC, I, 18). I també el poema "Benarés": "Falsa y tupida como un jardín calcado en un espejo" (FBA, OC, I, 40).

⁴¹⁴ cf. el poema "Sala vacía" (FBA, OC, I, 27).

amb la fugacitat;⁴¹⁵ amb el record;⁴¹⁶ amb la quietud i la placidesa;⁴¹⁷ amb un horror que abandona el marc emotiu i ingressa en un marc d'horror intel·lectual;⁴¹⁸ és associat amb un sentiment de negativitat;⁴¹⁹ amb la revelació del futur;⁴²⁰ amb la bogeria;⁴²¹ amb la identitat personal i amb la idea del doble;⁴²² amb el reconeixement de la pròpia monstruositat⁴²³; amb una reduplicació fantasmàtica en què el reflex crea la il·lusió de govern de la realitat;⁴²⁴ és associat amb l'autoconeixement;⁴²⁵ és vinculat amb la naturalesa

⁴¹⁵ cf. el poema "A quién está leyéndome" (OM, OC, II, 302), en què el mirall, sota la lògica d'Heràclit, intensifica la fugacitat.

⁴¹⁶ cf. el poema "Ausencia" (FBA, OC, I, 41). I també "Buenos Aires", en què l'autor argentí escriu: "Es el último espejo que repitió la cara de mi padre" (ES, OC, II, 388).

⁴¹⁷ Al poema "Cercanías" Borges es refereix al mirall com a "remanso de sombras" (FBA, OC, I, 41). Al poema "Atardeceres" parla de "El silencio que habita los espejos" (FBA, OV, I, 48).

⁴¹⁸ A "Una vindicación de la cábala", per emfasitzar la impossibilitat de comprensió del sistema trinitari, parla de la trinitat com a teratologia intel·lectual i la compara amb un mirall *contrari*. cf. D, OC, I, 211.

⁴¹⁹ cf. "Palermo de Buenos Aires" (EC, OC, I, 105-112); "Muertes de Buenos Aires" (EC, OC, I, 90-92); i "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" (HUI, OC, I, 327).

⁴²⁰ cf. HUI, OC, I, 243.

⁴²¹ A "Los espejos velados" es relata el cas d'una dona que embogeix i que fa velar els miralls de casa seva perquè, a dins, hi veu el rostre de Borges. cf. H, OC, I, 164.

⁴²² "y en el cristal el otro, el que nos mira" (At, OC, III, 411). I també al poema "Los espejos": "Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro / Paredes de la alcoba hay un espejo, / Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo / Que arma en el alba un sigiloso teatro." (OC, II, 192).

⁴²³ cf. "Edipo y el enigma" (OC, II, 307).

⁴²⁴ Al poema "Mayo 20, 1928" s'explica un suïcidi. El suïcida, col·locat davant del mirall, pensa que és *l'altre*, el reflex, el que inicia els moviments d'autodestrucció. (ES, OC, II, 363).

⁴²⁵ "[...] Llego a mi centro, / a mi álgebra y mi clave, / a mi espejo. / Pronto sabré quién soy" (ES, OC, II, 396).

evanescent i incontrolable dels somnis;⁴²⁶ és associat amb les màscares,⁴²⁷ amb la ceguesa gnoseològica,⁴²⁸ etcètera.

La plasticitat del símbol del *mirall*, aplicada a l'acte de representació de la realitat, ofereix una riquesa fonamentada en l'ambivalència: d'una banda el mirall, sí, prodiga una realitat múltiple i canviant, que és la realitat que atrapa i que després reflecteix; però de l'altra, també hem d'advertir que el mirall materialitza una *unitat representativa*, ja que és capaç d'aglutinar tota aquesta multiplicitat. “Somos nuestra memoria, / somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos”, escriu Borges al poema “Cambridge” (ES, OC, II, 359), en un exemple clar que la memòria – instrument vital del coneixement –, igual que el mirall, aplega i reuneix una munió de fragmentacions disperses (“espejos rotos”).

Des d'aquesta ambivalència, el mirall és capaç de generar fantasmagories i deformacions de la realitat, és capaç de provocar uns efectes que apunten cap a la irrealitat o, més ben dit, cap a la desrealització. Així, sota aquest sentit intensificador de perplexitat i ratificador de la inconsistència representativa de la realitat, a “La biblioteca de Babel” trobem que el mirall pot prodigar una

⁴²⁶ A “Poema de la cantidad” Borges els vincula als somnis: “el espejo inventivo de los sueños” (OT, OC, II, 492). El somni és un altre símbol importantíssim de la poètica borgiana, que explorem a continuació del símbol del mirall, tot associant-lo amb el mirall.

⁴²⁷ Com passa, per exemple, a “El espejo y la máscara”: cf. LA, OC, II, 44. I també a la conferència “La pesadilla” en què Borges diu: “Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. [...] En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es al idea de las máscaras. [...]” (SN, OC, III, 226). El símbol de la *màscara* en Borges és associat al mal o al crim (vegeu Rodríguez Monegal 1978: 32). Segons Alberto Julián la *màscara* “tiende a negar la psicología individual y realzar el papel social” (Julián Pérez 1986: 31). A la narració “El Aleph”, la identitat espectral de Beatriz Viterbo (¿transsumpte de la Beatriu del poema de Dant?) es construeix a través de superposicions de màscares (retrats fotogràfics), si expandim el concepte i per *màscares* entenem tot allò que és el reflex de la persona però no la persona: “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...” (A, OC, I, 617).

⁴²⁸ En una rima final molt forçada, Borges, al poema “Un ciego”, escriu: “Repito que he perdido solamente / La vana superficie de las cosas / el consejo es de Milton y es valiente / [...] Pienso que si pudiera ver mi cara / Sabría quién soy en esta tarde rara. (RP, OC, III, 103).

reduplicació il·lusòria de l'infinit: “En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito”. (F, OC, I, 465) Fixem-nos que estem parlant d'un món esvaït en l'idealisme d'un procés de representació que treballa sobre tres nivells d'allunyament o de (re)creació d'una pretesa realitat essencial: en primer lloc, hi ha un mirall que *duplica les aparences* (simulacre damunt del simulacre); en segon lloc, ¿quin sentit tindria reduplicar l'infinit? (hi ha poques imatges tan punyents com aquesta a l'hora de presentar la naturalesa aporètica dels processos del coneixement humà); i en tercer lloc, el narrador-testimoni de la biblioteca de Babel, s'estima més *soñar* que la superfície del mirall “promete el infinito” (entenent que el verb *soñar* funciona com a sinècdoque del verb *pensar*, somiar és una forma desactivada de sentit fort a l'hora de conèixer la realitat). Aquesta idea, ratificada a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en què Borges parla de “el fondo ilusorio de los espejos” (F, OC, I, 433), i també ratificada a la conferència “La poesía” en què analitzant el símbol del mirall diu que aquest objecte “duplica la apariencia de las cosas” (SN, OC, III, 261), entronca amb el concepte platònic i neoplatònic de representació i de *mimesis*, concepte molt present en Borges: “Podemos recordar a Plotino. Quisieron hacerle un retrato y se negó: “Yo mismo soy una sombra, una sombra del arquetipo que está en el cielo. A qué hacer una sombra de esa sombra.” Qué és el arte, pensaba Plotino, sino una apariencia de segundo grado. Si el hombre es deleznable, cómo puede ser adorable una imagen del hombre. Eso lo sintió Banchs; sintió la fantasmidad del espejo” (OC, III, 262). Els miralls són com finestres cegues, angles cecs, que reflecteixen l'interior d'aquest món, com si aquest món fos una imatge acomodada a la imatge del mite de la caverna platònica. A l'altra banda del

mirall, en la precisa frontera que el vidre assenyalava, hi ha el món inescrutable, el món conjecturable dels arquetipus, hi ha *l'altra* realitat, equiparable al món intel·ligible postulat pel platonisme. Els miralls, repetim, són com finestres cegades. Però al mateix temps que obturen la visió, també permeten conjecturar que en el seu revers, hi ha el món essencial, el *noümen*, Déu.⁴²⁹

A través del símbol del mirall estem encara explorant els efectes deformatants i la debilitat de les teories epistemològiques. Per pura coherència, no podia ser d'altra manera en la compacta lògica filosòfica de la poètica borgiana, els reflexos que prodiga el mirall sumen una nova aparença en un món que ja és apariencial. Per això l'espai de la ficció incorpora una mena de *segon grau de la representació*, comparable al que denunciava Plotí,⁴³⁰ i tant el mirall com l'enciclopèdia, en la seva condició de versions de la realitat, al mateix temps que obren l'espai de la *ficció* s'allunyen doblement (o triplement quan es fusionen) d'una conjecturable realitat essencial: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (F, OC, I, 431). En aquesta narració, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, els miralls, doncs, posseeixen la capacitat d'alterar i deformar la realitat, i, aspecte no gens secundari, d'ingressar en la realitat. Mirall i enciclopèdia són versions de la realitat, de la mateixa manera que també és deformació de la realitat aquest món idealista de Tlön, tan sospitosament semblant *al nostre*. En la mesura que el món de Tlön, ordit per un grup de savis, és molt semblant al nostre, i en la mesura que la ficció de Tlön ingressa en el nostre món, Tlön qüestiona la consistència del nostre propi món. La revelació d'aquest complex procés narratiu que podríem

⁴²⁹ Recordant un oncle seu, escriu: “Lo veo discutiendo largamente / con mi padre sobre filosofía, / Y conjurando esa falaz teoría / De unas eternas formas en la mente. / Del otro lado del ya incierto espejo / Lo imaginado limando este bosquejo” (MH, OC, III, 155). En un poema dedicat al seu gat, Beppo, Borges concep els miralls com “simulacros que concede al tiempo / un arquetipo eterno. Así lo afirma, / sombra también, Plotino en las Ennéadas. / ¿De qué Adán anterior al paraíso, / de qué divinidad indescifrable / somos los hombres un espejo roto?” (C, OC, III, 297).

⁴³⁰ cf. OC, III, 262.

equiparar al joc de nines russes (de l'interior d'una nina russa extrec una nina russa que en el seu interior té una nina russa que...) ens transporta a la idea de circularitat de molts textos borgians. Paul de Man va diagnosticar aquesta *estructura de mirall* dels contes de Borges:

Poetic invention begins in duplicity, but it does not stop there. For the writer's particular duplicity (the dyer's image in "Hakim") stems from the fact that he presents the invented form as if it possessed the attributes of reality, thus allowing it to be mimetically reproduced, in its turn, in another mirror-image that takes the preceding pseudo-reality for *its* starting-point. He is prompted "by the blasphemous intention of attributing the divine category of *being* to some mere [entities]". Consequently, the duplication grows into a proliferation of successive mirror-images. In "Tlön, Uqbar Orbis Tertius," for example, the plagiarized encyclopedia is itself falsified by someone who adds an entry on the imaginary region Uqbar, presenting it as if it were part of an imaginary country as *his* starting point, another falsifier (who, by the way, is a Southern segregationist millionaire) conjures up, with the assistance of a team of shady experts, a complete encyclopedia of a fictional planet called Tlön—a pseudo-reality equal in size to our own real world. This edition will be followed in turn by a revised and even more detailed edition written not in English but in one of the languages of Tlön and entitled *Orbis Tertius*. All the stories have a similar mirror-like structure, although the devices vary with diabolical ingenuity. [...] (de Man 1964: 8).

I aquesta mateixa idea és continuada per Jaime Alazraki, segons el qual, el *mirall*, en les narracions de Borges és "un diseño organizador del relato, el principio estructurador" (Alazraki 1977: 14). Que el mirall organitzi el relat ens transporta a la noció d'hiperficció amb què Borges concep la literatura, una escriptura que està constituïda (apedaçada) de molts retalls de fragments diversos que, en la seva unificació narratives, assoleixen un sentit. Com el mirall, que unifica allò dispers, la lògica de la hiperficció també concentra la

multiplicitat: el sentit orgànic i galvanitzant d'un text harmonitza una pluralitat de textos.

L'acte de representació afeblida que expressa el mirall com a símbol en la literatura borgiana, té una última expansió: és aplicable a l'ésser humà, a les facultats humanes de coneixement. En la mesura que els humans i els miralls només fabriquem *versions* sobre la realitat, aquestes dues entitats són vinculables: “Entonces Bioy Casares recordó que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (F, OC, I, 431); “Multiplicar el mundo como el acto / Generativo, insomnes y fatales” (H, OC, II, 192); “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y la afirman” (HUI, OC, I, 327).

Analitzats tots aquests aspectes, el mirall, també símbol que enclou el sentit pragmàtic i funcional amb què Borges assumeix la migradesa de les condicions humanes de coneixement, esdevindrà un instrument que aportarà conquestes en aquest procés d'ordenament de l'entropia. Retornem al cabalisme de Borges, que pot ser entès com una possibilitat (com una fe desactivada per una conjectura que exhala ironia i perplexitat metafísica) de recompondre la realitat i assolir un coneixement veraç d'aquesta. A “El Zahir” Borges escriu: “Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo” (A, OC, I, 594). Aquesta conjectura, és clar, obre l'espai de representació. És evident que les facultats humanes de coneixement –igual que el mirall– prodiguen versions apariencials, fictícies, hiperfictícies sobre la realitat... Però tal i com, amb relació al símbol del *mirall*, sosté Javier Arana:

Por consiguiente, debemos sacar de todo esto una moraleja, como en las fábulas [...]. [a los espejos] los acusa por un lado de multiplicar gratuitamente los seres y crear la condenable ficción del tiempo, rompiendo la escondida unidad de las cosas;

por otro lado, en cambio, los convierte en ángeles enviados por Dios, en maestros de ética y en amigos que revelan una verdad dolorosa, pero sana (Arana1994: 46).

A “Los teólogos” Borges cita I Corintios 13: 12 per recordar: “vemos ahora por espejo, en oscuridad”. (A, I, 553). El procés de reconstrucció simbòlic de la realitat és la tasca de la literatura, expressió d’aquesta perplexitat d’un acte de representació que, a través del seu propi procés, s’autorevela aquesta visió tan degradada sobre la realitat, imatge reflectida en un mirall en plena foscor. Però la literatura persistirà en aquest procés, vinculable a l’instint de conèixer, a la temptativa metafísica (mística?) *d’abordar* una realitat que sigui arquetípica. És així com l’art, la literatura, permet la revelació dels límits del coneixement. Dit d’una altra manera, permet l’autoconeixement:

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara (H, OC, II, 221).

I en el mateix sentit:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (H, II, 232).

L’intent d’ordenar l’entropia, de sotmetre-la a la lògica d’un criteri, ha comportat, de nou, precisar els límits del coneixement. En això, tal com

expressa al poema “Arte Poética”, consisteix la literatura, considerada fonamentalment com un acte expressiu i d'autoreconeixement:

Mirar el río hecho de tiempo y agua / y recordar que el tiempo es otro río, / saber que nos perdemos como el río / y que los rostros pasan como el agua. / / Sentir que la vigilia es otro sueño / que sueña no soñar y que la muerte / que teme nuestra carne es esa muerte / de cada noche, que se llama sueño. [...] A veces en las tardes una cara / nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara [...]. (H, OC, II, 221).

EL SOMNI

Al llarg d'aquest procés de representació de la realitat, els símbols de la literatura borgiana és complementen entre si i s'encavalquen moltes vegades en l'intent d'esbossar una representació esvaïda, allunyada de l'essencialisme dels arquetipus. És el cas concret del somni, símbol que moltes vegades opera al costat del símbol de què acabem de parlar, el mirall, compartint moltes característiques comunes. Borges deixa clara aquesta aliança al text “Los espejos”, quan sosté que el mirall i els somnis són fets ordits per Déu perquè l'home senti que és un reflex.⁴³¹ L'esborronament gnoseològic que comporta el somni es reduplica quan és associat amb el mirall: “Como en el puro sueño de un espejo” (ES, OC, II, 366). El mirall es vincula també amb l'insomni, afecció que Borges va patir durant molts anys: “En vano quiero distraerme del cuerpo / y del desvelo de un espejo incesante” (OC, II, 237). El somni, com el mirall, expressa la qualitat apariencial del món: “Ha soñado los arquetipos. Ha soñado la vida de los espejos. Ha soñado el calidoscopio, grato al ocio del enfermo y del niño. Ha soñado que alguien lo sueña. (Co, OC III, 471).

De nou, un altre símbol de la literatura de Borges es presenta carregat de tradició cultural. El filòsof irlandès George Berkeley sosté que Déu està

somiant-nos, i que si Ell despertés del Seu somni, desapareixerien de cop i volta el cel i la terra.⁴³² Tres somnis que es van apoderar de René Descartes el novembre del 1619 van formar la pedra angular de les certeses del pensament modern. A l'*Eneida* de Virgili i als *Relats verídics* de Lluçia de Samòsata, se'ns ressenya l'existència de l'*Illa dels somnis*, una illa a la qual és molt difícil arribar perquè s'allunya en la distància, una illa que només es pot atrapar durant el capvespre.⁴³³ En el Talmud s'hi pot llegir aquesta declaració d'infinita confiança en la paraula: "un somni no interpretat és com una carta no llegida".⁴³⁴ Plató, al diàleg *El Fedó*, explica que Sòcrates va estudiar música perquè així li va ser indicat en un somni; van girar els anys i, mentre preparaven la cicuta que l'havia de matar, Sòcrates, amb una serenor que provoca angoixa, ja potser posseït per la radiant certesa que el somni l'havia esperonat a dominar l'art de la música per així poder mitigar la pròpia mort, només estava entestat a voler aprendre a tocar una melodia amb la flauta. Dant va afirmar que *La Divina Comèdia* li venia inspirada per un somni, sense sospitar ni de lluny que també un somni rescataria el cant dotzè de la seva obra magna i la retornaria intacta a la felicitat amenaçada dels homes: el maig del 1321, poc després de la mort de Dant, Jacopo, el fill petit de l'escriptor, va somiar que l'espectre del seu pare cobrava relleu entre les masses cotonoses

⁴³¹ cf. H, OC, II, 193.

⁴³² "When things are said to begin or end their existence, we do not mean this with regard to God, but His creatures. All objects are eternally known by God, or, which is the same thing, have an eternal existence in His mind: but when things, before imperceptible to creatures, are, by a decree of God, perceptible to them, then are they said to begin a relative existence, with respect to created minds" (Extret de l'edició electrònica <http://www.maths.tch.ie/~dwilkins/Berkeley/Hylas/>, basada en el text de George Berkeley, *Three Dialogues between Hylas and Philonous in Opposition to Sceptics and Atheists*, dins: *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge*, by Jacob Tonson (1734).

⁴³³ "After a short time the Isle of Dreams came in sight close by, faint and uncertain to the eye. It had itself some likeness to a dream, for as we approached it receded and retired and retreated to a greater distance" (<http://www.sacred-texts.com/cla/luc/true/tru02.htm>. Edició electrònica basada en: Lucian of Samosata: *A true story*. Tr. by A.M. Harmon. Parallel English and Greek Texts. New York, G. P. Putnam's Sons, 1913, p. 337).

⁴³⁴ "Y Rav Jisda dijo: Un sueño que no ha sido interpretado es como una carta que no ha sido leída, es decir, su contenido no puede ser considerado bueno o malo, ya que el sueño depende de su interpretación" (*El Talmud. Tratado de Berajot (II)*. Alef-Jojmá, Jerusalén / Madrid: Edaf, 2004, p. 615).

que l'envoltaven, i que l'agafava suaument de la mà, i el portava a l'habitació de Ravenna on havia dormit durant els últims anys, i li assenyalava el lloc on havia entaforat el manuscrit perdut del cant dotzè; no cal dir que Jacopo, quan es va despertar, va córrer a buscar el manuscrit en el lloc que el seu pare li havia indicat. I, tampoc cal dir, que, en la realitat positiva, va *tornar* a trobar-l'hi. El somni s'erigeix en un coneixement anàleg. El Romanticisme fins i tot magnificarà aquesta idea, i considerarà que el somni és un grau de coneixement superior. Així o de manera anàloga també ho entendran tantíssims altres escriptors. Fernando Pessoa, explica d'aquesta manera lacerant la carestia de l'existència: “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo” (Pessoa 1980: 256-261; del poema “Tabacaria”, *Estanc*, publicat sota l'heterònim Álvaro de Campos). Miquel Bauçà apunta: “Allò que la vida és somni és una beneitura: és exactament tot el contrari: els somnis són la vida vertadera, allò que té una entitat sòlida i coherent i, sobretot, fiable, absolutament incapaç de mentir, ni que sigui maldestrament”. (Bauçà 2010: 500). Shakespeare sosté “We are such stuff as dreams are made of, and our little life is rounded with a sleep” (Shakespeare 1923: 19).

Convertit en intensificador o debilitador de la realitat, el símbol del somni en la literatura ha desplegat moltes funcions: crear plans de realitat paral·lela, per remarcar una realitat de caràcter numinós que és a l'*altra banda de la ratlla de la vigília*; ha estat aplicat a com a recurs per no quedar atrapats en la literalitat del llenguatge; com a recurs per degradar, intensificar o modificar la realitat; i també com a recurs magnífic per expressar la naturalesa paradoxal de la realitat.

En la barreja dels plans de la ficció i la realitat tan pròpia de l'obra borgiana, el somni servirà per modificar (intensificar, degradar, invertir, col·lapsar...) d'una

manera *racional* la realitat. Ja hem exposat que l'ordit literari de Borges respon sempre a una *màgia natural*, és a dir, descansa sobre les bases de la racionalitat. El somni, que opera en un altre llenguatge i en una altra seqüència lògica que la vida de vigília, permet a Borges obtenir aquest espai d'intensificació imaginativa sense haver de vulnerar els principis de racionalitat naturals.

Al *Quijote* podem llegir aquest fragment: “No entiendo eso –replicó Sancho–; sólo entiendo que, en tanto que duermo, ni tengo temor, ni esperanza, ni trabajo, ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita el hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templá el ardor, y, finalmente, moneda general con la que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Sólo una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia” (Cervantes 1982. Segunda parte. Cap. LXVIII). En aquest text, la insuperable intel·ligència pragmàtica de Sancho Panza, fonamentada en el més plausible sentit comú, ens acara amb un dels atributs del dormir: la inanició, aquesta suspensió temporal de la consciència, que s'assembla molt a una suspensió temporal del viure. La idea de Sancho Panza, com totes les grans idees, compta amb precedents il·lustres: a la *Teogonia*, Hesíode estableix la següent filiació genealògica: “Parió la Noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Tánato; parió también a Hipnos y engendró la tribu de los Sueños”. (Hesíode 1980: 80). Virgili va escriure que *el somni és germà de la mort*: “Vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci [...] habitant Morbi tristisque Senectus et Metus et malesuada Fames [...] tum consanguineus Leti Sopor” (Virgili 1987: 26-27).⁴³⁵ És a dir, la mort i el somni

⁴³⁵ “Ante el vestíbulo mismo y al comienzo de la garganta del Orco [...] habitan allí las pálidas Enfermedades y la triste Vejez, el Miedo, el Hambre [...] y el Sueño de la Muerte hermano”, en traducció de Manuel A. Gámez. Vegeu: VIRGILI: *Eneida*, VI, 278, p. 27. Col·lecció de textos clàssics latins. Barcelona: Ed. Bosch, Barcelona, 1987, p. 26-27.

comparteixen un primer grau de consanguinitat, un mateix parentiu de degradació. Tot i que encara no és aquesta la concepció que més ens interessa, ja que dormir no és el mateix que somiar, sí que aquesta filiació ens serveix per remarcar una relació òbvia: dormir és la condició imprescindible per poder somiar. I si dormir significa desaparèixer del món, no modificar-lo amb cap acció ni pensament, somiar significarà accedir a un *altre nivell* de realitat, indubtablement més atenuada i menys vigorosa que la realitat de vigília. S'entén, més atenuada i menys vigorosa des d'una perspectiva ontològica o epistemològica.

La poètica borgiana abandona les pretensions ontològiques de la teologia i la filosofia, que, respectivament, entre d'altres lectures, poden haver interpretat el somni com un trànsit místic, o com un obstacle que un cop superat ratifica la consistència d'un sistema de pensament crític (Descartes). Lluny d'aquests supòsits la literatura borgiana s'instal·la en aquell marc de creació que no se subjugua a cap voluntat de materialitzar una tesi sobre la realitat. El somni entès com un ingrés en la realitat és el recurs que Borges aplica en el conte titulat "La espera". Un home sap que hi ha un enemic que –acompanyat de sicaris– el persegueix. Convençut que acabaran localitzant-lo, aquest home lloga una cambra d'una pensió i s'hi hostatja durant molts dies, intentant i aconseguint somiar el moment en què el mataran. Com un delicat calc, el final del conte estratifica les dues superfícies, l'onírica i la de vigília, la (re)creativa i la real. L'atenuació de la realitat de la vigília s'assoleix tot alçant l'escenari dels somni:

Una turbia mañana del mes de julio, la presencia de gente desconocida (no el ruido de la puerta cuando la abrieron) lo despertó. Altos en la penumbra del cuarto, curiosamente simplificados por la penumbra (siempre en los sueños del temor habían sido más claros), vigilantes, inmóviles y pacientes, bajos los ojos como si el

peso de las armas los encorvara, Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?

En esa magia estaba cuando lo borró la descarga (A, OC, I, 611).

En aquest text l'efecte balsàmic del somni atenua la intensitat de l'esdeveniment que experimenta el protagonista. Però en canvi, per al lector, amb aquest efecte s'enardeix la primacia de la realitat: el somni no compensa ni evapora un destí inevitable, les pulsions ineluctables d'una vida. L'acte repetit del protagonista, somiar l'assassinat, aplica un lenitiu a l'acte real de la mort, encara que el lenitiu no el deslliuri d'un desenllaç objectiu, *real*.

En aquesta mateixa línia d'esborronament i degradació dels perfils de la realitat, hi hauria el testimoni d'idealisme fantasmàtic que l'autor argentí expressa a "Las ruinas circulares", amb el relat de la peripècia que ordeix un home que vol conferir poders creadors al seu somni fins que, a la fi, s'adona que ell mateix és el somni d'una altra persona i que, quan aquesta persona deixi de somiar-lo, ell també deixarà d'existir.⁴³⁶ El somni ha diluït la realitat, no sense concedir una epifania poètica a la consciència ulterior del somiador somiat, que assoleix el punt de lucidesa dramàtica que li permet ser conscient de la seva inexistència. "Le sommeil dévore l'existence, c'est ce qu'il y a de bon", escriu Chateaubriand a *Memòries d'ultratomba* (Chateaubriand 1997: 324). "Yo sueño que estoy aquí / destas prisiones cargado / y soñé que en otro estado / más lisonjero me vi. / ¿Qué es la vida?, un frenesí; / ¿qué es la vida?,

⁴³⁶ cf. OC, I, 451-455.

una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño: / que toda la vida es sueño / y los sueños sueños son”, escriu Calderón de la Barca a *La vida es sueño* (Calderón de la Barca 1991: 54). El somni és el desterrament que pretén amortir l’embat de la realitat. Degrada la realitat però permet el retorn, un retorn que ens revela substancialment canviats, com succeeix en la tradició martirological, en la qual, de manera recurrent, el somni prepara psicològicament el màrtir perquè resisteixi la duríssima prova que se li apropa. El somni esquartera la consistència de la realitat i aconseguix la recreació d’una fita essencial: modificar la realitat, aquesta realitat que per a Borges té una base idealista. Així, en la lògica d’un somni que s’escola en el món de vigília i acaba imposant-se com a realitat en tant que idea, Borges subratlla que el somni també té la facultat de *corregir* la realitat. Aquest episodi es desplega al pròleg de *El Hacedor*, en què Borges recorre al somni per operar en la realitat i transformar els fets: en somnis entrega un llibre seu a Lugones. L’any 1960, que és quan Borges escriu aquest text, es complien 22 anys del suïcidi del poeta modernista. Leopoldo Lugones, que representava un model literari per als escriptors de la generació de Borges, sota el pla oníric del text borgià accepta el llibre que l’autor de *Ficciones* li regala i esplaia uns elogis que haurien estat poc probables en l’àmbit de la realitat positiva de la vigília:

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro: cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro [*El hacedor*]. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mio. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría (H, OC, II, 157).

El somni alça una realitat que, com hem dit, s'imposa en el marc d'una concepció idealista:

Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado (ídem).

El somni i la realitat es fonen. Però resulta que la realitat també es desdibuixa. I amb el curs del temps, la mateixa realitat intensifica una qualitat onírica que permet que les cronologies es barregin i siguin fins i tot confoses. Gràcies a aquesta superposició entre el pla oníric i el pla de la vigília el somni assoleix ingressar en la realitat, modificar-la. És una idea que Borges també recrea i esquematitza a “Historia de los dos que soñaron”, en què ofereix una síntesi de la nit 923 del llibre *Les mil i una nits*:⁴³⁷ un home que viu a Bagdad obeeix els signes admonitoris que li han sobrevingut en un somni i se'n va a Egipte; la veu del somni li ha pronosticat que a Egipte trobaria riqueses; quan ja ha arribat al Caire, un desafortunat encadenament de circumstàncies fa que el confonguin amb un lladre i el tanquin a la presó; l'autoritat que pren la declaració li pregunta com és que, venint de tan lluny, ha anat a parar a Egipte; ell li explica la veritat, i li diu que obeeix la veu que va escoltar en un somni; l'home que l'interroga es riu de la innocència del presoner, i li explica que ell mai no ha cedit a la vana credulitat d'un somni que ha tingut diverses vegades i que li indica que vagi a Bagdad i que entri en el pati d'una casa en què hi ha una font i desenterrí el tresor que hi ha sota de la font; el presoner comprèn que aquell lloc somiat i relatat pel seu interrogador és casa seva. Un cop

⁴³⁷ Segons la traducció edició de Rafael Cansinos Assens, publicada per l'editorial Aguilar l'any 1955 a Mèxic.

l'alliberen, retorna a casa seva i, segons les indicacions que li ha donat l'altre, localitza i desenterra el tresor.⁴³⁸

El somni llinda amb *l'altra banda* de la representació, amb la mort, amb l'extinció de la voluntat conscient, amb el caràcter numinós i –fins a cert punt– autònom de les idees i els pensaments. Aquests exemples exposats revelen que el recurs literari al somni també pot representar un darrer intent dramàtic per racionalitzar la naturalesa paradoxal del coneixement humà. Per dir-ho així: el somni aplicat a la literatura és un nou espai on es consignen els temors, les impossibilitats epistemològiques, la nostra perplexitat davant dels fenòmens, l'estremiment que ens provoca comprendre, com escriu Patrícia Cox a *Los sueños en la antigüedad tardía*, que les construccions lingüístiques oníriques tenen un caràcter paradoxal ja que poden utilitzar les paraules en contra d'elles mateixes.⁴³⁹ Aquest joc vigoritza la literatura de Borges en dos sentits: eixamplant l'espai imaginatiu i confirmant una vegada més el caràcter aporètic del coneixement humà.

És primordial remarcar que el símbol del somni en Borges està íntimament vinculat a la *representació*: “El sueño es una representación” (SN, OC, III, 227). D'aquest punt de partida bàsic sorgiran moltes consideracions gnoseològiques i poètiques. Per a Borges, els somnis “son la actividad estética más antigua” (ídem), però allò més important d'aquesta *activitat estètica* és que és “de orden dramático. [...] Addison observa que en el sueño somos el teatro, el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos. Todo lo hacemos de modo inconsciente y todo tiene una vividez que no suele tener en la realidad” (SN, OC, III, 227-228).

Vinculada a aquesta facultat *estètica*, entre els atributs del somni hi ha el de la creativitat, una creativitat que, és clar, escapa del control humà i només és

⁴³⁸ C f. HUI, OC, I, 338.

⁴³⁹ cf. Cox 2002: 306.

certament abordable en la fase de la interpretació d'un somni (és a dir, des de la vigília). Borges té molt present aquest aspecte creatiu. A la conferència titulada “La pesadilla” remarca sobretot l'interès que li provoca un procés com el del somni, que fusiona l'objecte i el subjecte en un ordre dramàtic en què el mateix *autor* de la sorpresa s'amaga la sorpresa a si mateix, com a receptor:

Recuerdo cierta pesadilla que tuve. Ocurrió, lo sé, en la calle Serrano, creo que en Serrano y Soler, salvo que no parecía Serrano y Soler, el paisaje era muy distinto: pero yo sabía que era en la vieja calle Serrano, de Palermo. Me encontraba con un amigo, un amigo que ignoro: lo veía y estaba muy cambiado. Yo nunca había visto su cara pero sabía que su cara no podía ser ésa. Estaba muy cambiado, muy triste. Su rostro estaba cruzado por la pesadumbre, por la enfermedad, quizá por la culpa. Tenía la mano derecha dentro del saco (esto es importante para el sueño). No podía verle la mano, que ocultaba del lado del corazón. Entonces lo abracé, sentí que necesitaba que lo ayudara: “Pero, mi pobre Fulano, ¿qué te ha pasado? ¡Qué cambiado estás!” Me respondió: “Sí, estoy muy cambiado”. Lentamente fue sacando la mano. Pude ver que era la garra de un pájaro.

Lo extraño es que desde el principio el hombre tenía la mano escondida. Sin saberlo, yo había preparado esa invención: que el hombre tuviera una garra de pájaro y que viera lo terrible del cambio, lo terrible de su desdicha, ya que estaba convirtiéndose en un pájaro (SN, OC, III, 227).

“El somni no és res més que poesia involuntària”, escriurà Ludwig Heinrich von Jakob; el somni és una deu per a la creació literària: Saint-Pol-Roux penja un cartell a la porta de la seva habitació amb la inscripció següent: *el poeta està treballant*, i tot seguit se'n va a dormir; Maupassant l'entén com a ple desenvolupament de les facultats mentals, remarcant l'espontaneïtat inherent a la seva naturalesa i a les lleis laxes que el regeixen, fent-lo comparable a la bogeria o als estupefaents. Borges, a “El sueño de Coleridge” explora amb

entusiasme celebrat aquesta dimensió creativa del somni tot recordant la gènesi del poema “Kublai Khan”, de Samuel Taylor Coleridge:

Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio. Confrontadas con esta simetría, que trabaja con almas de hombres que duermen y abarca continentes y siglos, nada o muy poco son, me parece, las levitaciones, resurrecciones y apariciones de los libros piadosos” (OI, OC, II, 20-21).

Segons la llegenda, Coleridge va escriure el poema “Kublai Khan” pouant els materials que li ha subministrat un somni. El procés va ser el següent: després d’haver estat una estona llegint un text sobre l’emperador mogol Kublai Khan, i després de prendre una dosi d’opi, Coleridge s’adorm. Quan es desperta, se sent posseït pel viu record dels versos del llarguíssim poema que acaba de somiar, s’asseu i es dedica a transcriure allò que la seva memòria conserva del papir màgic que li ha estat lliurat mentre dormia. Algú (el lleter, el carter?, aquí la llegenda admet moltes variants com a intrús) truca a la porta de casa seva. Aquesta persona el distreu amb un assumpte pràctic. Quan Coleridge torna a asseure’s per reprendre l’escriptura del poema, constata amb horror que els versos s’han esvaït de la seva memòria i graviten en una òrbita confusa i inconcreta.

El somni també és un recurs per intensificar supòsits filosòfics. Per a Borges els sistemes filosòfics queden reduïts a determinacions categorials de la realitat. En la seva particular i híbrida concepció idealista trobem que, d’una banda, l’*esse est percipi* de Berkeley l’empeny a reduir l’essència d’una cosa al fet que aquesta cosa sigui pensada, i, de l’altra, Schopenhauer li encomana l’*impuls metafísic* de representar la representació a través de l’art i, així, poder conjecturar la unitat d’un món fonamentalment fragmentat en l’exponencial

dispersió d'allò múltiple. A "Nathaniel Hawthorne" Borges remarca que l'idealisme considera que tot és un somni.⁴⁴⁰ El símbol del somni, doncs, intensifica una idea primordial de la poètica borgiana: la naturalesa onírica de la realitat. El somni és un símbol que, per la mateixa extensió suggeridora de la seva naturalesa, apel·la a un món que ens transcendeix. El somni remet a *un altre ordre* dels fets, a una lògica onírica que s'allunya de la lògica de vigília (i per *lògica de vigília* podríem interpretar la *lògica racionalista, sistemàtica*). Així, per exemple, a "El sueño de Coleridge" Borges parla de la realitat com a cadena de somnis en què l'últim somiador (Déu?) podria ser el desxifrador.⁴⁴¹ La idea de l'univers entès com a somni de Déu també la reitera a "Everything and Nothing",⁴⁴² perquè, tal com declara a "El Zahir": "según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos" (A, OC, I, 595). El somni, doncs, intensifica la inconsistència de la realitat, la seva *irrealitat*. Aquest fet no només expressarà unes consideracions metafísiques i unes valoracions sobre el mateix acte de *representació* de la realitat, sinó que, en un univers en què les lògiques oníriques i de vigília sovint se superposen fins a entrecreuar-se o identificar-se, el recurs del somni servirà per ordir i justificar salts il·lògics, il·latius i temporals, que, altrament, sota la lògica *convencional* de vigília, no hauria estat possible sinó a condició de recórrer a una passada de *màgia arbitrària* del narrador. És precisament gràcies a aquesta superposició de plans que la trobada entre el vell Borges i el Jove Borges és *racionalment* factible a la narració "El otro". I ho és perquè podria haver-se donat en l'interstici oníric: "El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo". Amb la influència de Schopenhauer com a rerefons filosòfic,

⁴⁴⁰ cf. OI, OC, II, 57.

⁴⁴¹ cf. OI, OC, II, 23.

⁴⁴² Cf., H, OC, II, 182.

Borges localitza en el somni la possibilitat de salvar les condicions espaciotemporals, que per al filòsof alemany estan mancades d'autèntica realitat i només pertanyen al món aperiencial dominat pel principi de causalitat. El somni doncs, permet, en un sol pas, assolir tres fites constants en la literatura de Borges: la vulneració de les rígides orientacions temporals; el desdoblament de la personalitat; subratllar el caràcter aperiencial del món; revelar que l'acte de representació és en definitiva un acte de defamiliarització, la descoberta d'un món que irradia senyals al·lucinatoris: “El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar” (LA, OC, III, 16).

Borges no està interessat en la interpretació del somni, sinó en l'explotació de l'aparença de realitat prodigada pel somni.⁴⁴³ Schopenhauer, tal com reconeix Borges mateix, li ha fet veure la diferència tan superficial que hi ha entre el somni i la realitat.⁴⁴⁴ Per això a “El Zahir” és lícit preguntar-se què passarà quan tothom somniï amb aquest malèfic objecte sobrenatural que és el *Zahir*: ¿què serà veritat, aleshores: la Terra o el Zahir?⁴⁴⁵ En aquest sentit, a *Nous assaigs sobre l'enteniment humà*, Leibniz anticipa una curiosa interessecció entre dues idees *molt borgianes*: d'una banda, la remota consistència d'una realitat que tinguis perdurabilitat onírica, amb, de l'altra, la gestació d'un llibre que es configurés llançant a l'atzar els caràcters de la impremta:

[...] no és impossible, metafísicament parlant, que hi hagi un somni tan seguit i durable com la vida d'un home; però és una cosa tan contrària a la raó com ho

⁴⁴³ Tot i que en els usos idiomàtics de l'espanyol de l'Argentina encara perviu una fórmula lingüística que Borges va emprar tota la vida: “me recuerdo”, que en argentí significa *despertar* (“me recordé a las ocho de la mañana”). *Recordarse* en aquest sentit, epítom de la *vida conscient*, de la vida de control i de memòria pròpies de la vigília, ratifica la consciència d'una frontera entre somni i realitat.

⁴⁴⁴ cf. OC, IV, 410-411.

⁴⁴⁵ cf. A, OC, I, 595.

podria ser la ficció d'un llibre que es formés per atzar llançant a la babalà els caràcters d'impremta (Leibniz 1997: 434).

El somni com a símbol de la literatura borgiana és, segons Champeau, un símbol de dissolució de l'univers⁴⁴⁶ i al mateix temps un intent d'escapar de la representació.⁴⁴⁷ ¿És possible, aquesta articulació paradoxal? Ho és en el sentit que l'ésser humà no pot escapar del laberint de la representació. I el somni, com el mirall, reflecteix de nou els límits de la representació de la realitat. Si la realitat és aparent, el somni –en una gradació hiperbòlica– encara constataria més aquesta condició d'aparença. Com la frontissa que instaura el mirall, com els murs del laberint, el somni torna a remarcar els límits de la representativitat. Allà on comença el somni, comença també la conjectura d'un món inabordable, inefable, perquè l'explicació d'un somni sempre comporta la paradoxa d'una representació que es vol autorepresentar, d'un món que posseeix una altra àlgebra.⁴⁴⁸ Aquesta continuïtat entre vida de vigília i vida onírica esborra, com saben Blaise Pascal i Fernando Pessoa, la distinció, i esdevé una poderosíssima metàfora d'un món que només troba consistència en el reconeixement de la seva naturalesa apariencial. Pascal, potser seguint Artemidor, que havia formulat una idea semblant,⁴⁴⁹ escriu:

Si nous rêvions toutes les nuit la même chose, elle nous affecterait autant que les objets que nous voyons tous les jours. Et si un artisan était sûr de rêver toutes les nuits, douze heures durant, qu'il est roi, je crois qu'il serait presque aussi heureux qu'un roi qui rêverait toutes les nuits, douze heures durant qu'il serait artisan (Pascal 1741: 46).

⁴⁴⁶ cf. Champeau 1991: 125.

⁴⁴⁷ cf. Champeau 1991: 121.

⁴⁴⁸ cf. OC, II, 61.

⁴⁴⁹ "The interpretation of dreams is nothing other than the juxtaposition of similarities" (Artemidorus 1974: 145.11).

És la mateixa idea que extrema l'escriptor Fernando Pessoa:

Penso às vezes no belo que seria poder, nos meus sonhos, criar-me uma vida contínua, sucedendo-se, dentro do decorrer de dias inteiros, com convivas imaginários com gente criada, e ir vivendo, sofrendo, gozando essa vida falsa.

Ali me aconteceriam desgraças; grandes alegrias ali cairiam sobre mim. E nada de mim seria real. Mas teria tudo uma lógica soberba, séria, seria tudo segundo um ritmo de voluptuosa falsidade, passando tudo numa cidade feita da minha alma, perdida até [ao] cais à beira de um comboio calmo, muito longe dentro de mim, muito longe... (Pessoa 1986: 176).

A l'obra *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, Kant escriu:

Aristóteles dice en alguna parte 'Cuando estamos despiertos tenemos un mundo común, pero cuando soñamos cada uno tiene el suyo propio'. Me parece que se debe invertir esta última proposición y decir: cuando diferentes hombres tienen cada uno su propio mundo hay que suponer que están soñando. Según eso, si observamos a los que *construyen en el aire* distintos mundos mentales, cada uno de los cuales habita el suyo tranquilamente haciendo caso omiso de los restantes [...], entonces tendremos que armarnos de paciencia ante las contradicciones de sus visiones hasta que estos señores acaben de soñar. Pues si un día, Dios lo quiera, despiertan del todo, es decir, abren los ojos con una mirada que no excluya la coincidencia con otro entendimiento humano, ninguno de ellos verá nada que no haya de aparecer, a la luz de las demostraciones, igualmente evidente y cierto para cada uno de los demás, y los filósofos habitarán un mundo común, al igual que los matemáticos lo hacen ya desde antaño[...]. (Kant 1987: 61)

Pedro Chacón e Isidoro Reguera, en l'edició crítica d'aquesta obra de Kant, observen que el filòsof de Königsberg s'equivoca en l'atribució d'aquest comentari a Aristòtil. En realitat és un comentari d'Heràclit que ens ha estat

tramès per Plutarc.⁴⁵⁰ És evident que amb aquesta apreciació Kant escomet contra la metafísica del racionalisme (sobretot contra la metafísica de Wolf i de Crusius). Kant, amb la superació d'aquells que construeixen *teories en l'aire* d'una banda, i, de l'altra, amb l'evidència de l'exigència de compartir un món en comú, subratlla una objectivitat que ens ajudi a superar la subjectivitat solipsista del somni. Només d'aquesta manera serà possible l'existència d'un coneixement universal, aspecte que el món intersubjectiu del somni vulneraria de ple.

Així doncs, el somni manté una ambivalència representativa. D'una banda intensifica encara més l'entropia, per tot el que l'activitat onírica té d'incontrolable.⁴⁵¹ El propòsit borgià de subratllar la naturalesa onírica de la realitat se subratlla a través del somni, que, com tot procés de base idealista, acaba imposant-se en la realitat precisament com a idea. I, de l'altra banda, en aquest punt en què el símbol del somni, com abans hem vist que també passava amb el del *mirall* i el del *laberint*, enclou aquesta lluita entre l'ordenament i la dimensió exponencial. El somni, tot i conservar una òbvia delimitació amb la materialitat de la vigília, neutralitza un buit insalvable de la representació, perquè permet la representativitat d'allò que té una base declaradament onírica. Al poema "Afterglow", Borges remarca que notem la falsedat d'un somni precisament quan advertim que somiem.⁴⁵² Si advertim que estem somiant és perquè hi ha *algun àmbit* que no és (o no és *ben bè*) l'àmbit del somni. Això ho sap també el protagonista de "Las ruinas circulares" quan, amb estupor, descobreix que ell és la creació onírica d'un altre, que l'està somiant: "Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin

⁴⁵⁰ cfr. Kant 1987, pàg. 61, nota a peu de pàgina número 12.

⁴⁵¹ Només en l'àmbit purament especulatiu algú pot controlar els somnis: "Éste es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre" (H, OC, II, 37).

⁴⁵² cf. FBA, OC, I, 37.

combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (F, OC, I, 455). ¿Es aventurat establir un vincle entre l'estupor del protagonista d'aquest conte i el mateix ésser humà, tan conscient d'estar errant en l'acte de representació de la realitat, tan conscient de notar que allò que recapitula no té consistència? La diferència entre somni i realitat, en el cas de “Las ruinas circulares”, és el que permet una *mínima* representació de la realitat, encara que sigui des de la condició de fantasmagoria, des del manlleu perceptiu que concedeix el somiador que somia un altre ens. La literatura és l'interstici des d'on materialitzar, ni que sigui des de la condició de *simulacra*, un intent de representació del món (oníric). En aquest sentit somni com a símbol conserva l'ambivalència que anunciàvem al principi d'aquest paràgraf: d'una banda és un dic de contenció contra l'entropia, perquè permet consignar la matèria onírica; i, de l'altra, insinua un possible *regressus infinitum* de la sèrie de representacions encadenades entre un somiador que somia un somiador que somia que..., etcètera.⁴⁵³ Per tant: despertar significarà, a part de l'obvietat palesa de trencar el son, conservar l'espai de representació, mantenir una certa unitat dintre de la diversitat exponencial del món oníric. A “El infierno” veiem aquest singular topall que exerceix el somni, que integra la multiplicitat en la unitat panteista d'un acte de representació que, un cop més, serveix per certificar l'inefable:

En un sueño, Dios le declaró [a Dante] el secreto propósito de su vida y de su labor [de Dante]; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podía recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la

⁴⁵³ A l'assaig “El tiempo y J. W. Dunne” Borges fa referència a aquesta informació trobada en una obra de Deussen: “Herbart jugó también con esa multiplicación ontológica. Antes de cumplir los veinte años había razonado que el yo es inevitablemente infinito, pues el hecho de saberse a sí mismo postula un otro yo que se sabe también a sí mismo, y ese yo postula a su vez otro yo” (OI, OC, II, 24).

máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres (H, OC, II, 185).

Sota la influència de Schopenhauer, Borges materialitza un concepte de representació en què l'univers exponencial de la multiplicitat dels fenòmens que capta l'experiència constitueix l'objecte de representació (*Vorstellung*) literària. Aquest procés de representació no permet atènyer una realitat essencial o racionalitzable –Schopenhauer constitueix una reacció radical contra la magnificació que Hegel havia fet de la racionalitat–, sinó que aquesta realitat ha de ser considerada com un somni o com una aparença del subjecte representant, darrere del qual només hi ha una voluntat (*Wille*) cega i irracional. Per Borges, l'individu, immers en aquest món apariencial, no pot deixar de catalogar la realitat, no pot deixar d'oferir esquemes provisoris, i aquest procés infinit cristal·litzat en l'intent de representar la realitat bé podria ser equiparat a la *voluntat* indeturable que postula Schopenhauer. A “La secta del Fénix”, l'autor argentí, desplega una dramatització narrativa del concepte schopenhauerià de representació. Replantant el concepte de vel de Maia procedent de la filosofia hindú, replantant que la representació només amoneda de manera conceptual el món apariencial dels fenòmens, un dels fets més singulars de la humanitat, el coit, és relatat en clau misteriosa, segons els rituals secrets d'una secta. Que un fet tan proverbial com el coit arrossegui un secretisme i una comunicació velada tan imponents marca el desnivell entre allò que Schopenhauer presentava com a voluntat universal noümènica (l'atracció sexual com a conducta orgànica per expressar la força anorreadora de la voluntat de supervivència)⁴⁵⁴ i allò que és representació de la realitat:

⁴⁵⁴ Són diversos els fragments d'*El món com a voluntat i representació* que expressen aquesta idea: “[...] Respecto del procreador, la procreación no es más que la expresión y el signo por medio del cual afirma enérgicamente su voluntad de vivir; respecto del procreado, no es la razón de que la voluntad aparezca en él, pues la voluntad no tiene causa ni efecto, sino la causa ocasional que hace que la voluntad aparezca en tal momento y en tal lugar. [...]” (Schopenhauer 1985, I: 144). I també: “[...] La Naturaleza, cuya esencia íntima es la voluntad

concepte, metàfora i metaforització de la realitat, litúrgia de la realitat, translació –valgui la redundància– al llenguatge representatiu, l’“en si” que ha de ser referit d’una manera obliqua, rebaixada a representació condescendida a llenguatge: “El Secreto es sagrado pero no deja de ser un poco ridículo; su ejercicio es furtivo y aun clandestino y los adeptos no hablan de él. No hay palabras decentes para nombrarlo, pero se entiende que todas las palabras lo nombran o mejor dicho, que inevitablemente lo aluden [...]” (F, OC, I, 523). Si Schopenhauer entén que la raó és una manifestació de la voluntat universal,⁴⁵⁵ Borges també concep com a irrefrenable l’impuls (instint?) humà de catalogar la realitat, de fer-se’n una representació, ni que sigui a manera d’*esquema provisorio*. Si Schopenhauer considera que la raó és una facultat ordenadora del món,⁴⁵⁶ Borges, ni que sigui oferint una catalogació relativista de l’univers, atorga a la literatura aquesta funció ordenadora. Sol ser una solució panteista, en què l’entropia de la multiplicitat retorna a una unitat reduïda, com hem vist, a la qualitat conceptual del llenguatge, a la condició sintètica del símbol, capaç d’unificar la plasticitat d’aquesta multiplicitat exponencial: “[...] pero se entiende que todas las palabras lo nombran [al secreto] o mejor dicho, que inevitablemente lo aluden” (ídem). Per a Schopenhauer la raó pot transcendir parcialment el vel de Maia de la representació; com? intuïnt la vertadera realitat subjacent.⁴⁵⁷ Per a Borges

de vivir, impulsa con todas sus fuerzas al hombre, como al animal, a la reproducción. Y luego, cuando ha obtenido ya del individuo el resultado que esperaba, se vuelve indiferente en absoluto a su destrucción, pues como voluntad de vivir, no se interesa más que por la conservación de la especie y en modo alguno por el individuo. [...]” (íbidem: 145). I també: “Las partes genitales, más que otras cualesquiera del cuerpo, están sometidas exclusivamente a la voluntad, y no lo están en modo alguno a la inteligencia. [...]” (ídem: 145).

⁴⁵⁵ “[...] la misión de la inteligencia es crear ese mundo objetivo; pero no quiere decir esto que le encuentre ya fabricado y le haga entrar en el cerebro por la sensibilidad de sus órganos. En efecto: los sentidos no suministran más que la primera materia, que después la razón, por medio de sus formas características, espacio, tiempo y causalidad, transforma en la concepción objetiva de un mundo regido por leyes propias. [...]” (Schopenhauer 1950: 76)

⁴⁵⁶ “Puesto que como individuos no tenemos otro conocimiento que el sometido al principio de razón, y puesto que esta forma excluye el conocimiento de las ideas [...]” (Schopenhauer 1985 II: ¶33, p. 15).

⁴⁵⁷ “[...] La vista grosera del individuo está turbada por lo que los hindúes llaman el velo de Maya; en lugar de la cosa en sí no ve más que el fenómeno en el tiempo y en el espacio, en el principio de individuación y en las

l'acte de representació no fina amb el reconeixement de les pròpies impossibilitats d'aquest acte, ni en el reconeixement d'haver xifrat una realitat apariencial, sinó que aquest acte permet intuir un fons inefable de la representació, una realitat essencial subjacent. És el cas que il·lustra el somni. Enfrontat a la metafísica, la persona, a través de la representació com a categoria gnoseològica i a través de la representació literària, rubrica un suplici de Sísif.

demás formas del principio de razón. [...] Le parece entonces que el placer y el dolor son cosas completamente diferentes; tal hombre es a sus ojos verdugo sanguinario, y tal otro víctima y mártir; [...]. Ve el dolor en el mundo y ve también la maldad; pero lejos de comprender que no son más que aspectos diversos del fenómeno de la misma voluntad de vivir, le parece que se diferencian mucho entre sí y que son cosas opuestas, [...].” (Schopenhauer 1985 II: ¶63, p. 164).

CAPÍTOL 5

LA LITERATURA COM A FORÇA CENTRÍPETA DE LA REELABORACIÓ DELS MATERIALS DE LA CULTURA

En diversos punts d'aquest treball hem vist que la literatura de Borges es fonamenta en la metaliteratura. En la poètica borgiana les produccions de la tradició cultural són abordades com a objecte de la literatura. Hem vist també que l'originalitat de l'obra de Borges radica precisament a vincular línies, autors, textos i temàtiques diverses de la cultura i a reelaborar-les literàriament. Sota l'ordre d'una escriptura que conté una fonda interpretació lectora i una gran bateria conceptual de tipus gnoseològic, es du a terme aquest procés de reelaboració. Entenem aquest capítol com a compendi de diversos aspectes que s'han explorat en aquest treball i que demostrarien que la literatura, en el si d'una poètica d'orientacions metafísiques i escèptiques, desplega una funció primordial, única i exclusiva de reelaboració dels materials de la cultura. El concepte de *representació* abordat en el capítol precedent ens donaria les claus principals de la força centrípeta que la literatura desenvolupa en el marc de la cultura. Reduït el món a aparença, reduïda la representació a un nou reflex d'aquesta aparença, la literatura reuniria sota el seu si, un nucli gnoseològicament desactivat, els altres gèneres de la producció cultural.

5.1 CONCEPTE DE CULTURA I MISTIFICACIÓ DELS MATERIALS DE LA CULTURA

Ja sigui per una sincera crítica poètica o per l'aprofitament d'animadversions polítiques, l'obra de Borges ha merescut crítiques i atacs furibunds. El llibre *Antiborges*, compilat per Martín Lafforgue (vegeu Lafforgue 1998) és un

monumental aplec de consideracions crítiques sobre la figura i l'obra de l'autor argentí. Moltes d'aquestes crítiques estan fonamentades en un prejudici que sol impedir que el crític percebi l'autèntica dimensió universal del concepte de cultura en l'obra de Borges. Em refereixo a aquell segment de la crítica (Ramón Doll,⁴⁵⁸ Jorge Abelardo Ramos,⁴⁵⁹ Leonardo Castellani,⁴⁶⁰ Juan José Hernández Arregui,⁴⁶¹ Arturo Jauretche,⁴⁶² Liborio Justo,⁴⁶³ José Sebrelli...⁴⁶⁴) que va impugnar parcialment o de manera visceral l'obra de Borges per considerar-la faltada de *color local*, perquè mostrava *refús contra tot allò que fos argentí*, o perquè la projecció política de l'escriptor no va ser la considerada adequada. No és objecte d'aquest apartat estudiar i valorar els posicionaments polítics i socials de Borges, que certament projecten ombres i també... llums. Però arribats a aquest punt, tampoc no es tracta de minimitzar aquesta qüestió, que, degudament contextualada i matisada, ben probablement va comportar que a l'autor argentí mai no li fos concedit el Premi Nobel de literatura que atorga l'Acadèmia sueca.

En diferents textos Borges aborda, amb intel·ligència i una ironia mordaç, aquesta angulosa qüestió. Així, al text "El escritor argentino y la tradición" observa:

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán bastaría esta ausencia de camellos

⁴⁵⁸ cf. Lafforgue 1999: 31 i següents.

⁴⁵⁹ cf. Lafforgue 1999: 127 i següents.

⁴⁶⁰ cf. Lafforgue 1999: 141 i següents.

⁴⁶¹ cf. Lafforgue 1999: 147 i següents.

⁴⁶² cf. Lafforgue 1999: 169 i següents.

⁴⁶³ cf. Lafforgue 1999: 179 i següents.

⁴⁶⁴ cf. Lafforgue 1999: 257 i següents.

para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local (D, OC, I, 270).

Seguint aquesta mateixa estratègia de centrar-se en uns modes –diguem-ne– universals en detriment de les especificitats *locals*, a la narració “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” diagnostica que “Sigo la relación de A. B. Mitford, que omite las contínuas distracciones que obra el color local y prefiere atender al movimiento del glorioso episodio. Esa buena falta de *orientalismo* deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés” (HUA, OC, I, 320).

Sigui com sigui, aquestes crítiques a Borges presenten, pel cap baix, dues arbitrietats comunes: en primer lloc passar per alt molts aspectes de la literatura de Borges que precisament en el costumisme argentí fonamenten la seva vocació universal. I això val tant per a llibres com *El idioma de los argentinos*, *El tamaño de mi esperanza* o *Los conjurados* (aplec de textos publicat l'any 1985 i que, en clau simbòlica i elegíaca, erigeixen una crítica mordaç i intel·ligentíssima a l'Argentina de l'època), com per narracions cèlebres com “El sur”, “El Aleph” (¿o no hauria de ser *argentina* la crítica a l'esnobisme prototípicament argentí encarnat per Carlos Argentino Daneri en el conte?), “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, “Historia de Rosendo Juárez”, “El evangelio según San Marcos”, “La intrusa”, “Historia del guerrero y de la cautiva”, “Hombre de la esquina rosada”..., etcètera.

I en segon lloc aquestes crítiques presenten l'arbitrarietat comuna de no tenir present que l'obra de Borges revela –per dir-ho així– un sentit sincrètic, perquè d'una banda és una literatura que com hem dit es fonamenta en la metaliteratura, i, de l'altra, aquesta metaliteratura compta amb la riquíssima (inabastable) erudició de base d'un autor que fusiona temàtiques, espais, cronologies i tradicions culturals molt diverses: tradició oriental (*Les mil i una nits*, la filosofia hindú, la poesia japonesa, llibres com *l'I Ching*, el fenomen del budisme...); un vastíssim domini de les tradicions literàries en castellà, en alemany, en francès, en anglès; la passió per l'anglosaxó; coneixements de les tradicions grega i llatina; dominis del camp de la ciència, la filosofia, la teologia, les matemàtiques, la història; grans coneixements sobre la tradició jueva, cristiana, musulmana..., etcètera.

Potser el més acurat a l'hora de referir-se al concepte de *cultura* en l'obra de Borges és parlar d'una única civilització, la humana, i posar l'accent en un concepte de cultura que fusiona diferents línies i tradicions, sobretot escrites, perquè, tal com expressa Alfonso Reyes: “El escribir, según los diálogos platónicos, no pasa de ser una diversión. La escritura, accidente del lenguaje, pudo o no haber sido: el lenguaje existe sin ella. Pero la escritura, al dar fijeza a la fluidez del lenguaje, funda una de las bases indispensables a la verdadera civilización” (Reyes 1986: 11).

Això no vol dir que hàgim de caure en una visió arcàdica de caràcter utopista segons la qual Borges defensa la igualtat de totes les cultures. No: contes com “Historia del guerrero y de la cautiva” –que ja hem comentat en diversos apartats d'aquest treball–; textos com “El cautivo”, en què, com un precedent o reforçament de la temàtica del conte anterior, es relata el cas d'un noi que és raptat pels indis i que quan es localitzat al cap d'uns anys torna a casa seva (epítom de la *civilització*), però només per anar-hi a buscar un ganivet que té

amagat i per tornar a anar amb els indis;⁴⁶⁵ diagnòstics com el que trobem al conte “El otro”: “Ahora las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta; América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio. Cada día que pasa nuestro país es más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní” (OC, III, 13); comentaris com “No entiendo cómo alguien puede sentirse orgulloso de ser vasco...; los vascos me parecen más inservibles que los negros [...], y los negros no han servido para otra cosa que para ser esclavos [...]. Una historia sin vascos sería una historia sin esquimales”;⁴⁶⁶ comentaris com els que adreça en carta al seu amic suís Maurice Abramowicz a propòsit de coincidir amb un català en la terrassa d’un hotel: “Un commis-voyageur catalan (merde pour les catalans!) prend la parole [...] (Borges 1999₄: 78); tots aquests materials no són pas precisament estimacions assaonades en el respecte per les cultures –per dir-ho d’alguna manera– *no hegemòniques*. Borges, en aquest sentit, considera que hi ha línies dominants en la civilització.

Però un cop esmentats aquests matisos, cal observar que l’obra literària de l’autor argentí revela tres aspectes fonamentals del seu riquíssim concepte de cultura:

- 1) la seva literatura, en tant que palimpsest, convoca tota la cultura.
- 2) la seva literatura, en tant que metaliteratura, expressa una interpretació proteica de la cultura, ja que els productes culturals es converteixen en

⁴⁶⁵ cf. H, OC, II, 166.

⁴⁶⁶ Recollit per Carlos Roberto Stortini 1989: 214. La cita està extreta de “Jitánforas en francés”, revista *Primera Plana*, (11.4.1967).

objecte de l'escriptura i s'integren a la literatura com a font d'inspiració d'una trama o com a material inherent a l'argument literari.

- 3) la seva literatura articula passat i futur, de manera que l'autor argentí és reticent a plantejar l'evolució cronològica d'un fenomen o debat cultural (amb l'excepció de l'assaig "Nueva refutación del tiempo", en què el mateix títol ja comet una intencionada *contradictio in adjecto*) i, en canvi, és procliu a fusionar els conceptes culturals en un sol magma temàtic. Aquest acte, a part de minimitzar el valor de la cronologia, reforçarà la idea que la història de la cultura comprèn una sèrie de temes cíclics, que sincrònicament adopten matisos i modulacions específiques.

Si, com hem dit en molts altres apartats d'aquest treball, el procés de *representar* la realitat comporta una concepció de l'escriptura com una activitat que aporta nous materials per a la consciència dels límits representatius i les possibilitats del coneixement humà, els materials de la cultura seran una plasmació d'aquest intent d'assolir un *ordre interpretatiu*, seran un catàleg de l'univers. Per això, des del seu escepticisme gnoseològic, Borges no considera que els productes de la cultura (de l'art, per exemple) aportin cap altra cosa que no sigui una agregació d'aparences. Com el coit, com el mirall, com el llenguatge, la cultura multiplica allò apariencial: "Podemos recordar a Plotino. Quisieron hacerle un retrato y se negó: 'Yo mismo soy una sombra, una sombra del arquetipo que está en el cielo. A qué hacer una sombra de esa sombra.' Qué és el arte, pensaba Plotino, sino una apariencia de segundo grado. Si el hombre es deleznable, cómo puede ser adorable una imagen del hombre. Eso lo sintió Banchs; sintió la fantasmidad del espejo" (OC, III, 262). Per aquest mateix motiu, com

il·lustra d'una manera inapel·lable la biblioteca de Babel, la cultura té un desplegament –per dir-ho així– retroalimentari. “Yo afirmo que la biblioteca es interminable”, declara el narrador de “La biblioteca de Babel” (F, OC, I, 465). Aquest mateix narrador aporta els arguments de la seva deducció d'infinitud:

Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací. Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y se disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita (F, OC, I, 465).

La biblioteca, que contindria llibres que són una glossa d'altres llibres que són una glossa d'altres llibres..., promou una creença vinculada a l'essencialisme: la creença que “En algún anaquel de algún hexágono [...] debe existir un libro que sea la cifra y el compendio *de todos los demás* [...]” (F, OC, I, 469). La biblioteca, que conservaria tota la cultura escrita, tota la representació escrita de què és capaç la humanitat a través de les potencialitats del llenguatge, té aquest sentit retroalimentari: temes, conceptes, llibres, escriptura en definitiva que creix des del seu centre interior mateix, com a acte autoreflexiu del llenguatge, com a esgotament combinatori i temàtic de les possibilitats del llenguatge. Des d'aquesta perspectiva, equiparant la biblioteca de Babel amb el concepte de cultura, la cultura s'expandeix a partir d'ella mateixa, modulant temes al llarg d'una història concebuda dins d'un recorregut cíclic,⁴⁶⁷ escrivint

⁴⁶⁷ “Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso” (HE, OC, I, 393).

en aquest llibre que és l'univers,⁴⁶⁸ reforçant o impugnant els propis materials que ella mateixa ha generat.⁴⁶⁹

El resultat bàsic d'aquest procés és la barreja i mistificació dels materials de la cultura. La cultura ofereix una base proteica. Borges combina i mistifica els materials de la cultura per ordinar textos que en si mateixos ja enclouen una poètica: no hi ha res *a inventar* des d'una condició primigènia, els temes de debat es reiteren cíclicament al llarg de la història. En qualsevol cas l'originalitat consistirà a aportar una modulació sincrònica en el desplegament diacrònic d'aquests debats. Tot està contingut en els materials de la cultura. Fins hi estan contingudes les possibilitats d'interpolar matisos deformants, ficticis o que no s'adaptin als productes positius dels materials de la cultura, recursos amb què Borges d'una banda incrementa les seves potències narratives i, de l'altra, expressarà la condició apariencial de tota representació. Així, textos apòcrifs, realitats que se subjuguen a la inefabilitat ("There are more Things"), móns imaginaris ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"), personatges *falsejats* (Pierre Menard, Mir Bahadur Ali, Herbert Quain...), interpretacions que reverteixen la interpretació *convencional* sobre un material de la cultura (com passa per exemple a "Tres versiones de Judas", text en què la figura de Judes és redimida), heterodoxos i ortodoxos que vulneren els principis de la dialèctica de la realitat humana per confondre's en la mateixa persona als ulls de Déu ("Los dos teólogos"), creacions a partir de la concepció idealista que res no existeix fora de la ment humana ("Ulrica")..., tots aquests aspectes que encavalquen *ficció* i *realitat* proven que la cultura troba en ella mateixa els

⁴⁶⁸ En què Borges es complau a ratificar aquesta sentència de Carlyle per remarcar que els espectadors o lectors d'una obra podem ser ficticis: "En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben" (OI, I, 47).

⁴⁶⁹ Per això mateix al poema "Cristo en la cruz", després d'exposar la crucifixió de Crist, en els dos versos finals s'enclou una interpel·lació eterna en el si d'una cultura que troba, en els seus propis materials, els motius del seu desplegament, totes les (auto)referències i simetries: "¿De qué puede servirme que aquel hombre [Crist] / haya sufrido, si yo sufro ahora?" (Co, OC, III, 457).

mecanismes de generació de nous materials, ramificacions o notes a peu de pàgina dels grans temes matricials.

L'historiador Roger Chartier sosté que, a partir del grau de desenvolupament de les noves tecnologies cibernètiques, la biblioteca universal que va conjeturar Borges a "La biblioteca de Babel" és tècnicament i econòmicament pensable:

Tout lecteur, là ou il se trouve, à la seule condition que ce soit devant un poste de lecture connecté au réseau qui assure la distribution des documents informatisés, pourra consulter, lire, étudier n'importe quel texte, quelle qu'ait été sa localisation originelle. *"Quand on proclama que la Bibliothèque comprenait tous les livres, la première réaction fut un bonheur extravagant"*: ce bonheur "extravagant" dont parle Borges nous est promis par les bibliothèques sans murs, et même sans lieu, qui seront sans doute celles de notre futur (Chartier 1994: 73).⁴⁷⁰

Estem, és clar, dintre d'un altre paradigma cultural. No només referit a la instantaneïtat de comunicació que confereixen les noves tecnologies, sinó, sobretot a aquesta idea matriu de la biblioteca de Babel: mostrar el retaule sencer de la cultura. Aquesta és la idea d'arrel que preval en el concepte (i en els usos) de cultura manifestos en la poètica borgiana.

L'obra de Borges planteja una paradoxa molt fèrtil que Javier Arana bateja amb el nom de *l'antihumanisme d'un humanista*.⁴⁷¹ D'una banda, la pràctica literària de Borges el durà a emfasitzar els materials de la cultura. Però de l'altra, aquesta literatura impugna l'ésser humà, que fracassa en el seu intent de comprendre i aprehendre la realitat. Acontentar-se amb apuntar l'inefable,

⁴⁷⁰ Josep Olesti refereix l'article "Scan this book", signat per Kevin Kelly i publicat al *New York Times Magazine* en data de 14 de maig de 2006. A l'article, aquest analista de la cibercultura, planteja la possibilitat de digitalitzar els 32.000.000 de llibres que segons sembla existeixen en el món. (Per referències; Olesti 2007: 364).

⁴⁷¹ cf. Arana 2000: 16.

remarcar els límits del coneixement i el llenguatge, acomodar-se a un *escepticisme essencial* no són precisament conquestes glorioses. No sembla que estiguem gaire allunyats de la cèlebre observació de Walter Benjamin: “No existeix cap document de la cultura que no ho sigui també de la barbàrie”.⁴⁷² La tensió entre humanisme i antihumanisme radica en l’ambivalència del concepte de cultura en l’obra de Borges: el guerrer Droctulft de “Historia del guerrero y de la cautiva” necessita d’una *il·luminació* per abraçar la civilització superior; la *captiva* del mateix conte es veu empesa per una *revelació* a no abandonar la comunitat cultural que l’ha segrestat, i tot per figurar en una mateixa unitat narrativa o visió que rubrica aquesta ambivalència de la cultura:

Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Rávena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales (OC,I, 559-560).

És una ambivalència que també localitzem en el poema “La prueba”, en què l’ésser humà aspira a ser sublim però, en paral·lel, no pot deixar de subjugar-se a un acte tan proverbial i ras com defecar.⁴⁷³ Expressat de manera insuperable per Fernando Savater: “La prueba irrefutable de que no estamos destinados a la perennidad inmortal sino a la podedumbre es que soñamos de vez en cuando con raros dioses, pero tenemos habitualmente que cagar dos veces al día” (Savater 2002: 88).

⁴⁷² “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie”. És la tesi número VII amb què Benjamin intenta organitzar els procediments historiogràfics del materialisme històric. (Benjamin 1973: 5).

⁴⁷³ cf. C, OC, III, 306.

5.2 LA FILOSOFIA I ELS MATERIALS DE LA CULTURA COM A FONT DE NUTRICIÓ DE LA LITERATURA

Hem vist que Borges concep la cultura sota una visió d'homogeneïtat. En la poètica d'aquest autor tots els aspectes de la cultura –ja ho veurem més endavant a propòsit dels gèneres literaris– estan vinculats, i entre les diferents àrees (convencionals) de la cultura es dóna un sistema emmallat de relacions. La literatura serà, ja ho veurem, el gènere on es materialitzarà una importantíssima síntesi cultural.

Que Borges acudeixi a la filosofia, a la teologia i als més diversos materials de la cultura a l'hora d'elaborar la seva literatura no representa res inèdit en el marc de la tradició literària, ja que són molts els escriptors que han forjat la seva literatura a partir de l'alternança amb el discurs filosòfic i amb altres disciplines de coneixement. Tot i així, és evident que el diàleg entre literatura i filosofia pot projectar moltes literatures diferents: Dostoievski i Kafka, des d'una perspectiva psicologista, han explorat allò que *grosso modo* podem anomenar la *condició humana*; la literatura apuntalada en els criteris marxistes té un horitzó marcadament didascàlic, que supedita l'estètica literària a la necessitat prioritària d'imposar una concepció del món i una lectura revolucionària de l'ordre social; i novel·les com *La muntanya màgica*, de Thomas Mann, o *L'home sense qualitats*, de Robert Musil, incorporen un substrat i una dimensió filosòfica difícilment comparable a l'apropiació literària de la filosofia i dels materials de la cultura que farà Borges.

Segons Italo Calvino, Borges s'insereix en una línia d'apropiació literària de la filosofia ja inaugurada per Lewis Carroll (1832-1895). Segons l'escriptor italià, Borges pertany a aquella categoria de literats que Calvino qualifica *d'assaboridors o degustadors de la filosofia*:

De Lewis Carroll en adelante se establece una nueva relación entre filosofía y literatura, y nacen los grandes degustadores de filosofía como estímulo para la imaginación. Queneau, Borges y Arno Schmidt mantienen distintas relaciones con distintas filosofías cultivando variadísimos mundos visionarios y lingüísticos. Es común a todos ellos el hábito de esconder las cartas de forma que las referencias filosóficas sólo se trasluzcan a través de la alusión a los grandes textos, la geometría metafísica y la erudición. A cada instante esperamos que la filigrana secreta del universo esté a punto de aparecérsenos en toda su transparencia; pero, inevitablemente, esta expectativa resulta siempre vana (Calvino 1995: 177).

Carroll i Borges admeten una comparació com a degustadors de la filosofia, ja que la literatura d'ambdós es caracteritza per ser una mena de *degustació*, en no estar motivada per una voluntat de transferir unes idees filosòfiques compactes i amb presumpcions d'explicació totalitzant, ni per voler referir una època amb tot el seu gruix de tensions intel·lectuals. Tant Carroll com Borges tenen una altra característica comuna en el seu particular *aprofitament* dels materials del pensament. Són, tots dos, escriptors que abandonen l'esquema antropocèntric d'altres literatures (com per exemple les de Sartre o Kafka) i es recreen a desrealitzar l'univers i a contrastar el coneixement humà a través de paradoxes, mons invertits o constructes literaris que plantegen la reducció a l'absurd de les tesis explicatives de la realitat.

Borges és un degustador de filosofies i, encara més, un degustador d'aspectes parcials de moltes diverses filosofies. A través d'una intertextualitat implícita o explícita, Borges assaboreix una part parcial de la filosofia de molt diversos autors. D'aquesta forma emfasitza una atmosfera literària (però, és clar, d'inqüestionables bases i projeccions *filosòfiques*). No hi ha en la seva obra literària, doncs, una voluntat d'exhaustivitat expositiva. Hi ha un moment

impressionista de recollir o projectar un material filosòfic subjugat al sentit del text literari i a les propensions filosòfiques del text.

Ja ho hem dit: el sentit rellevant de l'escriptura borgiana és que filosofia i materials de la cultura, d'una banda, i literatura, de l'altra, es fusionin per oferir un *esquema provisorio* sobre la realitat. No importen tant els conceptes de veritat o de ficció, sinó la qualitat d'oferir una versió de la realitat.⁴⁷⁴ Aquesta necessitat, que arriba acompanyada d'una desautorització epistemològica de la filosofia, la localitzem per exemple al text "El principio": "Dos griegos están conversando: Sócrates acaso y Parménides. [...] Están de acuerdo en una sola cosa; saben que la discusión es el no imposible camino para llegar a una verdad" (At, III, 415). D'aquest fragment en destaquen dos mots: *discusión* (per emfasitzar el caràcter conjectural, que no és estable, de tot pensament) i l'article indeterminat *una*, que acompanya a *verdad*, mitjançant el qual Borges desactiva la jerarquia del mateix concepte veritat, perquè, en col·locar *una* veritat al costat de les altres veritats, insisteix en el valor hipotètic de tota tesi filosòfica.⁴⁷⁵ La literatura serà el gènere en què cristal·litzarà aquest projecte, ja que la literatura expressa un tipus de representació exonerat de la voluntat de reflectir la veritat positiva. I, per tant, des d'aquesta particular naturalesa, la

⁴⁷⁴ "De ello resulta que, si bien la teología, la metafísica y la filosofía en general no comunican un conocimiento más valedero que el transmitido por la literatura fantástica, su proyección en nuestras vidas de ninguna manera puede ser desdeñada. Como armas destinadas a tomar por asalto la realidad se muestran bastante toscas, pero como andamiajes para nuestra trémula sustentación intelectual resultan inapreciables" (Rest 1976, 119). Borges mateix, a la narració "UNDR" precisa aquesta concepció sobre la *veritat*: "Recuerdo haber leído sin desagrado —me contestó— dos cuentos fantásticos. Los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica. Pero no hablemos de hechos. Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento" (LA, OC, II, 51).

⁴⁷⁵ Al Capítol VI (apartat 6.1, referit a l'escepticisme borgià) tractem el concepte de *Als Ob*, que Borges extreu directament de la lectura del filòsof alemany Hans Vaihinger, concepte que té relació amb un sistema plàstic de la realitat que permet l'adequació entre filosofia i literatura: "El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a incrementarlas [les filosofías]", escriu Borges a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (F, OC, I, 436). Aquesta declaració es complementa amb l'altra declaració, que ja hem citat diverses vegades al llarg d'aquest treball: "Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos" (ídem)

literatura serà per excel·lència el gènere integrador dels altres gèneres,⁴⁷⁶ el punt que de manera centrípeta farà orbitar tots els altres materials de la cultura.

Queda esbossat, doncs, el radi on es desenvoluparà la funcionalitat *d'allò filosòfic i cultural* en la literatura borgiana: en aquell punt en què es fa evident la necessitat humana de forjar-se una versió de la realitat i que, per assolir-la, es recorre a la mescla i a la integració dels diversos gèneres.

El procés no desemboca en una mena d'exaltació de caràcter esteticista. Sinó al contrari: és un procés que admet noves projeccions de caire interpretatiu o filosòfic. Les versions que la literatura pugui oferir sobre la realitat aniran paradoxalment assistides d'una bateria de tesis filosòfiques o consideracions destinades a revelar la inconsistència explicativa d'una concepció filosòfica o visió sistemàtica de la realitat. Aquest propòsit, que desemboca en la negació de tota tesi, es plasma molt bé al conte "There are more Things", text en què s'insisteix a suggerir el caràcter inefable d'un ésser que habita a l'interior d'una casa inconcebible per a la intel·ligència humana. A la fi, el protagonista del conte sucumbeix a la pròpia curiositat (la necessitat de forjar-se un coneixement de la realitat) i accedeix a l'interior de la casa per descobrir finalment (per comprendre) que aquell ésser és incompreensible:

Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o un vehículo? El salvaje no puede percibir la biblia del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos.

⁴⁷⁶ "Se ha dicho que sus relatos atentan contra la base misma del género, al acercarse a otras especialidades. A menudo abandona el carácter narrativo y adopta tonos propios de la filosofía, introduce datos y fechas trucadas, inventa libros, enfrenta tesis opuestas y igualmente falsas, engarza historias dentro de la historia y otros tantos recursos que son fruto de su imaginación y también de su conocimiento de la literatura clásica.

Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondían a la figura humana o a un uso concebible (LA, III, 37).

Aquesta reelaboració dels límits de la comprensió humana seria la funcionalitat *filosòfica* que Borges confereix a la literatura. Aquesta funcionalitat parteix, és clar, d'una desactivació prèvia de les pretensions epistemològiques de tants i tants sistemes de pensament. Borges expressa una concepció de la filosofia i dels materials de la cultura com a gèneres finalment destinats a certificar la naturalesa incomprensible de l'univers. Es tracta d'una filosofia ja del tot arrengrada amb el gènere literari. La literatura de Borges, doncs, acredita els límits del coneixement i retorna d'aquestes fronteres amb la certificació que l'univers és inconcebible per a una ment limitada com la de l'ésser humà. Són també exemples clars d'aquest propòsit l'idealisme radical de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", que fulmina la ciència reduint qualsevol explicació de la realitat a una mena d'estat psicològic, inoperant per actuar segons el principi de causalitat que abasteix la ciència experimental:

La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas.

Este monismo o idealismo total invalida la ciencia. Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior. Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo *—id est*, de clasificarlo— importa un falseo (F, I, 436).

Los ejemplos son muchos [...]. Estos ejemplos y otros más sirven para apreciar su complejo universo, siempre entre lo aparente y lo real" (Sánchez Ferrer 1992: 63).

I també “El idioma analítico de John Wilkins” representa un exemple palmari del propòsit de fer a miques tota pretensió de veritat o d’ordenament plausible del món:

He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. El mundo –escribe David Hume– es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un Dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779). (OI, II, 86).

Ja hem dit que en la majoria dels contes o narracions Borges extrema una confusió de gèneres que condueix el lector a un estat d’indefinió i espera, perquè aquest no sap què està llegint, si una ressenya, una crònica, un assaig o un conte (un conte que, a més, pot ser policíac, filosòfic, moralitzant, etcètera, o pot tenir tots aquests atributs al mateix temps). Només quan s’arriba al final de la lectura es pot iniciar un procés de recomposició dels artificis narratius que ordeixen el text. En confondre el lector a través d’una allau d’informació heterogènia i a través de no possibilitar-li esclertes interpretatives fins al final del text, Borges assoleix la creació d’allò que podríem anomenar un *clima metafísic*, caracteritzat per propiciar una factura narrativa en què la contraposició d’idees té una rellevància argumental més important que no pas els caràcters i avatars dels protagonistes que intervenen en aquests textos.⁴⁷⁷ D’aquesta forma la majoria de personatges de l’obra de Borges (Carlos

⁴⁷⁷ Sobre la discussió metafísica com a base de l’argument narratiu, i sobre la dramatització argumental de la metafísica, vegeu Barrenechea 1984, 112; i Tijeras 1992, 135-137.

Argentino Daneri, el sacerdot asteca, el guerrer llombard Droctulft, l'anglesa d'origen anglès que viu amb els indis, Funes, els teòlegs del conte "Los teólogos", Emma Zunz, Pedro Damián...) són persones convertides en personatges. El fet és simple: a la narrativa de Borges li interessa utilitzar els personatges com a instruments. I, per aquest motiu, el personatge no abasta cap categoria de persona i els seus caràcters són subjugats a la funcionalitat que imposa la trama narrativa de l'obra, és a dir a la convenció narrativa, a la necessitat primordial d'expressar un fenomen metafísic o simbòlic a través dels personatges.

Borges aplica la filosofia i la resta de materials de la cultura a la seva literatura per crear aquest clima metafísic, que s'imposa als personatges concrets i els concep com a *mèdiu* a través dels quals vehicular una lluita titànica entre idees i construir un fons narratiu de projecció filosòfica. A "La espera", per exemple, s'expressa sobretot la inconsistència d'això que solemnement anomenem realitat, nom que seria fàcilment intercanviable pel de fantasia onírica. En aquest conte, que ja hem explorat anteriorment en virtut del seu tombant idealista, un home sap que –per molt que s'oculti– serà executat pels mafiosos que l'assetgen. Per mitigar el pànic que sentirà en el moment previ a la mort, desrealitza aquest moment intentant somniarlo i imaginar-lo, com si, a còpia de recrear-lo mentalment, els efectes en l'esfera de la realitat positiva poguessin disminuir. Aquí Borges emprava una estratègia molt freqüent en la seva poètica: mesclar dues superfícies, la realitat positiva i la imaginació d'aquesta realitat. I les confon, de manera que la segona resulta igualment o fins *més real* que la primera. El nus de l'argument d'aquesta narració es desfà amb l'assassinat (real) de l'assetjat, una mort mitigada i rebaixada en la seva intensitat perquè el perseguit la conjura per mitjà de les múltiples vegades que prèviament l'ha somniat i imaginat:

Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o –y esto es quizá lo más verosímil– para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?

En esa magia estaba cuando lo borró la descarga (A, I, 610-611).

És evident que el punt d'èmfasi de la trama d'aquest conte no és el de narrar la sort o dissort del protagonista (al capdavant de les circumstàncies precises que l'han dut a aquest destret, no en sabem res), sinó el de transmetre una tensió metafísica acarada a desrealitzar els fets objectius, que seran engolits per la superposició d'una superfície onírica o imaginativa més consistent que no pas la realitat positiva.

El conte “El jardín de senderos que se bifurcan” seria un altre exemple en aquest mateix sentit. El relat posseeix una estructura que l'acosta al gènere de la literatura policíaca, i el lector que l'aborda per primera vegada pot estar inicialment suggestionat de pensar que aquest text ha de ser llegit en clau de novel·la policíaca. El conte narra el periple de l'espia alemany Yu Tsun, que durant la Primera Guerra Mundial és encaçat per un enemic, Richard Madden, capità de l'exèrcit anglès. Yu Tsun viatja des de Londres a Ashgrove fins arribar a casa de Stephen Albert, un famós sinòleg que resideix en aquesta ciutat. Yu Tsun confia que assassinant Stephen Albert, atesa la divulgació que el fet mereixerà, aconseguirà comunicar als alemanys que el lloc on s'instal·larà el parc d'artilleria britànic es diu precisament *Albert*. Contemplada aquesta estructura podria semblar que el conte de Borges no registra variacions en relació a la majoria de novel·les policíacues. Però de seguida comprovem que

no és així.⁴⁷⁸ No importen tant el desenllaç de Yu Tsun, o del seu perseguidor (Richard Madden), o del sinòleg (Stephen Albert), ni la novel·la de Ts'ui Pên, que és un intent de construir un laberint fet de temps; sinó que novament l'intent de bastir un clima de “perplexitat filosòfica” manifestarà el seu poder omnívor, en devorar la idiosincràsia dels personatges sotmetent-los a la funció de pretext; sotmetent-los a una funció d'excusa per presentar la idea d'un univers i un temps que contenen múltiples universos i múltiples temps, per construir una estructura aporètica que arregleraria en un mateix ordre jeràrquic diferents nivells de realitat; per presentar una compatibilitat de mons en què tots els desenllaços poden ocórrer sense negar-se els uns als altres:

A diferencia de Newton i Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma (F, I, 479).

Una interpretació anàloga la podríem aplicar a la ficció “La muerte y la brújula”, text en què Borges postula de manera molt clara el nou gènere del *conte metafísic*. A partir de la barreja de gèneres (policíac, crònica...) a *La muerte y la brújula* –conte de què ja hem parlat– hi ha una sèrie de crims que el detectiu Lönnrot intenta desxifrar, sense parar esment en el fet que els crims

⁴⁷⁸ “Por supuesto que *El jardín de senderos que se bifurcan* cuenta las peripecias finales del espía Yu Tsun. Pero contiene algo más. [...] Ese *algo más* es todo; es lo que trasciende al cuento y lo que demuestra que, literalmente, el cuento es un pretexto para ese algo más. De lo que se trata no es de la trama sino que ésta

són una trampa (un disseny laberíntic) per atraure'l i després executar-lo a ell. La persona que vol assassinar Lönnrot confia en el zel del detectiu i sap que l'afany de voler investigar les morts (és a dir, la set de coneixement, la curiositat com a principi aristotèlic de saviesa) el menarà a la destrucció. Ajudant-se d'una sèrie de mapes de la ciutat, de llibres i d'inscripcions Lönnrot intenta predir els assassinats que s'executaran; entén el misteri de la lògica del criminal i intenta trobar el Nom Secret que pugui resoldre el cas.⁴⁷⁹ Els tres primers crims que s'han comès, tal com Lönnrot ha advertit, tracen un triangle (símbol de la perfecció en teologia) sobre el plànol de la ciutat. Conseqüentment, es dedueix que el quart assassinat, el del detectiu, traçarà un quadrat. Amb la qual cosa els avatars del detectiu Lönnrot i l'assassí Scharlach han quedat subjugats a un conjunt de significats més importants, d'índole i projecció filosòfiques: quan es troben les quatre lletres de Déu, arriba la mort (qui coneix el nom de Déu, condemna a mort el llenguatge).⁴⁸⁰ En aquest conte Borges també podria haver ordit una paròdia de la lògica inductiva i deductiva, perquè el corol·lari d'aquest relat remarca la inutilitat d'un coneixement, fins i tot la inutilitat d'una investigació metodològicament perfecta, que condueix a la mort. Tot aquest clima metafísic i tota aquesta confusió bigarrada s'ha obtingut a través d'un procés literari que, com a tal, integra projeccions filosòfiques, elements de l'estructura narrativa pròpia del gènere policial, lògiques cabalístiques, consideracions teològiques, deducció matemàtica... Aquesta facultat de reunió de línies culturals només és factible sota l'ordre que imposa la literatura.

sirve para sostener una determinada idea, una cierta visión, un especial concepto del mundo (o del hombre o de la civilización o de la sociedad, según el caso)" (Nuño 1986: 62).

⁴⁷⁹ Vegeu F, I, 499-507.

⁴⁸⁰ Aspecte que també es dona a la ficció "La escritura del dios", cf. A, I, 596-599, conte ja exposat diverses vegades en aquest treball.

Als assaigs “Nueva refutación del tiempo” i “Argumentum ornithologicum” Borges elabora una bateria de consideracions sobre la perplexitat a què condueix el coneixement. És una bateria destinada a reduir a l’absurd els sistemes explicatius que tenen una pretensió totalitzadora. És, cosa encara més important, l’intent de convertir la literatura en el gènere adequat per, d’una banda, subratllar que els sistemes epistemològics tenen fissures i imperfeccions, i, de l’altra, remarcar la diferència que hi ha entre el rigor absolut i el rigor relatiu.

A “Argumentum ornithologicum” qüestiona, parodiant-lo, l’argument ontològic de sant Anselm (que també van aplicar altres filòsofs, com Descartes o Leibniz) i que pretenia inferir l’existència de Déu a partir de la idea de Déu. Déu era l’entitat més gran que es podia pensar i la seva perfectibilitat, per tant, implicava també la seva existència real. Borges parodia i rebutja aquesta idea, transformant l’argument ontològic (anomenat així des de Kant) en un *argumentum ornithologicum*:

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; *ergo*, Dios existe (H, II, 165).

Una lectura més afinada d’aquest text ens ajuda a transcendir l’esfera de la mera paròdia i a entreveure el nus filosòfic que planteja Borges. L’argument ontològic de sant Anselm obre una fissura entre allò que entenem com a

realitat existencial i allò que entenem com a fonament analític o teòric. En aquest text, Borges exposa la base paradoxal del coneixement humà. D'una banda el coneixement humà ha de cercar la seva fonamentació en la constatació de la realitat experimental. Però, de l'altra, de vegades, aquesta realitat experimental necessita una fonamentació ontològica, transcendent, una entitat metafísica (Déu, una Intel·ligència completa...) que doti de consistència aquelles recerques experimentals pròpies de l'home. Ja veurem en el Capítol 6 que Borges remarca una influència de clara filiació platònica a l'hora de concebre que el coneixement humà necessita emparar-se en un model essencialista de coneixement, que, encara que inabastable, ha d'estar present com a model teòric per dirigir totes les conjeitures o provatures. A través d'aquest text que acabem de citar, Borges fa evident la migradesa del coneixement humà: si el número d'ocells és determinat, hi ha d'haver una fonamentació, que és Déu. Dit d'una altra manera: si el nostre coneixement aspira a la perfecció, hi ha d'haver alguna instància superior al nostre coneixement que apuntali aquesta bastida epistemològica. La raó d'aquesta necessitat és simple: el principi de determinació del coneixement humà està, inevitablement, fora del coneixement humà.

A "Nueva refutación del tiempo", Borges es proposarà dur l'idealisme a les últimes conseqüències, que serà la negació del temps: l'última baula que es desprèn de la doctrina idealista. Escriu Borges "Berkeley usó de esos argumentos contra la noción de materia; Hume los aplicó a la conciencia; mi propósito es aplicarlos al tiempo" (OI, II, 144). En el text, transitòriament Borges dialoga i polemítza amb els grans filòsofs per completar allò que per a ell hauria de ser l'últim moment de l'idealisme, la negació del temps. I escrivim *transitòriament* perquè al final de l'assaig, en reconèixer que el nostre destí és espantós "perquè és irreversible", l'autor argentí es desmarca d'aquesta

temptativa i, en un dels seus exercicis literaris recurrents, interpreta que la filosofia és només una enumeració de perplexitats i que no aconsegueix cap conquesta intel·lectual.⁴⁸¹ Aquest procés, com el que també hem observat a “Argumentum ornithologicum”, no hauria estat possible sense el sotmetiment del gènere filosòfic a l'ordre de *desactivació* gnoseològica que planteja la literatura.

Tot i aquesta negació epistemològica de la filosofia, també és cert és que Borges revaloritza aquesta disciplina a través de la translació literària, encara que sigui a costa de renunciar al seu envitricollament acadèmic i academicista, a les seves pretensions de sistematització i totalització. Com diu Javier Arana:

Lo que más gusta de su obra a los muchos filósofos que la aprecian es ver cómo inserta en la vida y en las preocupaciones de hombres dentro de cuya piel mágicamente nos vemos problemas y conceptos que parecían condenados a vivir encerrados en los manuales y las revistas especializadas (Arana 1994, 181).

Exposats tots aquests aspectes, també cal dir que en l'obra de Borges, encara que sembli incompatible amb el que acabem de desplegar, filosofia i literatura troben raons per a la seva distinció. Si bé és cert que Borges conjunta tots dos gèneres, també cal dir que, en paral·lel, els distingeix. De la lamentació per no haver escrit una història de la literatura fantàstica incloent-hi la nòmina de filòsofs que esmenta en diversos textos,⁴⁸² n'hem de remarcar un fet evident: a pesar de tot, a pesar de lamentar-ho, Borges opta finalment per no incloure'ls. És a dir, opta per mantenir la convenció taxonòmica entre tots dos gèneres. També, de la seva insistència a dir que les idees filosòfiques presents en els

⁴⁸¹ cf. OI, II, 149.

⁴⁸² És una constatació que es reproduïx en diversos textos. cf. D, OC, I, 279; c f. D, OC, I, 280; i cf. OI, II, 151.

seus textos no configuren cap tesi filosòfica, potser n'hem de subratllar que ell les continuï reconeixent com a filosofia, i amb aquest nom s'hi refereixi, sense convertir aquesta disciplina en sinònim de literatura. I és que en l'exercici pràctic de l'escriptura de Borges hi ha una clara consciència d'aquell bagatge conceptual que procedeix de la filosofia i d'aquells efectes filosòfics que la seva literatura projecta. Hi ha un encavalcament de gèneres sota el prisma de la ficció, però també un constant reconeixement de la filiació filosòfica de molts materials, i dels efectes filosòfics que, travessant-la de dalt a baix, vertebrèn la seva literatura. Això significa que la seva literatura, per bé que tingui bases i projeccions filosòfiques, no és *filosofia*. O, potser millor, no és filosofia segons els esquemes convencionals de delimitació de la disciplina filosòfica.

L'obra de Borges té una força literària i rupturista tan important que no resulta insòlit que hagi promogut un nou sistema de classificació, que inclogui aquest subgènere amfibi entre literatura i filosofia i que anomenem *conte filosòfic*.⁴⁸³ L'autor imaginari que és Pierre Menard indica el seu propòsit d'imitar Déu, explicitant d'aquesta manera que l'escriptura és un acte demiúrgic. Però a diferència de la filosofia, la literatura ja no teoritza sobre les propietats, implicacions i conseqüències d'aquest acte; senzillament l'escriptura és una el·lipsi, materialització pràctica de tota propedèutica. Diu Pierre Menard: “La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderla” (F, OC, I, 447). La literatura no explicita propedèutiques epistemològiques o

⁴⁸³ Fernando Savater apunta que l'obra de Borges ens fa llegir de *manera diferent* la filosofia: “Volvemos a uno de los más caros juegos intelectuales borgianos: ¿qué pasaría si leyésemos de modo diferente a los filósofos, si en lugar de tomarlos por parientes algo engolados de los observadores científicos los colocáramos en nuestra biblioteca junto a Julio Verne y Lovecraft. [...] también podemos leer sin demérito ciertos relatos tónicamente imaginativos como piezas filosóficas. Quizá es lo que estaba implícitamente solicitando Borges que se hiciera con algunos de sus textos más representativos” (Savater 2002, 95-96).

gnoseològiques. Se subjuga a l'acte pràctic de l'escriptura. És el mateix efecte que trobem a la biblioteca de Babel quan descobrim que conté una veritat escrita però no resolta, ni necessàriament descoberta ni necessàriament viscuda, ni molt menys compresa: “si no basta el lenguaje de los filósofos, la multiforme biblioteca habrá producido el idioma inaudito que se requiere” (F, OC, I, 468). Per això la literatura borgiana, d'inspiració i projecció filosòfica, manté una prudent diferència amb relació a la voluntat de referir una veritat o una visió concorde del món, característica pròpia de la filosofia. La funció de la literatura és no sucumbir al parany d'oferir una *veritat* o una explicació tancada amb pretensions d'erigir-se en model explicatiu. En la història de la filosofia, sosté Borges, hi ha doctrines probablement falses (i com a possibilitat esmenta la teoria platònica o la gnòstica) però que tanmateix exerceixen “un oscuro encanto sobre la imaginación” (OI, OC, II, 39). La recerca de la veritat pot ser, per a Borges, una pretensió que neutralitza aquesta imaginació vinculada a la suggestió estètica, atributs propis de la literatura i que diferencien el gènere literari del gènere filosòfic. Per això Borges objecta Quevedo, perquè és incapaç d'aquest *encant* ja que és “sólo estudioso de la verdad” (OI, OC, II, 39). Aquesta invasió filosòfica en detriment de la literatura fa que Borges lamenti el malbaratament d'*Earth's Holocaust*, de Nathaniel Hawthorne: “Una parábola de Hawthorne, que estuvo a punto de ser magistral y que no lo es, pues la ha dañado la preocupación de la ética” (OI, II, 56). Borges considera que el puritanisme o *l'excés d'ètica* arruïnen la literatura: “Como Stevenson, también hijo de puritanos, Hawthorne no dejó de sentir nunca que la tarea del escritor era frívola o, lo que es peor, culpable” (OC, I, 58). Borges, tal com declara al “Prólogo” de *El informe de Brodie*, aplica aquesta propedèutica a la seva pròpia obra: “Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un

fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de la Mil y Una Noches, quieren distraer y conmover y no persuadir. Este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil” (OC, II, 399).

A “El primer Wells” –text de què ja hem parlat anteriorment, al Capítol 1– Borges accentua quins han de ser els ressorts de l’art i de l’estètica literària. I consegüentment basteix un argumentari de perquè un escriptor no ha d’interpol·lar doctrines filosòfiques en la seva obra.⁴⁸⁴ Una de les assignacions de la literatura, doncs, és la de *no filosofar*, ja que “La realidad procede por hechos, no por razonamientos” (OI, OC, II, 76). És en aquest punt que el component estètic de la literatura, que Borges descobreix en els materials de la filosofia i la teologia, consisteix a explicitar d’una manera epistemològicament desactivada allò que la filosofia i la teologia intenten oferir segons el criteri de veritat. És, ja ho hem dit (Capítol 1, 1.5), una concepció de l’estètica que incorpora aquesta síntesi de desactivació de la filosofia. Els materials de la filosofia, doncs, són aplicables a la literatura a costa d’abandonar les seves *pretensions filosòfiques* i a costa de subjugar-se a un concepte d’estètica que ja incorpora l’escepticisme gnoseològic. A l’epíleg de *Otras inquisiciones*, escrit el 1952, Borges observa: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas

⁴⁸⁴ Quienes dicen que el arte no debe propagar doctrinas, suelen referirse a doctrinas contrarias a las suyas. Desde luego, tal no es mi caso; agradezco y profeso casi todas las doctrinas de Wells, pero deploro que éste las intercalara en sus narraciones. Buen heredero de los nominalistas británicos, Wells reprueba nuestra costumbre de hablar de la tenacidad de “Inglaterra” o de las maquinaciones de “Prusia”; los argumentos contra esa mitología perjudicial me parecen irreprochables, no así la circunstancia de interpolarlos en la historia del sueño del señor Parham. Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenués desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede por hechos, no por razonamientos; a Dios le toleramos que afirme “Soy El Que Soy” (Éxodo, 3, 14), no que declare y analice, como Hegel o Anselmo, el *argumentum ontologicum*. Dios no debe teologizar; el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte. Hay otro motivo, el autor que muestra aversión a un personaje parece no acabar de entenderlo, parece confesar que éste no es inevitable para él. Desconfiamos de su inteligencia, como desconfiaríamos de la inteligencia de un Dios que mantuviera cielos e infiernos. Dios, ha escrito Spinoza (*Ética*), no aborrece a nadie y no quiere a nadie. (OCV, II, 76).

o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (OC, II, 153). L'estètica és la clau de volta que permet entendre els mecanismes de *literaturització* de la filosofia, és el factor que ens permet entendre per què “La filosofía y la teología, son, lo sospecho, dos especies de la literatura fantástica. Dos especies espléndidas. En efecto, ¿qué son las noches de Sharazad o el hombre invisible, al lado de la infinita sustancia, dotada de infinitos atributos, de Baruch Spinoza o de los arquetipos platónicos? (C, OC, III, 340). Sense el *component estètic* Borges podria haver estat confós amb un epígon dels filòsofs del Cercle de Viena, que consideraven que la metafísica era una branca de la literatura fantàstica.⁴⁸⁵ Però Borges no declara la nul·litat de la metafísica en virtut de violar les referències a un món que s'aprehèn des de l'experiència sensible, sinó que ell valora les possibilitats fantàstiques de la metafísica precisament per potenciar literàriament la defamiliarització, el sentit d'estranyesa que provoca un coneixement tan paradoxal fins al punt que és capaç de precisar els seus límits.

“Borges reconoce que es privilegio exclusivo de la literatura dejar abierta y practicable la alternativa de los mundos posibles”, observa Javier Arana (Arana 1994: 76). I aquest privilegi és un atribut de la naturalesa plàstica de la literatura, que, com alguns bibliotecaris de la biblioteca de Babel repudia “la

⁴⁸⁵ “The increase of metaphysical and theologizing leanings which shows itself today in many associations and sects, in books and journals, in talks and university lectures, seems to be based on the fierce social and economic struggles of the present: one group of combatants, holding fast to traditional social forms, cultivates traditional attitudes of metaphysics and theology whose content has long since been superseded; while the other group, especially in central Europe, faces modern times, rejects these views and takes its stand on the ground of empirical science. This development is connected with that of the modern process of production, which is becoming ever more rigorously mechanised and leaves ever less room for metaphysical ideas. It is also connected with the disappointment of broad masses of people with the attitude of those who preach traditional metaphysical and theological doctrine. So it is that in many countries the masses now reject these doctrines much more consciously than ever before, and along with their socialist attitudes tend to lean towards a down-to-earth empiricist view” (Sarkar 1996: 331).

supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros” (F, OC, I, 466). Per la seva part, al respecte, Ernesto Sábato precisa:

La Escuela de Viena asegura que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Esta afirmación pone de mal humor a los metafísicos y de excelente ánimo a Borges: los juegos metafísicos abundan en su libro. En rigor, creo que todo lo ve Borges bajo una especie metafísica: ha hecho la antología del truco y la teología del crimen orillero; las hipóstasis de su Realidad suelen ser una Biblioteca, un Laberinto, una Lotería, un Sueño, una Novela Policial (Sábato 1981: 21).

La literatura de Borges vitalitza el debat metafísic. Aquesta vívida conceptualització dels debats de la metafísica significa ingressar en els dominis de la literatura.

En la seva funció enumerativa de les *perplexitats metafísiques*, Borges recupera “un valor balsàmic” de la filosofia. Ja hem dit que un dels filòsofs més determinants en Borges és Schopenhauer. Aquest pensador l’influeix en molts sentits, però sobretot és decisorí a l’hora de transferir-li una concepció pessimista. Per a Schopenhauer el món és una voluntat cega i irracional. El punt de partida de la seva filosofia és aquella asseveració kantiana que deia que “el món és una representació meva”, la qual implica que tot allò que coneixem, succeeix en la consciència humana, àmbit en què l’objecte s’identifica amb el subjecte.⁴⁸⁶ L’assumpció d’aquesta afirmació condueix Schopenhauer a interpretar que l’ésser humà està sotmès a la llei de causalitat, que actua sobre els coneixements, que són espacialitzats i temporalitzats. Així, el món conegut no és res més que una crosta, una aparença, *fenomen*, “vel de Maia”, però no *cosa en si*. A la *cosa en si* l’individu només hi pot arribar a través de la voluntat. D’aquesta manera, per a Schopenhauer, el món és representació, força cega, voluntat insatisfeta, aspiració, desig, dolor.

⁴⁸⁶ cf. Schopenhauer 1985: vol. I, 17-18.

L'alliberament de tot aquest dolor, ceguesa i irracionalitat, només pot arribar a través de l'ascesi i l'estadi estètic.⁴⁸⁷ Ara bé, l'experiència estètica és una alliberació *momentània* del dolor i la insatisfacció de viure, i l'única salvació per a la persona és la *negació de la voluntat*. Aquesta negació es donaria quan l'individu, conscient del dolor que li comporta la voluntat, voldrà mitigar-la immergint-se en el no res: primer arribarà la negació de la pròpia individualitat egoista, i després l'ascesi, que és la negació i l'extinció de totes les manifestacions de la voluntat.

L'aplicació i fragmentació que Borges fa de la filosofia de Schopenhauer desemboca en el reforç d'una marcada visió pessimista (sobretot de caire gnoseològic), i una tendència a contemplar l'ésser com una realitat que, sotmesa a les lleis inherents del món, no pot escapar del radi d'influència limitadora d'aquestes lleis. En certa manera, tot i que només d'una forma ocasional i esbiaixada, la idea de Schopenhauer que l'ésser humà es pot alliberar de la servitud a la voluntat a través de la filosofia, la compassió o l'art, es realitza en la literatura de Borges. En la seva obra literària la filosofia adopta moltes vegades la qualitat de bàlsam, serveix per mitigar, a tall de *consol momentani*, l'embranchida de la voluntat. Així a “Nueva refutación del tiempo” podem llegir: “And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos” (OI, II, 149).

Aquesta tendència podria també molt ben reforçar-se amb el pensament de Benedetto Croce (1866-1952), de qui Borges, potser en un exercici de ventriloquia, escriu: “Para eludir una total desesperación, resolvió pensar en el Universo: procedimiento general de los desdichados, y a veces bálsamo” (I, IV, 50). El que és evident, però, és que Borges explotará sobretot la capacitat

⁴⁸⁷ cf. Schopenhauer 1985: vol. II, 37-41.

que té la filosofia de dissoldre la realitat, i n'exaltarà aquesta funció tot desactivant-la a través e la *ironia metafísica* i tot assignant-li valors terapèutics que l'allunyin de la pesantor i gravetat del món:

Pienso que la filosofía puede conferir al mundo una especie de vaguedad, pero esa vaguedad es por entero ventajosa; si uno es un materialista y cree en cosas duras y rígidas, entonces queda atado a la realidad o a lo que se denomina realidad; de modo que, en cierto sentido, la filosofía disuelve la realidad, pero como la realidad no siempre es bastante placentera, uno resulta beneficiado por esa disolución (Burgin 1972: 138).

La filosofia és balsàmica perquè ofereix una assistència conceptual en el procés acarat a qüestionar el món i la consistència de la realitat. És balsàmica en la mesura que fa de mediació entre el pla de la ficció i el de la realitat positiva. La filosofia pot tenir una funció balsàmica perquè, com es demostra a “El jardín de senderos que se bifurcan”, permet eixamplar les constretes possibilitats humanes de l'existència i recrear la idea d'un individu que habita temps dissemblants; és balsàmica, en fi, perquè ofereix una rècula de recursos que permet alliberar-nos de la càrrega feixuga que imposa *la realitat*, sotmesa als principis de causalitat, a les lleis de la dinàmica o de la matèria, artefactes funcionals però de totes totes incompletes per a una literatura que, com la borgiana, rebla en les *perplexitats* de caire metafísic. Exaltar el no-res representarà per a Borges la localització d'una escltxa per escapar del pes feixuc d'aquesta realitat:

[...] emplazar una piedra sillar definitiva para la arquitectura de ese universo literario suyo, que procurará como defensa ante el real y ominoso exterior, y con el cuál se tomará un burlón desquite tanto del último en la medida de lo posible, cuanto de los beocios que lo componen y consideran su ensayo

como digno continuador, si no superador, de las elucubraciones de un Kant, un Hegel o un Schopenhauer (Ferrer 1971: 164).

El moment estremidor encara està per arribar. Perquè més enllà de les bastides conceptuals i sentits balsàmics d'aquestes teories viscudes com a *simulacra* o il·lusions amortidores de la realitat, l'obra de Borges ens descobrirà que la literatura d'una banda, i la ficció i els materials de la cultura, de l'altra, no estan confrontades. Sinó que és la literatura, com a codificació del real, la que crea la realitat.

5.3 LITERATURA COM A CODIFICACIÓ *REPRESENTATIVA* DEL REAL

Un cop explorat l'espai comú i les diferències entre literatura i filosofia segons el grau de sistematització i les pretensions epistemològiques d'aquesta segona disciplina (vegeu Capítol 1), cal tornar a remarcar allò que apuntàvem a l'apartat anterior: que la literatura borgiana plasma una dissolució de gèneres, una hibridació entre registres, temàtiques i llenguatges diversos.

Considerada des d'un vessant general, la hibridació entre filosofia d'una banda, i literatura, de l'altra, tampoc no planteja un qüestió inèdita, sinó que s'inscriu en un debat temàtic que ha merescut l'atenció de diversos filòsofs. Com a resultats destacats d'aquest debat tindriem l'actitud de Heidegger, de *rescatar* la filosofia i transportar-la al terreny de la poesia per alliberar-la de la seva servitud cientista. Així, citant Hölderlin, Heidegger postula: "*Was bleibet aber, stiften die Dichter*"(Heidegger 1963: 38). I també:

Could it be that the fine arts are called to poetic revealing? Could it be that revealing lays claim to the arts most primally, so that they for their part may expressly foster the growth of the saving power, may awaken and found anew our

look into that which grants and our trust in it? Whether art may be granted this highest possibility of its essence in the midst of the extreme danger, no one can tell. Yet we can be astounded. Before what? Before this other possibility: that the frenziedness of technology may entrench itself everywhere to such an extent that someday, throughout everything technological, the essence of technology may come to presence in the coming-to-pass of truth (Heidegger 1977: 35).

També tindriem les aportacions dels estudis de Richard Rorty (1931) i Jacques Derrida (1930), que, des de perspectives diferents, aposten per la superació del logocentrisme i per enderrocar qualsevol posició de privilegi del discurs filosòfic, que en molts aspectes serà concebut com un gènere paral·lel al discurs literari. Comentem alguns aspectes del pensament d'aquests dos darrers autors, que són útils per emmarcar l'encavalcament de gèneres que es materialitza en la literatura de Borges.

En l'intent de destruir qualsevol *logos* que pretengui legitimar el discurs, Rorty substitueix l'epistemologia per l'hermenèutica, de forma que la filosofia es convertirà en una activitat mitjancera i mediadora entre discursos diferents (sociologia, ciència...). D'aquesta manera Rorty qüestiona les bases de la suposada primacia epistèmica del discurs filosòfic:

Si abandonásemos la idea de que el filósofo es una persona que conoce algo sobre el conocer que ningún otro conoce tan bien como él, abandonaríamos también la idea de que su voz reviste algún derecho preferente a la atención a los demás participantes en la conversación. Y sería también abandonar la idea de que existe algo llamado *método filosófico* o *técnica filosófica* o *el punto de vista filosófico* que le permite al filósofo profesional, *ex officio*, tener opiniones interesantes sobre la respetabilidad del psicoanálisis, la legitimidad de ciertas leyes dudosas, la resolución de dilemas morales, la *seriedad* de las escuelas de historiografía o de crítica literaria, o sobre otras cuestiones semejantes (Rorty 1983: 353).

Aquest projecte culmina amb l'obra *Consequences of Pragmatism* (1982), on Rorty es qüestiona aquella teoria de la veritat segons la qual el llenguatge de la filosofia obliga a assumir nocions platòniques en parlar de *Veritat*, *Racionalitat*, *Filosofia*, etcètera. Així, Rorty advoca per un model de discurs *dèbil* i pluralista, que emparenti el discurs filosòfic amb el discurs literari (atès que la literatura ja ha superat tot logocentrisme i no s'arroga cap jerarquia epistèmica).⁴⁸⁸ Com comenta Thiebaut: “Para Rorty el lenguaje deja, así, de estar hipostasiado, deja de ser un *tertium quid* entre Sujeto y Objeto y se convierte en una de tantas cosas que las gentes hacen para manejar y para manejarse en su entorno social y natural” (Thiebaut 1992: 139-140). S'aboleixen, doncs, les jerarquies canòniques entre filosofia i literatura, i totes dues disciplines són considerades pràctiques de *justificació social*, es retroalimenten l'una a l'altra ampliant els camps d'aplicació semàntica dels conceptes.

En la mesura que el narrador del conte “El Aleph” assumeix la contradicció pragmàtica d'haver de descriure una experiència inefable com la de contemplar un univers (l'*Univers*, ni més ni menys) exonerat de les condicions pròpies del coneixement humà, es veu en l'obligació de declarar: “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten [...]” (OC, I, 624). Aquest alfabet de símbols que és compartit i que no representa fidelment una realitat concebuda sota l'ascendent platònic, aquest alfabet que es descabdella a l'interior de l'esfera que és l'Aleph, exalça dos aspectes. El primer: el llenguatge està confegit de signes arbitraris. El segon: compartint, amb la comunitat que constitueix la tradició del llenguatge, una constant (re)interpretació d'aquests símbols. L'ésser, per tant, viu *en* el llenguatge, en els *jocs de llenguatge* –per dir-ho a la manera de Wittgenstein–. Conscient que li ha estat vedada una pretesa realitat

⁴⁸⁸ cf. Rorty, Richard, *Consequences of Pragmatism*, Minnesota: University of Minnesota 1982: 90-109.

noümenica, l'ésser redueix les pretensions epistemològiques dels discursos i s'immergeix en un joc d'interpretacions que ja han assumit l'absència de tot centre epistemològic jeràrquic. La variabilitat d'interpretacions que es despleguen dins dels infinits jocs de llenguatge només pot adquirir la seva qualitat exponencial (infinita?) gràcies a aquesta manca de jerarquia del coneixement. Per això el regne del coneixement humà té una *paradoxal vastitud precisa*: el de la interpretació. Una *interpretació* que, com veiem al conte “Tres versions de Judas”, du fins a les últimes conseqüències aquest descentrament: sota els jocs del llenguatge, tant val l'heterodòxia com l'ortodòxia. El cas és que en aquest conte s'exposen tres tesis de defensa de la tradicionalment blasmada figura de Judes Iscariot.⁴⁸⁹ Sota el concepte d'interpretació, Judes Iscariot serà subratllat com una figura redemptora.

El desconstruccionisme de Derrida també presenta el pensament com a desproveït de qualsevol referència a un element extern.⁴⁹⁰ Un cop desaparegut qualsevol criteri d'adequació entre el pensament i la cosa, el coneixement humà ja només es constitueix en una producció que opera en el marc del llenguatge. Com que ja no es tracta d'analitzar una proposició segons criteris de veritat o falsedat, la tasca de la filosofia consistirà a desentrellar quins són

⁴⁸⁹ cf. OC, I, 513-518.

⁴⁹⁰ El concepte de *desconstruccionisme* és difícil de precisar. Jacques Derrida va encunyar aquest terme el 1967 en la seva obra *De la grammatologie*. Derrida proposa la desconstrucció dels textos en què les oposicions binàries s'utilitzen en la construcció de significats i valors. A partir d'aquest principi general la primera funció de la desconstrucció, a partir de la filosofia i després en textos literaris i jurídics, és la d'anul·lar les oposicions binàries de la metafísica (significant / significat, sensible / intel·ligible, escriure / parlar; passivitat / activitat, etcètera). La desconstrucció comença reconeixent que el lector no s'enfronta a la coexistència pacífica d'un *vis-à-vis*, sinó més aviat a una jerarquia violenta. Un dels dos termes governa l'altre (axiològicament, lògicament, etc.), o un dels dos termes és dominant (significat per sobre de significant; intel·ligible per sobre de sensible; el discurs sobre l'escriptura; l'activitat sobre la passivitat; l'home per damunt de la dona; l'home per damunt dels animals, etc.). Desconstruir l'oposició significa derruir la jerarquia. Un cop superada aquesta fase, la desconstrucció no s'atura amb la superació de totes les oposicions —perquè se suposa que són estructuralment necessàries per produir sentit—, sinó que encara han de ser analitzades i criticades en totes les seves manifestacions. La funció de les oposicions ha de ser estudiada en tots els discursos perquè tinguin sentit i valor. Llavors, la desconstrucció crea noves nocions o conceptes, no pas a base de sintetitzar els termes de l'oposició, sinó marcant la seva diferència, la seva indecidibilitat i la seva interacció eterna.

els mecanismes del llenguatge i quin tipus de vocabulari s'utilitza en cada discurs:

La “rationalité” –mais il faudrait peut-être abandonner ce mot pour la raison qui apparaîtra à la fin de cette phrase– qui commande l'écriture ainsi élargie et radicalisée, n'est plus issue d'un logos et elle inaugure la destruction, non pas la démolition mais la dé-sédimentation, la dé-construction de toutes les significations qui ont leur source dans celle de logos. En particulier la signification de *vérité*. Toutes les déterminations métaphysiques de la vérité et même celle à laquelle nous rappelle Heidegger, par-delà l'onto-théologie métaphysique, sont plus ou moins immédiatement inséparables de l'instance du logos ou d'une raison pensée dans la descendance du logos, en quelque sens qu'on l'entende. (Derrida 1967: 21).

I també:

Entre l'être et l'âme, les choses et les affections, il y aurait un rapport de traduction ou de signification naturelle ; entre l'âme et le logos, un rapport de symbolisation conventionnelle. Et la *première* convention, celle qui se rapporterait immédiatement à l'ordre de la signification naturelle et universelle, se produirait comme langage parlé. Le langage écrit fixerait des conventions liant entre elles d'autres conventions. (Derrida 1967: 22).

Així doncs, Derrida remarca la desaparició de la filosofia entesa com a discurs metafísic sobre la veritat.⁴⁹¹ La filosofia queda identificada amb l'àmbit de la interpretació i es fonamenta en una pràctica més de l'escriptura, comuna i paral·lela a altres pràctiques de l'escriptura.⁴⁹² Així, el desconstruccionisme

⁴⁹¹ Diego Sánchez Meca, comentant aquest projecte de Derrida, escriu: “la filosofía no puede seguir siendo la disciplina encargada de la justa determinación entre pensamiento y ser como adecuación, ni tampoco el modo de la argumentación correcta, capaz como creyó Platón, de corregir con su rigor matemático el exceso de los políticos y de los poetas” (Sánchez Meca 1992: 19).

⁴⁹² “El texto es el médium exclusivo de todo lo que ha de ser pensado o poetizado. Por tanto, el carácter mismo de la reflexión sobre el fin de la filosofía se convierte en una reflexión sobre el lenguaje, y será sólo en

suposarà la destrucció del logocentrisme, la demolició d'una metafísica que des de Plató havia establert una relació entre *logos* i idea sobre el suposat fons d'una veritat objectiva.

Els processos d'igualació entre els discursos literari i filosòfic defensats en les tesis de Derrida i Rorty permeten abordar des d'una nova perspectiva els elements filosòfics presents en la literatura de Borges. Ja hem dit que la desconfiança que Borges manifesta envers les possibilitats de representació del llenguatge (vegeu Capítol 3) farà que qualsevol tesi o provatura escrita que assagi una definició o explicació de la realitat sigui integrada al camp de la ficció. D'aquesta manera la literatura de Borges soscava un hipotètic valor epistemològic de la filosofia per ressaltar l'únic caràcter de què aquesta és capaç: ser una *versió* (més) del món: “Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse al universo” (D, OC, I, 258); o com il·lustren palmàriament els pensadors de Tlön, que “juzgan que la metafísica es una rama fantástica de la literatura” (F, OC, I, 436); o com mostra el comentari ocasional d'un dels protagonistes del relat “Utopia de un hombre que está cansado”: “Recuerdo haber leído sin desagrado –me contestó– dos cuentos fantásticos. Los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver y la Suma Teológica” (LA, OC, III, 52).⁴⁹³

Debolit el poder de representació del llenguatge, les clàssiques pretensions de versemblança que oferia la filosofia queden anul·lades. En la incapacitat de

el lenguaje y en el texto donde se estructurará lo común y la diferencia de la relación filosofía / literatura” (ídem, 19).

⁴⁹³ Contra aquesta concepció de la filosofia com a branca de la literatura fantàstica, Xavier Rubert de Ventós replica Borges en una conversa que el pensador català i l'escriptor argentí van mantenir a Buenos Aires l'any 1982. Per remarcar les diferents característiques entre gènere literari i gènere filosòfic Rubert de Ventós retreu a Borges: “El mundo filosófico es mucho más realista, no sé si más real, que el género fantástico en que usted lo incluye. Una de las reglas del género filosófico, una de sus convenciones, consiste precisamente en hablar como si se hablara de las cosas mismas. Ésta es, si alguna, su gracia. [...] Si algo tienen en común cosas tan distintas como un diálogo de Platón, un escolio de Spinoza o un aforismo de Nietzsche es que se escriben como si trataran de cosas reales y bien reales: las más reales incluso. Decir pues que *la filosofía es una rama de la literatura fantástica* es tan absurdo como decir que la novela es una rama de la biografía: en ambos casos la

descriure les lleis que regeixen l'univers, filosofia i literatura retroben les seves coincidències,⁴⁹⁴ i tots dos gèneres participen d'una certa comunió. Precisament per aquest motiu, perquè literatura i filosofia coincideixen a oferir versions fictivals de la realitat i perquè ambdues han abandonat qualsevol pretensió de veracitat, Borges pot sostenir que fa una *lectura estètica* dels materials filosòfics i teològics:

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso (OI, I, 153).

Aquesta pretesa esteticització dels materials de la cultura⁴⁹⁵ (necessitada de matisos, com hem vist a Capítol 2), només és possible com a corol·lari del procés de síntesi epistemològica que Borges du a terme. Aquest corol·lari permet noves interpretacions sobre el valor de la filosofia en la literatura de l'autor argentí.⁴⁹⁶

gracia es serlo, si es necesario, pero no decirlo y ni siquiera, quizás, acabar de saberlo” (Rubert de Ventós 2012: 201-202).

⁴⁹⁴ “Por ello, la filosofía, como la literatura, es un juego especulativo sobre problemas que, a la larga, quedan siempre por resolver” (Sánchez Ferrer 1992: 48).

⁴⁹⁵ “La universalidad del lenguaje en la poética de Borges no es, a pesar de las unanimidades críticas, sino un indicio que nos conduce a la *localidad* o singularidad de una crisis lingüística que se siente o presiente general. El misticismo y la teologización aparente de la literatura no son en las creaciones borgeanas otra cosa que el síntoma inverso y especular de una secularización de las concepciones mítico-religiosas del lenguaje que se prolonga a una relativización esteticista del pensamiento metafísico. La escritura literaria del autor argentino tematiza los principales contenidos de las viejas fábulas filosóficas y poéticas, pero en su regreso desmitificador al pasado –retorno que permite nutrir los textos de un fondo de invención inusual– se evidencia el conflicto en que se debate una estética que contempla sus raíces con el distanciamiento insalvable de una negatividad presente” (Cuesta Abad 1995: 75).

⁴⁹⁶ Jaime Rest (Rest 1976: 88) sosté que Borges reivindica el valor de la filosofia com a discurs literari. Borello (Borello 1992: 135) apunta que l'energia literària que Borges obté dels materials de la tradició filosòfica es transforma en una *dramatització* dels arguments de la metafísica. Nuño (Nuño 1986: 16) escriu: “Los temas filosóficos más esquemáticos y yertos se transforman en animados relatos de sucesos, en vívidas descripciones de mundos fantásticos”; i també: “Crear con viejos materiales procedentes de la abstracción metafísica la abrumadora riqueza de sus ensayos y ficciones” (ídem, 11). Per la seva banda Champeau (Champeau 1990: 89) sosté que Borges pensa a través del mite. I Asensi (Asensi 1996: 242) considera que Borges elabora una escriptura que es disfressa de literatura i filosofia.

Així, des d'aquesta lògica que associa filosofia i literatura, Borges reclama la inclusió de Schopenhauer en una història de la literatura alemanya,⁴⁹⁷ o es lamenta d'haver exclòs un elenc de filòsofs d'una antologia de la literatura fantàstica que ell mateix ha elaborat.⁴⁹⁸ Des d'aquesta perspectiva no és difícil comprendre que Borges localitzi en la filosofia un recurs instrumental de la seva literatura, perquè ambdues disciplines participen ja de la mateixa condició gnoseològica. En la mesura que la literatura comparteix amb la filosofia una mateixa base lingüística, la literatura de Borges admet un estudi del subsòl filosòfic i una projecció filosòfica. Però la materialització d'aquesta poètica no quedarà en el retoricisme, sinó que presentarà *conseqüències* literàries i filosòfiques. La literatura serà el gènere propici per propagar efectes filosòfics de *desrealització*, de destrucció de les bases epistemològiques i ontològiques, un projecte que seria impensable d'assolir sense l'assistència del bagatge conceptual propi de la tradició filosòfica i sense una coherent *manipulació* dels elements *filosòfics* presents en la literatura de l'autor argentí. I és que, com molt bé observa Fernando Savater, en l'obra de Borges, la literatura no es contraposa amb la realitat:

Por *literario* no hay que entender solamente lo que es habitual considerar narración o poesía, sino también esas otras formas poéticas o narrativas que son la filosofía, la teología, la teoría científica, las constituciones políticas o las proclamas revolucionarias. Es perfectamente obtuso seguir insistiendo en el carácter *ficticio* e

⁴⁹⁷ cf. D, OC, I, 279.

⁴⁹⁸ “Yo he compilado alguna vez alguna antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe – una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Budhas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Shahrazad junto a un argumento de Berkeley?” (D, OC, I, 280-281).

inventado de lo literario, pot oposició a la condició de real y de dado que se supone al hipotético mundo efectivo (Savater 2002: 106).

Efectivament, el sentit cabalístic amb què Borges aborda el llenguatge, la contemplació de la naturalesa com una constant demanda d'interpretació simbòlica, el poder centrípet de la literatura a l'hora de fusionar els diversos gèneres literaris, la fundació nominal de la realitat, la prova palesa que ofereixen els contes "La biblioteca de Babel" i "El libro de arena" quan abracen tota la realitat possible, o la mateixa declaració d'un escriptor que reconeix que "Pocas cosa me han ocurrido y muchas he leído" (H, OC, II, 232)..., tots aquests aspectes apunten que la literatura, compresa en l'acte indefugible de la representació, *és* la realitat. És la realitat en la mesura que entre la codificació nominal de la realitat i *la realitat* no hi ha desnivell (un altre aspecte serà que l'acte de representació literària apunti cap a la conjectura d'una realitat noümenica). En una ressenya del llibre *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury, podem constatar com Borges refusa el sentit jeràrquic d'una disciplina a l'hora de referir-se a la realitat, i podem veure com la literatura abraça el real: "¿Cómo pueden tocarme esas fantasías, y de una manera tan íntima? Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo *fantástico* o a lo *real* [...]" (OC, IV, 29).

El concepte borgià de literatura ha de ser entès com una codificació de la realitat. És un procés de codificació que, com ja hem demostrat, està fonamentat per la narrativitat, per l'escepticisme epistemològic, per la paròdia, per la paradoxa... Aquest procés de codificació permet *literaturitzar* materials provinents d'altres gèneres: filosofia, teologia, ciència, cosmogonies, mitologia, història...

La literatura funda la realitat. Des de dues vessants: la lectura i l'escriptura. La primera ja l'hem exposat al Capítol 1 a propòsit de l'exploració de l'hermenèutica en Borges. La segona la constatem en molts apartats d'aquest treball: l'escriptura és una conseqüència més d'intentar catalogar la realitat i d'intentar consignar les perplexitats metafísiques, que també, com a perplexitats, integren in constitueixen el real. Així, conceptes com *escriptura*, *lectura*, *reescriptura*, *relectura*, *naturalesa*, *cosmos*, tensió entre la *dimensió exponencial* i la *funció restrictiva dels símbols i del llenguatge*, *biblioteca*, *llibre*, *atzar*, *causalitat*, *casualitat*, *ciència*, *interpretació...*, o el mateix concepte d'*univers* són constructes literaris en la mesura que la literatura comprèn aquelles versions que els individus són capaços de tenir. Aquí, el concepte *versió* no juga un paper *subsidiari*: una versió en un món determinat per l'impuls d'una representació que no té un centre epistemològic és homologable a la realitat, de la mateixa manera que també és realitat aquest univers de "Tlön" provocat per la conjunció entre un mirall i una enciclopèdia.⁴⁹⁹

Borges, tan procliu a inversions que expressen el caràcter retroactivament fundador de tota interpretació, considerarà que un escriptor crea els seus precursors i que la literatura no només no és antagònica a la realitat sinó que n'és la precursora.⁵⁰⁰ Com molt bé s'indica a "Pierre Menard, autor del Quijote": la literatura, la reescriptura, la interpretació lectora, funden la realitat. La biblioteca de Babel és una arquitectura que conté molts volums que encara

⁴⁹⁹ cf. OC, I, 243.

⁵⁰⁰ Diagnostica Arturo Echevarría: "la exploración del cómo y para qué de la naturaleza del lenguaje y la literatura no son meros ejercicios lánguidos, cuando no travesuras, de un hombre encerrado en una biblioteca para no ver el mundo, sino al contrario, uno de los modos de acercarse a la realidad" (Echevarría 1983: 32). I també Javier Arana: "Por mi parte, insisto en que es falso entender que lo literario y lo filosófico son en Borges alternativas excluyentes: la necesidad literaria expresa en él necesidades peculiares de una historia, que en ese momento constituye un mundo posible, un modelo de realidad." (Arana 1994: 37). I de nou també Arana: "Que Borges cuestione la visión ingenua de la *realidad* –para él, más bien habría que decir: de las *apariciones*– no implica que defienda la posibilidad de *inventar* la verdad, sino más bien la necesidad de que el arte "descubra" *la* verdad por sus medios [...]. No se trata de que haya una verdad "literaria" diversa o contrapuesta a la "verdad" de las cosas, sino en todo caso de una vía específica abierta ante la literatura para llegar a la verdad sin apellidos" (Arana 2000: 73).

són previs a la *fundació humana* de la realitat (és a dir, que encara ningú no ha escrit). Descobrir el missatge ocult en la pell del felí (“La escritura del dios”) significa fundar noves dimensions, plenament *reals*: un llenguatge que concediria l’omnipotència. Com hem dit: la conjunció de l’enciclopèdia i el mirall alcen Tlön; la veritat, la realitat (o una de les múltiples realitats que cohabitin) és fundada per una imposició nominal (a “Enma Zunz” i a “Tema del traidor y del héroe”).

El relat literari és per a Borges un intent *d’ordenar* la realitat, encara que al final aquest assaig d’ordenament desemboqui en la perplexitat metafísica, és a dir, en una nova assumpció de l’entropia. Que la literatura assagi esquemes provisoris és del tot conseqüent amb una realitat apariencial, en què la literatura corre paral·lela a les formes narratives dels somnis.⁵⁰¹

Un cop la filosofia, la teologia, la ciència⁵⁰² i els més diversos materials de la cultura han estat desactivats de les seves preteses ànsies de sistema i de resolució apodíctica, la literatura és el gènere englobador de tots els altres gèneres de la cultura. Tot això donant per entès que estem dins la concepció d’una literatura que es desvincula dels designis transcendents de la filosofia i la teologia i que es desplega en el marc d’una concepció de la literatura com a espai que abraça tot el que es humanament dicible. Es tracta d’explotar les qualitats plàstiques que ofereix la literatura des del seu atribut de fantasia. Així, per exemple, com podem llegir a l’assaig “El falso problema de Ugolino”, la literatura, com a art, presenta una ambigüïtat que cap altra disciplina podria oferir:

En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas

⁵⁰¹ cf. SN, OC, III 222-227.

⁵⁰² “La ciencia positiva pone orden en el mundo buscando las leyes que lo gobiernan, pero Schopenhauer convirtió en ficción este mundo, haciendo de las leyes mera apariencia de unidad que nada tiene que ver con la verdad profunda de las cosas. Borges es en esto devoto de Schopenhauer (Arana 2000: 137).”

alternativas opta por una y elimina y pierde las otras.; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco. En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino, devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho” (OC, III, 353).

Borges s'endinsa en la reelaboració fantàstica d'aquests designis, donant lloc al *conte filosòfic*, plasmacions literàries que tot i no ser filosofia *avant la lettre* presenten reflexos filosòfics. En aquests sentit es pot afirmar que la literatura de Borges el que fa és captar detalls impressionistes al voltant de materials filosòfics. Es podrà argüir que aquesta metodologia literària obeeix al propòsit borgià d'elaborar una escriptura que defuig tot logocentrisme i que, per tant, a través de ritmes, freqüències o enumeracions caòtiques, prefigura una poètica rizomàtica. L'estructura de rizoma, amb els seus bulbs, protuberàncies, línies sinuoses, ramificacions i retorns al tronc central de la planta (del text), convoquen una lectura perspectivista, hipertextual, metaliterària, metanarrativa i metacultural que harmonitza amb el sentit que Borges atorgarà a la seva literatura: una literatura que refusa el tancament totalitzant però que, en paral·lel, comporta una aposta per l'estudi de la totalitat de la cultura. D'aquesta forma la literatura no només es constitueix en una activitat integradora dels diversos registres culturals, sinó que també cristal·litza en un intent de concentrar la multiplicitat de l'univers a través de la unitat que procura la mateixa literatura com a disciplina.

CAPÍTOL 6

BASES I PROJECCIONS FILOSÒFIQUES EN L'OBRA DE BORGES. INTERPRETACIONS SOBRE LA FUNCIO DE LA FILOSOFIA EN L'OBRA DE BORGES. ESTAT DE LA QÜESTIO

En els capítols anteriors hem explorat elements de la poètica de la literatura de Borges, sobretot aquells que afectaven la peculiar apropiació i interpretació dels materials filosòfics i de la cultura presents en l'obra d'aquest autor. En aquest capítol presentem la multiplicitat d'interpretacions i assignacions filosòfiques que ha rebut la literatura de Borges.

Dos objectius fonamentals vertebreren aquest capítol:

- 1) Presentar un estat de la qüestió de les múltiples adscripcions filosòfiques que ha rebut l'obra de Borges, complementades amb aportacions que són estrictament fruit de la nostra interpretació.
- 2) L'obra de Borges ha merescut atribucions i interpretacions filosòfiques molt diferents, fins i tot dissímils o incompatibles entre si. És una obra que ha estat qualificada de platònica, d'idealista, relativista, empirista, nominalista, escèptica, d'epígon del realisme filosòfic, de precedent dels principals corrents postmoderns... Aquesta tessella d'interpretacions intensifiquen la necessitat d'explorar si una obra literària com la de Borges pot ser reductible a un o a uns pocs corrents filosòfics, si la literatura borgiana admet una compactació filosòfica de totes les múltiples bases i projeccions filosòfiques que la constitueixen.

6.1 L'ESCEPTICISME

Escepticisme és una paraula que deriva del grec *skeptesthai*, “investigar”; o de *skeptomai*, “investigar atentament”. A l’hora d’aplicar aquest concepte per definir una de les postures filosòfiques predominants en l’obra literària de Borges, cal un matís cautelar, ja que si aquest concepte no es matisa pot contenir accepcions que queden molt allunyades de l’escepticisme que projecta la literatura de l’autor argentí.⁵⁰³

Són diversos els investigadors que remarquen que l’escepticisme que manifesta l’obra de Borges és una herència directa de l’escepticisme de David Hume.⁵⁰⁴ A la *Investigació sobre l’enteniment humà*, Hume (1711-1776) estableix una diferència entre *l’escepticisme antecedent* (aquell que, com el dubte metòdic cartesà, busca un primer principi de certesa i és anterior a tota exploració) i *l’escepticisme consegüent* (aquell que s’origina quan ja s’han jutjat les facultats cognoscitives, i que, per tant, és posterior a la investigació).⁵⁰⁵ La literatura de Borges expressa aquest segon tipus d’escepticisme, ja que consolida una línia constant de desconfiança envers les possibilitats gnoseològiques de l’ésser humà. Aquesta desconfiança, per dir-ho d’alguna manera, arriba com a “producte final”, no tant d’un examen de les facultats de coneixements com d’una literatura que mostra les conclusions contradictòries i absurdes a què arriba l’activitat de les facultats humanes de coneixement:

⁵⁰³ No només s’ha enquadrat l’obra de Borges dins l’escepticisme a causa d’una anàlisi poc rigorosa d’aquest concepte, sinó també en virtut d’una interpretació equivocada dels múltiples sentits de la seva literatura. Com apunta Alberto Julián, el qualificatiu *esceptic* pot convertir-se en un calaix de sastre, en una inoperant clau acomodaticia: “como no consigue [Jaime Alazraki], comentando los cuentos, reducir el pensamiento de Borges a una filosofía única, acusa a Borges de su propio error de método: si el pensamiento no es reducible, será que Borges es un escéptico” (Julián 1986: 53).

⁵⁰⁴ cf. Rest 1976: 34; i Álvarez de Oro 1987: 48-49.

⁵⁰⁵ cf. *Investigació sobre l’enteniment humà*, David Hume, Barcelona: Laia 1982, Secció XII, p. 189-205.

Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso (D, OC, I, 258).

L'*escepticisme consegüent* de Hume insisteix en la impossibilitat de conciliar allò que creiem per *sentit comú* (o per hàbit) i allò que acabem creient després d'haver sotmès a judici –a anàlisi filosòfica– les nostres antigues creences. Aquest basament teòric s'ajusta molt a una tònica filosòfica que Borges mostrarà en la seva literatura: qüestionar el sentit comú; destacar el caràcter regulatiu de les facultats racionals per revelar que hi ha una distància insalvable entre el món *en si* i aquell solatge de coneixement que queda després de l'exercici de les nostres facultats racionals. L'obra de Borges, ja ho hem exposat al Capítol 3, fa palesa la incapacitat del llenguatge com a instrument mediatitzador entre nosaltres i el món. La seva literatura posa en dubte –a través d'apories, paradoxes i reduccions a l'absurd– la consistència del nostre coneixement de la realitat. Borges remarca que el món està constituït segons el patró de lleis inhumanes, divines i, per tant, inabastables per a les nostres facultats de coneixement:

Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas– que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres. (F, I, 443).

L'ésser humà, sotmès a l'impuls irrefrenable de la representació, ha iniciat una activitat comparable a la de Sísif. Vol penetrar l'esquema diví de l'univers però l'únic que obté després d'aquesta singladura és haver precisat els límits del coneixement, intuïnt una realitat inefable. En aquest procés també haurà

conjecturat la *presència* d'un món arquetípic, contramodel del món que descobrim a través dels rudiments del nostre llenguatge i coneixement: “Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla realidad” (Co, OC, III, 481). De la literatura de Borges es desprèn que la recerca humana d'un ordre de la realitat, del *logos*, és erràtica i que genera una assumpció escèptica després d'haver confrontat d'una banda els anhels humans de voler conèixer, i, de l'altra, les conquestes reals (i migrades) que les nostres facultats de coneixement subministren:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino (...).
(ES, OC, II, 364).⁵⁰⁶

Borges nega tota possibilitat humana de comprendre el món: “Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aún que tenga doble y triple sentido” (OI, II, 100). I sovint, com ja hem vist al Capítol 1, reforça aquest posicionament amb el recurs a la intertextualitat. Per exemple, a través del llegat filosòfic de Hume, que al seu torn s'havia inspirat en els gnòstics,

⁵⁰⁶ I també: “La luna ignora que es tranquila y clara / Y ni siquiera sabe que es la luna; / La arena, que es la arena. No habrá una / Cosa que sepa que su forma es rara. / Las piezas de marfil son tan ajenas / Al abstracto ajedrez como la mano / Que las rige. Quizá el destino humano / De breves dichas y de largas penas / Es instrumento de Otro. Lo ignoramos; / Darle nombre de Dios no nos ayuda. / Vanos también son el temor, la duda / Y la trunca plegaría que iniciamos. / ¿Qué arco habrá arrojado esta saeta / que soy? ¿Qué cumbre puede ser la meta?” (RP, OC, III, 100).

interpola la seva veu per remarcar la cerca infructuosa que concentra l'atenció atàvica dels humans: “El mundo –escribe David Hume– es tal vez el bosquejo rudimentario de algun dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan” (OI, II, 86). És també la mateixa teogonia desolada que recalca a “Una vindicació del falso Basílides”: “nuestra temeraria o culpable improvisación por una divinidad deficiente, con material ingrato”. (D, OC, I, 214).

La realitat està constituïda a partir d'esquemes divins, i per tant inconqueribles per a la raó humana. La literatura borgiana, sempre expressió dels límits de la representació, materialitza les deficiències de les nostres facultats racionals, un procés paradoxal que implica que la raó sigui jutge i reu en el mateix judici, és a dir, explori i reconegui les seves pròpies mancances: “Virgilio impugna a los soberbios que pretendieron con la mera razón abarcar la infinita divinidad; de pronto inclina la cabeza y se calla porque uno de esos desdichados es él” (NED, OC, III, 344). Si la raó humana no pot aprehendre l'essència de la realitat, ¿quina garantia hi ha que les nostres percepcions arribin a representar un objecte *real*? Així, amb la intenció de confirmar la fragilitat de les nostres facultats de coneixement, Borges orchestra una bateria d'exemples que confirmen aquestes imperfeccions. D'aquesta manera, la seva literatura esdevé una paròdia de convencions gnoseològiques que es consideraven inqüestionables. Sota l'auspici de Hume inicia un dels seus exercicis literaris predilectes: l'enderrocament de les creences assentades en el sentit comú. I en aquest punt plasma una desactivació *sui generis* del principi de causalitat. Hume havia reduït la idea a una impressió sensible. Havia remarcat que era impossible tenir una impressió del tipus: sempre que E (l'efecte) es doni, també es donarà C (la causa). Per a Hume aquesta connexió entre causa i

efecte –que s'estableix per habitud, la qual es perpetua per associació d'idees– és indemostrable des de les dades de l'experiència. La connexió entre causa i efecte, doncs, té només un origen psicològic i, per tant, esdevé una creença irracional:

Toda idea es copia de alguna impresión o sentimiento precedente, y donde no podemos encontrar impresión alguna, podemos estar seguros de que no hay idea. En todos los casos aislados de actividad de cuerpos o mentes no hay nada que produzca impresión alguna ni que, por consiguiente, pueda sugerir idea alguna de poder o conexión necesaria. Pero cuando aparecen muchos casos uniformes y el mismo objeto es siempre seguido por el mismo suceso, empezamos a albergar la noción de causa y conexión. Entonces sentimos un nuevo sentimiento o impresión, a saber, una conexión habitual en el pensamiento o en la imaginación entre un objeto y su acompañante usual. Y este sentimiento es el original de la idea que buscamos (Hume 2000: Secció VII, part 2, pàg. 102-103).

El filòsof escocès posa en relleu, no que no hàgim d'operar sota el principi de causalitat, sinó que aquest és indemostrable des d'un punt de vista experimental. Considerat així, el principi de causalitat és una habitud psicològica, però al mateix temps un concepte necessari per a la interpretació de la naturalesa. Borges explota aquesta crítica de Hume al principi de causalitat per aconseguir uns efectes literaris d'inversió de la realitat i unes coloracions filosòfiques clarament escèptiques. La transposició literària d'aquesta crítica al principi de causalitat es fa evident en dos articles assagístics. El primer el trobem a “La flor de Coleridge” (1945), article en què Borges comenta la novel·la inacabada *The Sense of the Past*, de Henry James, en què el protagonista, fascinat per una tela on hi ha pintat un retrat que misteriosament el representa, aconseguix –a còpia de *compenetrar-se* amb

aquella època i amb aquell quadre per mitjà d'una mena de suggestió sobrenatural— viatjar al segle XVIII:

Éste, fascinado por esa tela, consigue trasladarse a la fecha en que la ejecutaron. Entre las personas que encuentra, figura, necesariamente, el pintor; éste lo pinta con temor y con aversión, pues intuye algo desacostumbrado y anómalo en esas facciones futuras... James crea, así, un incomparable *regressus in infinitum*, ya que su héroe, Ralph Pendrel, se traslada al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje (OI, OC, II, 18).

Així doncs, a través de la deformació dels paràmetres de la realitat positiva, Borges se serveix d'un argument de Henry James per transgredir l'associació mental entre causa i efecte. Ho fa a través de la formulació d'una paradoxa: *l'efecte és anterior a la causa*. D'una manera anàloga, a l'article "Kafka y sus precursores" (1951), recolzant-se en l'assaig de T. S. Eliot, *La tradició i el talent individual*, Borges inverteix l'anàlisi clàssica de la teoria literària, materialitzant el seu particular criteri en el diagnòstic que si Kafka no hagués existit, nosaltres, els contemporanis, tampoc no hauríem percebut un ampli gruix de la literatura precedent: Zenó, Kierkegaard, Browning...:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (OI, II, 89-90).

És a dir, un autor contemporani no només modifica i enriqueix la lectura de tot el *corpus* literari previ, sinó que també funda la literatura precedent. Capgirant la creença general, Borges subratlla que els escriptors són els que

creen els seus precedents i no a la inversa, com s'havia diagnosticat tradicionalment en virtut d'una concepció lineal del temps, o induïts pel caràcter successiu del llenguatge i, en definitiva, per la lògica del principi de causalitat.⁵⁰⁷ A part del curtcircuit racional que genera el fet d'invertir la realitat, Borges ha llançat un avís: el coneixement, o aquesta regió incerta que nosaltres anomenem *coneixement*, pot contenir greus defectes.

Que un autor fundi els seus precursors implica que Borges reitera una idea que el va apassionar: la possibilitat de modificar el passat. És una idea que apareix imbricada en molts punts de la seva obra. Així per exemple els sobrenaturals *brönir* de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” tenen la facultat de modificar el passat.⁵⁰⁸ A “El milagro secreto” esmenta el *passat modificable* de Hinton; de manera suggestiva i sobrenatural un any sencer és comprimit en el moment extrem que li toca viure al protagonista d'aquesta narració; i fruit d'això, davant de la vinyeta glaçada de la tropa de soldats que l'ha d'afusellar, la víctima obté un any de pròrroga per acabar l'obra que ha deixat pendent.⁵⁰⁹ Aquesta inversió implica una noció de presentisme fluent, ja que modificar el passat, significa que el present ocupa tot l'espai temporal, fins i tot amb relació al futur. Aquesta inversió arriba a Borges a través de l'obra de Pier Damiani (Ravenna, 1007-1072), monjo de l'orde de Sant Benet, que excel·lirà en les seves consideracions sobre l'omnipotència divina exposades a l'obra *De divina omnipotentia*, publicada pels volts del 1062.⁵¹⁰ Pier Damiani apareix de manera explícita o implícita en diversos moments de l'obra de Borges.⁵¹¹ Però de la

⁵⁰⁷ Tot i que Jordi Llovet remarca: “Cal ser molt prudent quan es fan diagnòstics anacrònics d'aquest tipus perquè, en termes generals, per molt de respecte que tinguem per les teories de Borges (que deia que Dickens era kafkià, i no al revés), allò més natural és suposar que els artistes, per molt que s'anticipin sempre al seu temps, són més aviat deutors del passat heretat que visionaris. (Llovet 2012: 189).

⁵⁰⁸ cf. F, OC, I, 440.

⁵⁰⁹ cf. OC, I, 511.

⁵¹⁰ Sobre la influència de Pier Damiani en l'obra de Borges, vegeu Magnavacca 2009: 109-135.

⁵¹¹ cf. Per exemple, a “La otra muerte”. En aquest text, el protagonista, Pedro Damián, es comporta com un covard en una batalla però es redimeix lluitant coratjós en una altra batalla allunyada en el temps i fusionant-les des de l'espai narratiu com si fos la primera batalla. En aquest text. Pere Damià s'alça contra la visió

transposició literària que Borges fa d'aquests materials teològics, ens interessa sobretot remarcar que el tema de la *modificació del passat* expressa la topada entre una raó lògica i una dimensió metafísica; dit d'una altra manera, entre d'una banda el principi de casualitat i el principi de no contradicció que regeixen la lògica humana, i, de l'altra, la facultat sobrenatural de modificar el passat segons uns processos inassequibles per a la raó humana. A “La otra muerte”, després de comentar que el cant XXI de *Paradiso* el va portar a descobrir el tractat *De Omnipotentia* de Pier Damiani,⁵¹² el narrador escriu:

En la Suma Teológica se niega que Dios pueda hacer que el pasado no haya sido, pero nada se dice de la intrincada relación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular *un solo* hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales (A, OC, I, 575).

Silvia Magnavacca delimita el marc d'aquest plantejament: “Es sabido que, en términos medievales, la *ratio*, regida por los principios lógicos, no puede aceptar contradicción y que ésta, en cambio, queda asumida y superada en el *intellectus*, cuyo objeto es la mirada divina” (Magnavacca 2009: 132). Borges explota el desnivell entre la lògica humana i les potències divines, de caràcter –òbviamment sobrenatural–, és a dir, incomprendibles en termes humans. “La perturbadora meditación sobre la omnipotencia divina planteada por Pier Damiani [...] queda resuelta en Borges cuando esa metafísica se convierte en él en un imaginar y un narrar mundos posibles” (Magnavacca 2009: 134). En rigor, per a Borges Déu no modifica *efectivament* el passat, sinó que mistifica la percepció humana del passat: “Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí

temporal d'Aristòtil: “Dios puede efectuar que haya sido lo que alguna vez fue” (A, OC, I, 574). A “Nota para un cuento fantástico” és parla d'un joc de guerra dels infants americans (repartits en els bàndols del nord i del sud) que, a la manera de Pier Damiani, modificarà el passat (cf. C, OC, III, 303).

⁵¹² cf. A, OC, I, 574.

las imágenes del pasado” (A, OC, I, 574). I és així com a través d’aquest concepte aplicat com a artefacte narratiu, Borges assoleix allò que hem anomenat en altres punts d’aquest treball *una màgia racional*, una prestidigitadora inversió i dislocació dels fets sustentada en processos lògics. A “Sobre Oscar Wilde”, Borges sosté que penedir-se és modificar el passat;⁵¹³ al poema “Cristo en la Cruz” es refereix a Jesucrist com aquell que “Nos ha dejado espléndidas metáforas / y una doctrina del perdón que puede / anular el pasado [...]” (Co, OC, III, 457); a “Otro poema de los dones” trobem aquest vers: “Por el olvido, que modifica o anula el pasado” (OM, OC, II, 315); a “Nueva refutación del tiempo”, en canvi, sosté que “ni siquiera el olvido puede modificar el pasado” (OI, OC, II, 140); i a “Nathaniel Hawthorne” juga amb la *contradictio in adjecto*: “el propósito de abolir el pasado ya ocurrió en el pasado y –paradójicamente– es una de las pruebas de que el pasado no se puede abolir [...]” (OI, OC, II, 58). Cal advertir que en tots aquests exemples Borges se sustenta en criteris humans (és a dir, *lògics*), per aplicar a escala humana el concepte sobrenatural de *modificar el passat* que havia formulat Pier Damiani. L’ampliació de les possibilitats fantàstiques de la narrativa s’assoleixen a través dels materials teològics; d’aquesta manera la literatura obre el camp narratiu dels mons possibles.

Al text “La creación y P. H. Gosse”, Borges palesa aquesta necessitat d’emmotllar la literatura al principi de no contradicció de la lògica humana: “El principio de razón exige que no haya un sólo efecto sin causa”(OI, II, 29). Per això, conscients que la Raó divina no pot ser compresa per l’èsser humà, la literatura o la interpretació condescendeix a mistificacions com ara que plantejar una tesi explicativa de l’origen del món “supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que *recuerda* un

⁵¹³ cf. OI, OC, II, 70.

pasado ilusorio” (OI, OC, II, 30). La literatura és l’espai de conciliació entre Déu i els fòssils. Déu permet aquest reflex il·lusori que amaga els fòssils del passat per permetre una *explicació humana* del passat. Tot s’ha lliurat en el camp d’una literatura que, un cop assumit l’engany com a *esquema provisor* en l’explicació humana de la realitat, deriva en escepticisme gnoseològic: les lleis divines són intraduïbles a escala humana. Per això necessitem la mistificació, per simular que aquestes lleis divines com ara la *creatio ex nihilo* són, com a mínim, codificables des dels *simulacra* de la literatura.

Més enllà de la influència directa de Hume, l’escepticisme es materialitza de múltiples maneres en la literatura de Borges. És un escepticisme consubstancial a la desconfiança que, com hem exposat al Capítol 3, aquest autor manifesta envers les possibilitats del llenguatge.⁵¹⁴ La lògica d’aquesta concepció és clara i elemental: com que el llenguatge no té una base fiable, els productes d’aquest (la filosofia, la ciència, la història...) ⁵¹⁵ tampoc no s’ajusten a una versió veraç de la realitat, i esdevenen així pura i mera conjectura.⁵¹⁶ Queda derruïda, doncs, la classificació de l’univers a què aspiren molts dels discursos: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (OI, II, 86). Es dissolen els paràmetres que assenyalen les fronteres entre la raó i la desraó. En el context d’un univers fonedís i fràgil com el somni, són impugnats els axiomes sobre els quals s’assentava la raó: “Al principio había sufrido el temor de estar loco; con el tiempo creo que hubiera

⁵¹⁴ “Lenguaje, literatura, filosofía se hacen una pregunta unánime: ¿podemos traspasar los límites del lenguaje, de la literatura, de la conciencia, de la representación y acceder al en sí del mundo y del yo? [...] La empresa es insensata: sabemos que toda trascendencia nos está vedada, que no podemos salir del laberinto de la representación, ni alcanzar el absoluto o infinito, y que, de alcanzarlo, nos aniquilaría o afantasmaría” (Benavides 1992: 260).

⁵¹⁵ “Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo” (OI, II, 107).

⁵¹⁶ Vegeu Champeau 1991: 89.

preferido estar loco, ya que mi alucinación personal importaría menos que la prueba de que en el universo cabe el desorden. Si tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce, la razón es una locura” (MS, III, 386). Així, resta implícita en la literatura de Borges la naturalesa paradoxal de la raó, que, lluny d’aportar clarícies sobre la realitat, el que fa és revelar una constant generació de monstres o malformacions intel·lectuals.

Aquest escepticisme arrasa també el territori de la ciència, disciplina que en el context de l’obra borgiana queda rebaixada i suplantada per una reivindicació constant de la ficció enfront de la veritat tancada i objectiva a què aspira el discurs científic. La ficció tenyeix totes les disciplines del coneixement. Allò que distingeix els diferents discursos no és la capacitat de representació essencial sinó la metodologia i pretensions amb què cada disciplina intenta oferir una versió de la realitat. Borges explicita un concepte de ficció que, com apunta Cuesta Abad, podria derivar de la filosofia de Leibniz: “En las creaciones narrativas que heredan [...] la concepción leibniziana de lo posible [...] las ficciones de Borges representan notoriamente la pretensión de subvertir el pensamiento de la metafísica racionalista privilegiando la expresión de lo imposible en los mundos narrativos” (Cuesta Abad 1995: 154). El concepte borgià de ficció consisteix a igualar a rang de conjectura tots els discursos, concedint-los únicament l’estatut de ser una pretensió de veritat al costat d’altres pretensions de veritat, de ser un discurs al costat d’altres discursos, que també operen en el marc comú del llenguatge. És un concepte de ficció que té la virtut, com indica Benavides, d’eixamplar el marc constret de la realitat: “aquello inexistente ingresa en la realidad” (Benavides 1992: 259). I si ja ni allò inexistent està mancat d’irrealitat, els criteris per determinar què és ver i què és fals són dinàmits.

En termes semblants als de Benavides s'expressa Merrell quan estableix una filiació entre el concepte de ficció que manifesta la literatura de Borges i les filosofies de dos autors que, com ja hem apuntat abans, no són gens estranys a l'interès de l'autor argentí i als horitzons escèptics de la seva literatura, Alexius von Meinong i Hans Vaihinger: "it will become evident that there is a contradiction here: the fiction is, or says, what the world at least in part is not" (Merrell 1991: 1).

El filòsof austríac Alexius von Meinong (1853-1920) va fundar la *teoria dels objectes*, una teoria que pretén diferenciar dues classes d'objectes mentals: aquells que remetent a una existència; i aquells que, independents de tota existència, només remetent a una manera de ser, és a dir, que intenten pensar allò impensable i constitueixen un objecte mental:

Así, no existe la menor duda de que lo que se supone es el Objeto de conocimiento no necesita existir en absoluto. Pero puede parecer que la explicación que hemos dado hasta ahora da lugar a la conjetura de que cuando la existencia está ausente, no solamente puede sino que debe ser reemplazada por la subsistencia. Pero incluso esta restricción es inadmisibile, como puede verse contrastando las características del juicio y de la suposición, distinción que he intentado mantener contrastando las "funciones tética y sintética" del pensamiento. En el primer caso, el acto del pensamiento capta un *Sein* y en el segundo un *Sosein*. Naturalmente, en ambos casos lo que se capta es un Objetivo (Sahakian 1982: 281).⁵¹⁷

Meinong, amb la introducció d'aquest concepte d'objecte, eixampla el camp d'allò possible, perquè la consideració d'objecte ja no depèn de si aquest és

⁵¹⁷ Sahakian remet la cita de Meinong a aquesta obra anglesa traduïda de l'alemany original: MEINONG, Alexius. *Über Gegenstandstheorie*, 1904. Reimprès a *Gesammelte Abhandlungen*. Vol. 2. Trad. a l'anglès amb el títol de *Theory of objects* a R. M. Chisholm (ed.), *Realism and the background of phenomenology*. Glencoe, IL. Free Press, 1960, p. 81.

real o ideal, existent o imaginari. Així, la teoria dels objectes esdevé el fonament necessari de totes les ciències, tant de les ideals com de les empíriques, ja que estableix una base ontològica i descriptiva apriorística que impossibilita poder discernir entre la certesa i els judicis. És aquest plantejament el que permet a Merrell afirmar que Meinong interpreta la ciència com a producte de la imaginació:

According to his notion, knowledge not only pertains to existents, that is, to empirical objects, but also to the arts, to imagination, and to all inner experiences. How else, a Meinongian would ask, could theories of the real world have come about except by virtue of imaginary worlds? (Merrell 1991: 23).

Aquest concepte d'objecte permetrà a Meinong igualar en un mateix pla de realitat els objectes existents i els no existents. Així, l'essència dels objectes s'anteposarà a l'ésser dels objectes:

This implies, first, that here are “objects” that do not exist and, second, that nonexistent “objects” can nonetheless be spoken *of* in such a way that they can be made the subject of a predication *as if* they were “real”, hence they must be so constituted in some way or other. In this sense there are existent and nonexistent “objects,” just as there are possible and impossible “objects.” The “real” world is that of the range of existent objects, while, say, a “gold mountain” is a nonexistent but conceivably “object” in a possible world, and a “square circle” is a nonexistent and impossible “object” (Merrell 1991, 24).

Borges se serveix literàriament d'aquesta ampliació de la realitat que li subministra la filosofia de Meinong.⁵¹⁸ Una estratègia que no només haurà

⁵¹⁸ Manuel Benavides estableix una filiació clara entre la filosofia de Meinong i el món que Borges recrea a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Como tampoco podía escurrírsele Meinong, el soñador de los objetos ideales. A Borges le vienen como anillo al dedo los objetos subsistentes del filósofo austríaco en ficciones como la del

eixamplat l'espai d'una literatura capaç de no distingir entre nivells de realitat, sinó que a més vindrà acompanyada per una nova dosi d'escepticisme: Borges ha de destruir tota jerarquia epistemològica dels diferents discursos i sotmetre'ls a un epítet unificador que seria el de *ficció*.

Aquí, en aquest punt del procés d'elaboració literària de l'escepticisme, Borges fa una altra volta de rosca, de consolidació. Hegel havia distingit entre l'escepticisme antic, que consistia a dubtar de la realitat d'un món exterior i a creure en la realitat d'un món espiritual, i l'escepticisme modern, que consisteix a creure en la realitat del món material i consegüentment a acceptar com a creença només aquelles informacions que provenen dels sentits. La particular deformació que Borges fa de l'idealisme de Berkeley, que l'indueix a creure que l'única realitat que subsisteix són els actes mentals, permet a l'autor argentí refermar el seu escepticisme amb una negació consegüent: la impossibilitat que els humans puguem tenir una percepció essencial del món que no estigui mediatitzada (i, per tant, adulterada) per les nostres facultats de coneixement. La literatura de Borges du implícita l'acceptació que el coneixement del món és en darrer terme una representació relativa del subjecte. A "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es dona una fusió entre allò real i allò ideal que remet a una clara filiació amb l'idealisme de Berkeley; fins al punt d'establir una relació de dependència taxativa de la realitat envers la percepció: "Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado la ruinas de un anfiteatro" (F, I, 440). No en

planeta imaginario Tlön (ese planeta, que es el nuestro, trazado, entre otros, por Hume i Schopenhauer). Si todo acto de conocimiento se refiere a un objeto –afirmaba Meinong– se precisa una ciencia que considere los objetos en cuanto objetos, una ciencia de la totalidad de los objetos [...]. Hay los objetos ideales, que de alguna manera subsisten, pero que no existen, y por ello no pueden ser considerados como reales [...]. Objeto subsistente es el número, que puede numerar incluso cosas que no existen. Lo no existente ingresa así en la totalidad de los objetos de conocimiento" (Benavides 1992: 259).

va, per aquest mateix motiu, els habitants de Tlön tenen una sola disciplina d'estudi: la psicologia. La substància queda reduïda a l'esfera del pensament, aspecte que lliga molt bé amb el tombant *psicologista* i *subjectivista* postulat per Meinong, per al qual, com hem dit abans, l'objecte és tot allò susceptible de ser subjecte d'un judici, independentment de la seva adscripció a allò real o ideal. No en va, també, els idiomes de l'hemisferi boreal de Tlön es fonamenten en l'adjectiu monosil·làbic⁵¹⁹ i la literatura d'aquest hemisferi genera múltiples objectes ideals:

En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño (F, OC, I, 436).

A Tlön, el llenguatge avança sense obstacles *lògics*, sense haver-se d'acoblar amb els objectes existents, procurant, així, una expansió de la idealitat. Òbviament aquest fet comportarà un corol·lari immediat: la ciència ja no se sustenta en la seva capacitat per referir-se a les coses existents. La ciència, en ser dissolta, paradoxalment eixampla els seus dominis, i és susceptible de ser anomenat discurs científic qualsevol discurs, ja que el nou paradigma no és l'existència d'un objecte sinó la possibilitat de pensar un objecte. La psicologia, en el marc de l'idealisme absolut de Tlön, en el marc d'un planeta en què els individus conceben l'univers com una sèrie de processos mentals

⁵¹⁹ cf. F, OC, I, 435.

que no es desenvolupen en l'espai sinó de forma successiva en el temps,⁵²⁰ exigeix que allò espacial no perduri en el temps, fet que arrossega la constatació de la impossibilitat de tota ciència, ja que aquesta és reduïda a una mena de *presentisme* absolut: “Este monismo o idealismo total invalida la ciencia. [...] Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo – *id est*, de clasificarlo– importa un falseo. De ello cabría deducir que no hay ciencias en Tlön, ni siquiera razonamientos” (F, OC, I, 436).

La culminació d'aquest escepticisme, en la literatura de Borges condueix a l'arreglament de la filosofia amb els altres discursos, i a l'assumpció que la disciplina literària realitza allò que Vaihinger atribuïa a la ficció: un intent de posar ordre en el desordre. Escriu Borges: “Con las filosofías acontece lo que acontece con los sustantivos en el hemisferio boreal. El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas” (OI, OC, I, 436). Filosofia i ciència són sinònims, no hi ha cap jerarquia epistemològica que les separi, s'aboleix de soca-rel qualsevol possibilitat de referir el món *en si*: “Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (F, OC, I, 436). L'escepticisme de Borges culmina en l'assumpció que no hi ha criteri exterior al coneixement per determinar la validesa d'un coneixement. Llavors: tot discurs té el mateix valor comú de ser una ficció, o de ser reduïda a literatura. Una conclusió ja continguda en les

⁵²⁰ “He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo. Spinoza atribuye a su inagotable divinidad los atributos de la extensión y del pensamiento; nadie comprendería en Tlön la yuxtaposición del primero (que sólo es típico de ciertos estados) y del segundo –que es un sinónimo perfecto del cosmos–. Dicho sea con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo” (F, OC, I, 436).

tesis de Vaihinger, autor que a l'obra *Die Philosophie des Als-Ob*, “La filosofía del *com si*” (1911), va voler donar resposta a com és possible formular pensaments correctes sobre la realitat a partir de representacions conscientment falses. I va concloure que tota ciència, filosofia, matemàtica,⁵²¹ hipòtesi, i tota història són una ficció⁵²²: “Mathematics, as a whole, constitutes the classical instance of an ingenious *instrument*, of a *mental expedient* for facilitating the operation of thought” (Vaihinger 1924: 57).

Aquest plantejament de Vahinger, de concebre el coneixement com una ficció, lliga molt bé amb dues tendències constants en la literatura de Borges que concretaran el seu peculiar escepticisme: el relativisme i la impossibilitat d'accedir al coneixement de la *cosa en si*. Per a Vaihinger qualsevol àrea del coneixement ha de crear uns *com si* i adequar-los a la realitat. Així, per exemple, la ciència concep la matèria *com si* aquesta estigués composta d'àtoms. Un plantejament que rima molt bé amb la tesi de Borges segons la qual les versions humanes sobre la realitat sempre són conjeturals i posseeixen un valor convencional però no objectiu, interpretant la realitat *com si...*, bo i sabent (com es demostra a “El idioma analítico de John Wilkins”) que aquest punt de sustentació, aquest *com si*, és plenament arbitrari i, doncs, també subjectiu:

[...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. (...)

⁵²¹ “Mathematics is not, ipso facto, about *reality*. It is, however, appropriated by the physicist to describe an intangible, and for practical purposes, incomprehensible world. But this description can be no more than a Vaihingerian fiction. When one abstract formulation no longer effectively accounts for the *facts*, it is to be conveniently discarded and another embraced. So all scientific frameworks, it is becoming increasingly apparent, are merely temporary; and they are conventional” (Merrell 1991: 23).

⁵²² “No podía escapar a Borges *-rara avis* por partida doble: como lector de filósofos y como autor de ficciones— la figura y obra de Vaihinger. En su *Filosofía del como si* —que reconoce su ascendencia en Kant y en Nietzsche— asentó que los conceptos, categorías, principios e hipótesis de que se valen el saber común, la ciencia y la filosofía son ficciones carentes de valor teórico alguno, pero aceptadas y mantenidas por su valor heurístico y pragmático” (Benavides 1992: 259).

Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios (OI, OC, II, 86).

El llenguatge provoca per la seva mateixa inèrcia que un fet ingressi en el pla inevitable de la ficció, fenomen que es demostra a la narració “Emma Zunz”, en què allò nominal s’imposa sobre allò real; i també a “Historia del guerrero y de la cautiva” en què dos fets molt allunyats en el temps (el guerrer que, sense ser capaç de decorticar-la racionalment, intueix la superioritat intel·lectual de la ciutat de Ravenna; i la nena anglesa que viu amb els indis) troben el seu punt de filiació en la ficció i creen un únic espai de representació simbòlica: “si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo” (A, OC, I, 558) escriu Borges en aquest mateix relat. Són narracions que esdevenen una mostra emblemàtica d’aquest escepticisme que comporta una ampliació del món de la idealitat. L’enderrocament dels sistemes explicatius de la realitat ha propiciat que la ficció s’expandís. Sobre aquest escepticisme gravitarà una gran part d’aquest fenomen que podem anomenar *l’aportació filosòfica de la literatura de Borges*. Es tracta, però, com veurem en l’apartat que segueix, d’un escepticisme que, sotmès a l’eixamplament d’un espai literari que dramatitza les tensions entre exponencialitat i representació, serà contrapuntat per una rèplica diguem-ne *cabalística*, per la conjectura d’una pretesa veritat arquetípica.

6.2 LA CONJECTURA CABALÍSTICA: UNA RÈPLICA A L’ESCEPTICISME

La plena assumpció de les deficiències de les facultats de coneixement no anul·la, en el marc de la literatura de Borges, la necessitat humana de tenir un coneixement de la realitat ni, consegüentment, la necessitat d’elaborar una

teoria explicativa d'aquesta realitat: "La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios" (OI, II, 86). Que desaparegui tot criteri objectiu de categorització de la realitat no implica que l'ésser humà deixi d'assajar fórmules interpretatives. El que ha succeït és que, a causa de la dissolució de tota jerarquia epistemològica, la literatura fusiona els diversos gèneres, i, des de condicions gnoseològiques ja *desactivades*, forja teories amb la convicció que són merament provisòries.⁵²³

Borges sosté que tot llibre que no contingui el seu contrallibre seria incomplet.⁵²⁴ Es tracta d'una idea que insinua la manera de procedir de la seva literatura, que planteja anversos i reversos, mons i realitats i temps compatibles que unifiquen en un mateix marc textual tesis i interpretacions diferents i fins i tot aparentment incompatibles. Així, per exemple, l'obra borgiana no reposa sobre un escepticisme tancat o irreversiblement nihilista, sinó sobre un escepticisme contrapuntat per una clau metafísica que es constitueix en exigència de veritat. Es tracta d'un escepticisme que precisament aguditza els seus perfils a partir d'un fons metafísic de *veritat*, que tot i ser inassequible per a les facultats humanes de coneixement cobra una força determinat com a idea i presumpció.

Sobretot al Capítol 1 d'aquest treball ens hem referit als atributs interpretatius que la càbala desplega en la literatura de Borges. La càbala reforça una particular concepció del llenguatge en l'obra de l'autor argentí: la conjectura que aquests signes arbitraris que utilitzem per comunicar-nos i per catalogar la realitat podrien ser ramificacions degradades d'un llenguatge primigeni, que era de caràcter diví i perfecte. A la conferència "La càbala", Borges observa:

⁵²³ "The impossibility of penetrating the divine plan of the universe, nonetheless, does not discourage Borges from inventing limited human constructs, always remaining mindful that they can be no more than provisional" (Merrell 1991: 13).

⁵²⁴ "Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto" (OC, I, 439).

“En cambio en la cábala (que quiere decir *recepción, tradición*) se supone que las letras son anteriores; que las letras fueron los instrumentos de Dios, no las palabras significadas por las letras. Es como si se pensara que la escritura, contra toda experiencia, fue anterior a la dicción de las palabras” (SN, OC, III, 270). Tenim, doncs, que l’escriptura és considerada una categoria anterior a la dicció de les paraules. Aquesta és, tàcitament, una de les bases que fonamenten la biblioteca de Babel. La càbala, com a conjectura, d’una manera semblant al paper que juguen els arquetipus de Plató per a determinar la veritat del coneixement, confereix un sentit a les projeccions filosòfiques de la literatura de Borges. En concret confereix un sentit cabalístic del coneixement i de l’acte de representar la realitat: el món, el coneixement i la representació, per bé que siguin respectivament de naturalesa apariencial, hipotètica i deformant tenen una clau, i aquesta clau està fora del món. La càbala seria una d’aquestes claus.

Apareix així en la literatura de Borges una tensió epistemològica que deriva en un escepticisme atenuat: el mateix coneixement que es declara imperfecte per accedir a la realitat, reforça la hipòtesi d’un coneixement perfecte (de naturalesa divina), d’un llenguatge perfecte, d’una categorització exacta i precisa de la realitat *en si*, que remet a un estadi remot en què les coses i els mots tenien una relació simètrica: “¿Quién me dirá si en el secreto archivo / de Dios están las letras de mi nombre?” (Co, OC, III, 492).

Aquesta oposició entre el coneixement diví i els provisoris assaigs humans de conèixer la realitat permet emfasitzar encara més les distàncies epistemològiques entre un nivell i l’altre. Allò diví serà, per antonomàsia, símbol d’un coneixement perfecte; allò humà, representarà la migradesa de les facultats del coneixement humà. El recurs a aquest sentit cabalístic, a l’intent d’elucidar un llenguatge perfecte de caràcter diví, esdevindrà metàfora i

insígnia d'aquesta actitud literària que permet a Borges establir un pont de contacte entre la limitació i la incommensurabilitat, entre el coneixement humà i la constatació de l'existència d'un coneixement sense fissures. La prova evident d'aquest diagnòstic és que tota hipotètica conquesta cabalística remet a una condició d'inefabilitat expressiva. És el cas que ens trobem a la narració UNDR, en què el poder de transformació que té una paraula comporta el tancament expressiu més segellador: “Dijo la palabra Undr, que quiere decir maravilla. Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y en su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos. Tomé el arpa y canté con una palabra distinta” (LA, OC, II, 51). Es també el procediment que s'exposa al text “De la salvación por las obras”, en què, després que l'home hagi inventat la guerra atòmica, els déus proposen eliminar l'ésser humà de la faç de la Terra; però un haiku que un Déu declama i que el narrador del text no entén, salva la humanitat.⁵²⁵

Borges elabora la hipòtesi literària d'una realitat essencial que és molt deutora del mètode filològic propi de la tradició hebrea, en la base de la qual hi ha la convicció de l'existència del llibre de la vida: “En cada uno de nosotros hay una partícula de la divinidad. [...] la cábala enseñó la doctrina que los griegos llamaron *apokatástasis*, según la cual todas las criaturas, incluso Caín y el Demonio volverán, al cabo de largas transmigraciones a confundirse con la divinidad de la que alguna vez emergieron” (SN, OC, III, 275). Aquesta temptativa cabalística, la possibilitat de certificar una *altra banda* regida per un coneixement perfecte, també es plasma d'una manera molt nítida a la narració “La escritura del dios”, relat en què un sacerdot asteca aconseguix desxifrar el nom de Déu inscrit en la pell d'un tigre, assolint així un poder plenipotenciari.

⁵²⁵ cf. AT, OC, III, 450.

L'experiència d'aquest sacerdot certifica que, més enllà del nostre coneixement i llenguatge deficitaris, hi ha un coneixement i un llenguatge perfectes, el llenguatge de Déu, una fórmula de la realitat essencial, l'enunciació de la qual revelaria les concatenacions de totes les coses i actes que configuren l'univers:

¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato (A, OC, I, 597-98).

Es pot objectar que, per exemple, l'argument de "La escritura del dios" no insinua que l'ésser humà, la persona diguem-ne *normal i corrent* que ha campat al llarg de la història, pugui arribar a conquerir el llenguatge diví, ja que el sacerdot asteca protagonista del conte reuneix totes les condicions d'excepcionalitat i, a més, un cop ha conegut *la Paraula* decideix no fer-ne ús. Cert; però el que sí deixa entreveure la narració és que una ment humana pot conjeturar l'existència d'un codi perfecte. Ho pot fer a partir del reconeixement immediats de les seves migradeses representatives del món. I aquest fenomen representa un contrapunt a l'escepticisme de Borges. La importància de l'experiència del sacerdot asteca radica en la seva capacitat d'universalitzar-se: a través d'ell podem constatar l'exigència de la hipòtesi d'un llenguatge i un coneixement perfectes, que són el revers de les nostres limitades facultats humanes de coneixement. I és que només constatem la

migradesa del nostre coneixement si el podem contraposar amb el model diví que li fa d'antítesi.⁵²⁶ D'aquesta manera un instrument imperfecte com el llenguatge exhibeix la paradoxal capacitat de permetre intuir, en el pla ideal, la perfecció. D'aquesta mateixa manera el coneixement humà suavitza les seves deficiències amb un reconeixement d'un model que és als seus antípodes. L'escepticisme queda mitigat perquè el mateix imperfecte instrument de coneixement *acredita* una perfecció. Borges aconsegueix així un descentrament del valor de tot coneixement, el qual ja no radicarà en la seva capacitat representativa del món sinó en generar, silenciosa i palmàriament, una constatació de la seva mateixa imperfecció. La tasca del coneixement, doncs, consisteix a revelar les empreses delirants de la Raó, com bé ho il·lustra la pretensió d'aquells cartògrafs que “levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (H, OC, II, 225). El coneixement de la realitat serveix per descobrir que aquesta conté nivells de profunditat abissals als quals el coneixement no podrà descendir. Hi ha en el mateix acte de coneixement, doncs, una prospecció d'allò que no és abastable. I Borges expressa, en un dels seus llegats filosoficoliteraris més rics, una facultat autoreflexiva del coneixement, capaç d'autoavaluar-se i detectar les pròpies fissures. En aquest sentit podem interpretar la ciutat ordenada que apareix al conte de lògica cabalística “La muerte y la brújula”, els carrers de la qual reflecteixen el pla ordit pel criminal a l'hora de cometre els assassinats; un mapa urbà que, lluny de servir un material per resoldre el conflicte, genera un corol·lari estremidor: l'intent de cercar un criteri de racionalitat en el món condueix a la destrucció (l'intent del detectiu d'elucidar el crim, el condueix a la mort). La metàfora s'ha materialitzat: el coneixement, amb la seva activitat,

⁵²⁶ “En Borges la idea de una lengua perfecta procede [...] de una contemplación místico-hermenéutica que ve en la escritura una hierofanía simbólica, la presencia de lo trascendente entre nosotros” (Cuesta Abad 1995: 67).

en comptes de desnuar la madeixa, encara l'embulla més i qualsevol exercici de comprensió desemboca en la paradoxa d'afavorir la inefabilitat o la declaració d'incomprensió. El mateix corol·lari es fa notar amb l'estructura geomètrica que presenta la biblioteca de Babel: el món té una arquitectura abassegadora, la descoberta de la qual només condueix a la constatació de la inutilitat i la reiteració de tota descoberta. La singularitat d'un coneixement que es revela deficitari propicia a Borges nous espais literaris, com per exemple a "El Aleph", narració en què es constata la impossibilitat d'expressar el món a través del llenguatge. Aquesta dificultat genera el prodigi d'una representació que supera les condicions espacials i temporals de l'experiència humana. Una representació que es nodreix d'aquest contrapunt a l'escepticisme: pressuposar un model de coneixement deslliurat de les condicions humanes de coneixement.

La concepció que sobre el llenguatge i el coneixement transmet la literatura de Borges sempre apunta a aquest model invertit: una realitat deficitària i una presumpta realitat arquetípica que està a l'altra banda. A propòsit d'aquest objecte cal destacar el treball que ha realitzat Gabriela Massuh, que en l'edició de la seva tesi doctoral, *Borges: Una estètica del silenci* (1980), explora l'intent borgià de suggerir un fons de llenguatge absolut que es contraposi als llenguatges humans. Explicat molt sumàriament: segons Massuh, Borges no defineix aquest fons (definir-lo a través d'un instrument imperfecte seria un despropòsit), sinó que s'acontenta amb suggerir-lo.⁵²⁷ La tesi de Massuh és que atès que el llenguatge no pot ser una còpia del món, ha de ser una cosa més afegida al món, destinat a enriquir-lo. Des d'aquesta perspectiva s'entendrà que l'estètica de Borges, per exemple, sigui precisament una estètica radicada en el silenci: perquè no vol copiar, duplicar el món, sinó que el que

⁵²⁷ Vegeu Massuh 1990, tot el Capítol II: "Límites y superación del lenguaje".

vol és suggerir aquell transmón arquetípic: “El lenguaje no es sólo insuficiente en relación con la trascendencia. Sometida a tiempo y espacio, la palabra es una forma de la multiplicidad. Una vez trascendidas estas dos categorías, la forma más radical de expresión es el silencio” (Massuh 1980: 115).

A l'altra banda del coneixement, doncs, hi ha una realitat irrefutable, imbatible, essencial. L'intent de desxifrar l'univers només ens condueix a la constatació de l'existència d'aquest transmón. L'escepticisme queda –ni que sigui mínimament– atenuat per la força d'un coneixement humà capaç de representar les seves (im)possibilitats. Per la força d'una activitat racional que, bo i sabent la inutilitat de la cerca, no es fatiga i persisteix a cercar:

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad (Co, OC, III, 481).

Aquesta ambivalència, la incapacitat del llenguatge a l'hora de representar el món i la capacitat del llenguatge per referir aquesta impossibilitat, a banda de mitigar l'escepticisme, condiciona de soca-rel la concepció que Borges té de la filosofia, interpretant-la com una activitat fonamentalment destinada a ser un símbol de la necessitat humana de classificar, infructuosament és clar, l'univers.⁵²⁸

⁵²⁸ Tal com comenta el mateix autor argentí en una entrevista en què assenyala que la filosofia representa una *enumeració de les perplexitats*. Vegeu Burgin 1974: 13.

6.3 NOMINALISME I REALISME FILOSÒFICS

Amb les seves respectives filosofies Plató i Aristòtil van confrontar dues teories del llenguatge que deixarien obert un debat que recobriria força durant l'època medieval: es tracta de l'anomenat *Problema dels universals*. L'arrel d'aquest problema es troba ja en la distinció platònica entre les Idees (paradigmàtiques) i les coses (materials). El dualisme platònic instaura que allò que nosaltres captem amb els nostres sentits són coses individuals (la taula, una pedra...). Llavors, d'acord amb l'organigrama platònic, on la sensibilitat ocupa el rang més baix, es planteja el valor del coneixement: ¿quina correspondència hi ha entre, d'una banda, la realitat extramental que reconeix individus materials i, de l'altra, els arquetipus de coneixement o Idees, que són universals? Aristòtil qüestiona aquest dualisme:

Pero es que tampoco es posible que las demás cosas provengan de las Formas en ninguno de los sentidos de la expresión *provenir de*. Y decir, por otra parte, que ellas son modelos, y que de ellas participan las demás cosas, no es sino proferir palabras vacías y formular metáforas poéticas (Aristòtil 1994: Lib I, [5], pàg. 11).

Segons Aristòtil, l'essència, allò que fa que una cosa sigui el que és i no una altra, dóna raó de les coses particulars i dels fets concrets. Però, repetim-ho, l'essència de les coses és en les coses mateixes i no fora d'aquestes:

Pero la aporía más importante con qué cabe enfrentarse es: ¿de qué sirven las Formas para las cosas sensibles, tanto para las eternas como para las que se generan y se corrompen? Desde luego, no son causas de su movimiento ni de cambio alguno suyo. Pero es que tampoco prestan auxilio alguno ni en orden a la ciencia de las demás cosas (no son, en efecto, su entidad: si lo fueran estarían en ellas), ni

respecto de su ser, toda vez que no son inmanentes en las cosas que de ellas participan (Aristòtil 1994: Lib I, [6], pàg. 11).

Consegüentment, Aristòtil es decanta per una explicació lògica i sensible. Plató també volia explicar la realitat. Però, atesa la variabilitat i mutabilitat del món sensible, postula un altre món, el de les Idees, estable i permanent. Per Aristòtil aquesta duplicació de mons l'únic que fa és escampar la confusió, ja que, segons l'estagirita, en separar les idees de les coses, el que fa Plató és crear tres problemes allà on només n'hi havia un, que era el d'explicar el món natural. Ara, amb el plantejament platònic, no només caldrà explicar el món natural, sinó que també caldrà explicar el món de les Idees i la relació entre aquests dos mons. Per tant, el plantejament aristotèlic enfront del de Plató és reduir tota la realitat als individus concrets i particulars. L'explicació d'aquesta realitat del món natural s'aconsegueix per mitjà de les idees, que per a Aristòtil són una elaboració de l'intel·lecte humà i que no tenen cap altra singularitat que la de ser pensades. L'intel·lecte humà, doncs, compleix la funció de descobrir l'estructura interna de la realitat.

EL PROBLEMA DELS UNIVERSALS

L'anomenat *Problema dels universals* sorgeix a l'Edat mitjana arran de l'intent de determinar quin tipus d'entitat o valoració els correspon als termes universals. Aquest plantejament va generar un seguit d'oposicions sobre la naturalesa i propietats del llenguatge i el pensament a l'hora de referir-se a la realitat.

Tot i que la discussió sobre els universals apareix en el segle XI, en el marc de la filosofia escolàstica medieval, els embrions principals d'aquest debat es troben a la *Isagoge*, de Porfiri (232-304) —obra en la qual aquest autor comenta la filosofia d'Aristòtil— i en els comentaris i traduccions que Boeci (480-524/525) fa de l'obra de Porfiri, deixeble de Plotí.

La *Isagoge* és una introducció al tractat aristotèlic de les categories. En aquesta obra Porfiri va interpretar la lògica aristotèlica des de la perspectiva del neoplatonisme, i en el paràgraf en què es tracta de la subsistència (o no) dels gèneres i les espècies⁵²⁹ planteja el que esdevindrà el nus principal del problema dels universals:

- 1) si els universals existeixen.
- 2) en el cas que existeixin: si existeixen (o no) separats de les coses.
- 3) i en el cas que existeixin separats de les coses: què són.

Boeci, per la seva banda, transmet la interpretació pròpia de la teoria platònica, que, com ja hem dit abans, assentava l'existència separada de les Formes.

L'escolàstica, per una altra banda, s'interessa pel sentit de les paraules. El plantejament és molt simple: les idees que anomenem substantius o noms comuns, ¿existeixen només en la nostra ment o bé són part de la naturalesa? Aquest serà el debat que, des del segle XI fins al XIV, ocuparà part de l'atenció de l'escolàstica. És un debat que té una importància cabdal, ja que de la seva solució en depenia la categorització del valor del coneixement humà. Si es decidia que els conceptes no es corresponien amb cap realitat material, llavors el *coneixement* no seria res més que una construcció arbitrària i equivocada de la nostra ment. Es negaria el coneixement sensible i els criteris de veritat que se'n deriven.

En aquest debat també es planteja la relació de les coses amb el signe que les representa. Des de sant Agustí (354-430), la majoria d'autors medievals havien

⁵²⁹ Porfiri, *Isagoge*, París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1998, 2-10.

acceptat que el contingut de la ment divina es corresponia amb el món de les Idees estipulat per Plató.

Els posicionaments que, *grosso modo*, es generen enfront del debat dels universal són fonamentalment tres:

- 1) La del *realisme extrem*, o *exagerat*, que sosté, arrenjerant-se amb el platonisme, que els universal existeixen realment (a la manera de les idees platòniques).
- 2) La del *realisme moderat* o *conceptualisme*, que sosté que els universal només existeixen com a entitats mentals o conceptes, els quals en la realitat es corresponen amb les coses.
- 3) La del *nominalisme*, que sosté que els universal no són res més que noms, i que no existeix res més que els individus singulars (tot i que, en el cas d'alguns autors moderns, s'acceptarà l'existència d'algunes entitats abstractes –com menys millor–: les classes, per exemple).

La controvèrsia implicarà molts autors. D'entre els més cèlebres cal destacar Guillem de Champeaux (1070-1121) i sant Anselm (1035-1109), que consideraven que els universal són coses, *res*. També Roscelí de Compiègne (1050-1120), que va sostenir que els universal són simples emissions de veu (*flatus vocis*); segons aquest autor obtenim les dades a través dels sentits i les agrupem segons el *perfil*, que és el nom que donem a aquestes dades un cop transformades en idees. I més difícil d'alinear és la postura d'Abelard (1079-1142), que tant va criticar el nominalisme de Roscelí com el realisme exagerat,

defensant que només existeix allò individual i que només les paraules poden ser universals –si bé és el seu significat allò que els confereix universalitat–.

El realisme exagerat sosté que els universals existeixen i que, a més són previs a les coses (*universalia ante rem*), ja que si no fos així no podríem ni designar les coses ni entendre la realitat. Sosté que els conceptes universals reflecteixen les substàncies que existeixen a la realitat. Així, per exemple, el concepte d'*humanitat* es refereix a una realitat (la humanitat), de la qual participen els individus, que només difereixen entre ells accidentalment però no de manera substancial. Defensen aquesta postura autors com Escot Eriúgena (810-877), sant Anselm (1033-1109) o Guillem de Champeaux (1070-1121).

El realisme moderat sosté que els universals existeixen però tenint en el seu fonament en les coses particulars (*universalia in re*). Els universals existeixen com a formes-essència de les coses individuals. D'una banda, aquesta postura comporta que allò universal no existeix separat de les coses, però existeix com a essència o naturalesa de cada cosa que s'afirma (com per exemple succeeix amb el terme *humanitat*, que no existeix separat dels individuals que agrupa). I, per altra banda, aquesta postura incorpora un model d'abstracció perquè a través dels universals coneixem allò que són els individus (*quo est*). Aquest posicionament té en sant Tomàs (1225-1274) un dels seus principals defensors.

El nominalisme sosté que els universals no són reals, que estan després de les coses (*universalia post rem*) i que són abstraccions de la intel·ligència. Guillem d'Occam (1280-1346/1349) va ser un dels defensors més rellevants d'aquest posicionament. Occam va oposar-se al realisme des d'una perspectiva nominalista, exposant que un terme (un nom) és una veu (una emissió de veu), el significat de la qual arriba per allò que ell anomena *suppositio simplex*, és a dir, per la capacitat que té un terme de significar molts elements individuals

concrets i singulars. I és que per a Occam la ment disposa de la facultat de transformar en símbol de molts allò que ha estat conegut com a objecte particular. Els universals, doncs, són noms que apliquem a diversos individus. En essència el nominalisme consisteix en això. Però ¿com és possible que, havent-hi tants individus diferents, el concepte d'*individu* serveixi per agrupar-los tots? Per explicar-ho, Occam recorre al *principi d'economia*: a la realitat hi ha un nombre immens d'individus, i si haguéssim de tenir un món per a cada un d'ells el llenguatge seria inoperant, impracticable. Es tracta d'un principi d'economia que admet vinculacions amb l'atzucac lingüístic i epistemològic que experimenta l'hiperempirista Funes, del conte "Funes el memorioso", a qui "no sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diverso tamaño y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de la tres y cuarto (visto de frente)" (F, OC, I, 490).

Per a Occam els universals no condicionen la realitat, no són entitats autosuficients. Per als nominalistes els universals no són reals. D'aquest posicionament s'infereix que allò universal és només mental, i que la idea que hi hagi uns arquetipus o unes essències forma part del prejudici acrític.

NOMINALISME FILOSÒFIC EN LA LITERATURA DE BORGES

Arran de l'exercici reduccionista que sacrifica altres angles filosòfics, resulta desmesurat qualificar Borges d'exponent literari del nominalisme. Però, en canvi, l'exploració de l'ús recurrent que Borges fa del nominalisme obre espais d'anàlisi molt fecunds per entendre el concepte de representació de la realitat en l'obra de l'autor argentí.

Cal remarcar, una vegada més, que Borges no abraça de manera completa cap sistema filosòfic i que aquesta constant també es manté vigent en relació amb

el nominalisme. Una altra cosa és que, puntualment i de forma parcial, l'autor argentí es basi en materials filosòfics propis del corrent nominalista, perquè aquests materials o aquest rerefons siguin adequats narrativament per alçar el laberint en què es troben unes facultats de coneixement que s'han d'analitzar a si mateixes, constituint-se en subjecte i objecte al mateix temps.

Jaime Rest, l'investigador que més a fons ha analitzat la funció del nominalisme en la literatura de Borges, interpreta que aquest autor és un nominalista conscient de ser-ho, perquè admet que a causa de la separació entre llenguatge i realitat l'ésser humà cau en un món purament nominal.⁵³⁰

Aquesta interpretació de Rest, però, per bé que de manera parcial no està mal fonamentada, té l'inconvenient d'ocultar un altre perfil de la literatura de Borges, tan plàstica, tan requerida de tensions que oscil·len entre els pols que marquen la paradoxa o les doctrines filosòfiques antagòniques. Borges necessita encaridament fixar el món en uns conceptes abstractes i arquetípics (aspecte que tractem a l'apartat 6.5 d'aquest mateix capítol). Més completa, doncs, seria la interpretació d'un Borges que, d'una banda, expressa una postura nominalista en remarcar que el llenguatge i la realitat estan divorciats (atès que el llenguatge és una pura convenció i, com a tal, podria ser substituïda per una altra convenció) i, d'altra banda, un Borges que sovint també invoca el poder unitari que el realisme filosòfic confereix a la paraula

⁵³⁰ Vegeu Rest 1976: 127 i següents. En aquest mateix sentit es podrien alinear les conclusions de Zulma Mateos (cf. Mateos 1998: 72) quan estableix que una de les diferències entre Berkeley i Borges és que per al filòsof irlandès el llenguatge pot ser la realitat mentre que per a Borges no. Quant a aquest punt, s'ha de remarcar la interpretació que fa Blas Matamoro en un text publicat inicialment l'any 1971. Matamoro exposa la fragmentació de tot pensament filosòfic que Borges du a terme d'una manera freqüent en la seva literatura: "Si Berkeley es simplemente –como pretende Borges– el autor de los *Principles y los Diálogos de Hylas y Filonous*, y se lo despoja de los presupuestos y consecuencias de trascendencia teológica, como también hace Borges, queda de él [de Berkeley] un sistema gnoseológico mutilado e incomprensible [...]. Su conclusión [la de Berkeley] de que los objetos existen aún cuando no los percibimos, porque los percibe Dios, resulta plenamente coherente, siempre que se piense en sus obras primeras como labores teológicas y no de teoría del conocimiento. Desde este ángulo, como las lee Borges, resulta que si ser es ser apercibido, los objetos pierden absolutamente su unidad, desde el momento que son pasibles de percepciones contradictorias y aun incompatibles, como por ejemplo las que practican los locos o los enfermos alucinados. Berkeley resuelve

(en acceptar la conjectura de tons metafísics que el nom i la cosa anomenada per la paraula podrien coincidir amb tota llei de proporció i simetria).

Potser el projecte literari primordial de l'obra de Borges és el d'interrogar la solidesa del coneixement humà. Aquest projecte d'arrel i projeccions filosòfiques pren cos narrativament, de manera que la seva literatura enumera les perplexitats que es generen en aquest procés literari de revelació de les facultats de coneixement, de les possibilitats lingüístiques i de representació del món. Aquest procés fa que la literatura de l'autor argentí, sense pretensió d'arribar a cap solució filosòficament tancada, reelabori el debat entre realisme i nominalisme filosòfics.

Aquest plantejament s'objectiva en una literatura que reflecteix un moviment pendular capaç de plasmar la tensió entre les tesis nominalista i realista. Es tracta, és clar, d'un procés que, com reconeix Merrell, es desenvolupa, des de la manca de *sentit fort* de la literatura: "Metaphysical concepts, mathematical constructs, religious beliefs, allusions to myth and even cosmologies, may enter the picture in one sentence only to be, apparently felicitously, impugned a few sentences later" (Merrell 1991, XII).

Al poema "El Golem", Borges escriu: "Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa, / En las letras de rosa está la rosa / Y todo el Nilo en la palabra Nilo" (OM, OC, II, 263). Aquests versos,⁵³¹ més que una asseveració d'adscripció filosòfica, permeten sobretot una interpretació: l'autor se serveix del debat entre realisme i nominalisme filosòfics per plasmar aquell exercici, mescla de filosofia i narrativa, de constatar la perplexitat que genera la simple imaginació d'una paraula que

esta dificultad con un *recursum ad deis* buscando la identificación mística del hombre con la mente divina, para la cual no hay contradicción en la existencia de los objetos" (Matamoro 1999: 204-205).

⁵³¹ Versos que podrien molt ben trobar una arrel en la literatura de Shakespeare: "Solament el teu nom m'és enemic. / Què és Montagú? No és peu, ni mà / ni braç, ni rostre. Busca't un nom nou. / Què hi ha en un nom? La rosa, si tingués / un altre nom faria olor igualment" (William Shakespeare, *Romeu i Julieta*, Barcelona: Vicens Vives, 1984, Trad.: Salvador Oliva, acte II, Escena II, p. 46-47).

puguí contenir tot el cabal d'aigua del Nil, o una lletra que exhali aroma de rosa. Estem davant d'un autor literàriament llicencios, primordialment interessat a explotar la tensió representativa des d'una postura nominalista a una de realista, sense conflictes de coherència per alternar aquests dos pols.

Hi ha sobretot un assaig, "El ruiseñor de Keats", publicat el 1951, que mostra l'interès explícit de Borges pel nominalisme i el realisme filosòfics. En aquest assaig, Borges analitza per què molts crítics anglesos de l'època no van entendre l'obra *Ode to a nightingale* del poeta anglès John Keats (1795-1821). Per abordar aquesta anàlisi Borges parteix de la divisió de mentalitats que va formular l'assagista anglès Samuel Taylor Coleridge (1772-1834):

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros que son generalizaciones; para estos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquellos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media, todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles, los realistas Platón. El nominalismo inglés del siglo XIV resurge en el escrupuloso idealismo inglés del siglo XVIII; la economía de la fórmula de Occam, *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* permite o prefigura el no menos taxativo *esse est percipi*. Los hombres, dijo Coleridge, nacen aristotélicos o platónicos; de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica. Lo real, para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiseñor genérico, sino los ruiseñores concretos. Es natural, es acaso inevitable, que en Inglaterra no sea comprendida rectamente la *Oda a un ruiseñor*. (OI, OC, II, 96-97).

Borges se suma a aquest debat.⁵³² Sap, com reconeix en un altre text titulat “De las alegorías a las novelas”, que està davant de dos models de concebre la realitat:

[...] cabe sin embargo afirmar que para el realismo lo primordial eran los universales (Platón diría las ideas, las formas; nosotros, los conceptos abstractos), y para el nominalismo, los individuos. La historia de la filosofía no es un vano museo de distracciones y de juegos verbales; verosíblemente, las dos tesis corresponden a dos maneras de intuir la realidad (OI, OC, II, 124).

La seva tesi culmina en el corol·lari següent: els crítics anglesos, influenciats per una mentalitat centrada en allò individual, incapaços de doblegar-se a allò abstracte, no van saber interpretar el poema de Keats, en no comprendre que l’evocació del rossinyol concret i singular simbolitza el rossinyol genèric (o, per dir-ho així, la *rossinyolitat*):

[...] de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica. Lo real, para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiseñor genérico, sino los ruiseñores concretos. Es natural, es acaso inevitable, que en

⁵³² També ho farà, amb lleugeres variacions respecte al text que acabem de llegir, a la peça “De las alegorías a las novelas”: “Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros que son generalizaciones; para estos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquellos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media, todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles, los realistas Platón. Henry Lewes ha opinado que el único debate medieval que tien algún valor filosófico es el del nominalismo y el realismo; el juicio es temerario, pero destaca la importancia de esa controversia tensa que una sentencia de Porfirio, vertida y comentada por Boecio, provocó a principios del siglo IX, que Anselmo y Roscelino mantuvieron a fines del siglo XI y que Guillermo de Occam reanimó en el siglo XIV” (OI, OC, II, 123).

Inglaterra no sea comprendida rectamente la *Oda a un ruiseñor* [...]. El inglés rechaza lo genérico porque siente que lo individual es irreductible. Un escrúpulo ético, no una incapacidad especulativa, le impide traficar en abstracciones, como los alemanes (OI, OC II, 97).

És una idea que Borges aplicarà en molt diversos moments i tessitures de la seva escriptura. Per exemple, quan es refereix a la condició d'argentí a “Evaristo Carriego”, escriu: “Para los argentinos, en contraposición a Hegel, el Estado és una abstracción inconcebible” (OC, I, 162); al text “Nuestro pobre individualismo”, declara: “El argentino es un individuo, no un ciudadano” (OI, OC, II, 36). I l'explotarà ja d'una manera més directament imbricada en la trama narrativa: “le dejó sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie”, declara a “Everything and Nothing” (H, OC, II, 181). Al text “El otro”, el vell i el jove Borges tindran aquest diàleg de base nominalista: “Me dijo que su libro se refería a la gran masa de oprimidos y parias. —Tu masa de oprimidos y de parias —le contesté— no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. El *hombre de ayer no es el hombre de hoy*, sentenció algún griego. (LA, OC, III, 14). A “Utopía de un hombre que está cansado” s'interpola aquesta consideració nominalista: “El planeta estaba poblado de espectros colectivos, el Canadá, el Brasil, el Congo suizo y el Mercado común. Casi nadie sabía la historia previa de esos entes platónicos, pero sí los más ínfimos pormenores del último congreso de pedagogos [...]. (LA, OC, III, 54). A “El verdugo piadoso” observa: “En la realidad no hay, estrictamente, asesinos; hay individuos a quienes la torpeza de los lenguajes incluye en ese indeterminado conjunto. (Tal es, en último rigor, la tesis nominalista de Roscelín y de Guillermo de Occam). (NED, OC, III, 358).

Ateses les seves predileccions de lectura filosòfica, Borges no podia ser aliè als continguts del nominalisme. Mauthner (la influència del qual ja ha estat apuntada en aquest treball al Capítol 1) serà crucial per explicar el refús de base nominalista que l'autor argentí manifesta envers el llenguatge.⁵³³ Mauthner exposa que hi ha tres maneres de *considerar les coses*,⁵³⁴ i consegüentment distingeix entre un *món adjectiu* (vinculat al positivisme), un *món substantiu* (vinculat al ficcionalisme) i un món verbal (vinculat al nominalisme). El primer d'aquests mons dona lloc al materialisme ingenu; el segon, al realisme, a la creença que hi ha realitats que corresponen als *substantius*; i el tercer, dona lloc al món de la ciència, “pero ésta debe ser entendida no como un conjunto de proposiciones verdaderas, sino como una serie de actos verbales” (J. Ferrater Mora 1994: 2334). La crítica borgiana al segon món, el del realisme filosòfic, es plasma a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Els habitants de Tlön (en realitat la Terra, perquè *Orbis Tertius* és el terme amb què s'anomenava aquest planeta en la cosmografia del Renaixement) conceben un univers sense continuïtat substantiva, fet només d'impressions aïllades, un planeta on hi ha tantes realitats com pensaments i en què tot l'edifici científic és reductible a impressions. El model de pensament de què disposen els tlönians, doncs, és el resultat final d'una reacció contra el realisme filosòfic: “Recordaron que todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico” (F, OC, II, 438); “No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön” (ídem, 435). Aquesta impossibilitat d'existència d'una realitat substantiva condemnaria els habitants de Tlön a un acte verbal continuat, renovant-se sense fi, un acte de les característiques que apuntava

⁵³³ “No puede extrañarnos que guiado por Mauthner y por las especulaciones del nominalismo inglés sienta un recelo radical ante este instrumento [el lenguaje].” (Barrenechea 1984: 62). Una vinculació idèntica és la que estableix Jaime Rest (1976: 84-85).

⁵³⁴ Prenc aquesta síntesi del pensament de Mauthner del *Diccionario de filosofía* de J. Ferrater Mora, 1994, vol. III, 2333-2334.

Mauthner en la seva categorització. Com que la percepció humana és estantíssima també ho serà la versió *científica* que els tlönians oferiran sobre la realitat.⁵³⁵

Mauthner, però, no és l'únic autor que posa en contacte Borges amb els materials del nominalisme filosòfic. Hi ha un elenc de filòsofs empiristes –que al mateix temps van ser nominalistes– dels quals Borges és lector: Hobbes, Berkeley, Locke, Hume i Russell, pel cap baix. A “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a banda de predominar-hi la concepció filosòfica de Mauthner, hi és també molt present l'idealisme de tall nominalista de Berkeley. Berkeley, en negar l'existència de les idees generals, procura a Borges un enllaç directe amb el nominalisme. Berkeley no accepta l'existència dels objectes fora de la ment que els percep. I Borges materialitza aquesta idea literàriament anul·lant els substantius en l'idioma dels tlönians. I és que els substantius anomenen coses, i ¿com hi podria haver coses (substantius) fora de l'acte perceptiu?, ¿fora de l'acte *verbal continuat* a què ens referíem anteriorment? L'existència de verbs impersonals a Tlön, complementària amb l'absència de substantius, estableix una tríada entre Borges, Mauthner i Berkeley, el nominalisme dels quals coincideix precisament a assentar que no hi pot haver verbs personals en un univers en què l'acte mental queda reduït precisament a l'acte perceptiu i en què les idees abstractes no es poden percebre.⁵³⁶

⁵³⁵ A propòsit d'aquest punt, Juan Nuño fa una recriminació a Borges, que potser s'origina en el fet que el filòsof mexicà no relaciona el tercer món de Mauthner amb la *ciència* dels habitants de Tlön, la qual ja no aspira a la veracitat sinó a l'activitat verbal. Diu Nuño: “[...] Borges quiere expresar que cada tlöniano posee una ciencia particular, de acuerdo con su propia cogitación o proceso mental; debería cuidar el vocabulario consagrado y evitar llamarlo *ciencia*” (Nuño 1986: 32). Fa la impressió que Nuño ha negligit el fons càustic d'aquesta calculada *imprecisió* de Borges.

⁵³⁶ Borges, tot i sentir desafecte pel realisme literari, és un gran admirador de l'obra *Boward et Pécuchet*, sens dubte la composició menys realista de Flaubert. En aquesta novel·la és memorable i hilarant –entre d'altres– el capítol en què els dos protagonistes volen pronunciar frases abstractes perquè un terme no abraça tots els modes: “Como el término que define un accidente no lo abarca en todos sus modos, intentaron emplear sólo palabras abstractas, de forma que en vez de decir: “Demos una vuelta”, “Es hora de cenar”, “Tengo un cólico”, decían estas frases: “Un paseo sería saludable”, “Es la hora de consumir alimentos”, “Experimento una necesidad de exoneración” (*Boward y Pécuchet*, Gustave Flaubert, Madrid: Montesinos 1993: 196). Aquesta paròdia, que s'origina a partir del reconeixement de la insuficiència del nom, admetria comparacions amb la

Si partim d'aquell disseny inevitable que Borges plasma a "El ruiseñor de Keats" (OI, OC, II, 96) quan assevera que els homes neixen platònics o aristotèlics, sembla que estem obligats a concloure que Borges, d'acord amb aquest dualisme, es va arrengrer en una de les dues posicions.⁵³⁷ La declaració explícita de presa de partit ja apareix, com hem dit abans, a l'assaig "De las alegorías a las novelas": "El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa (OI, OCV, II, 124).⁵³⁸ Aquesta determinació es veu ratificada en moltes de les narracions de Borges, que, d'acord amb la seva peculiar i matisada instrumentalització del nominalisme filosòfic, poden ser dividides en dos grans blocs:

- 1) Un primer bloc definit per narracions com "Tema del traidor y del héroe" i "Emma Zunz", en què l'autor argentí aprofita el llegat del nominalisme per mostrar que la versió lingüística de la realitat s'imposa sobre la realitat positiva.

El nervi argumental de "Tema del traidor y del héroe" planteja la conveniència política i propagandística de no revelar l'activitat conspiradora (en contra de la pàtria) d'un ídol de la societat irlandesa: Fergus Kilpatrick. La rebel·lió dels irlandesos ha arribat a un punt de maturació que recomana no ajornar-la més. Però els intents dels

paròdia d'un món fet a escala de l'idealisme berkelià, en què cap concepte té permanència precisament perquè l'acte de la percepció és efímer. El relat de Borges assumeix el supòsit de Berkeley i admet que més enllà de les representacions, no existeixen les coses; i com que les idees abstractes no es poden percebre, aleshores no existeixen.

⁵³⁷ Rest sosté que Borges és un nominalista d'arrel aristotèlica (Rest 1976: 57). La mateixa afirmació apareix en el treball de Zulma Mateos (Mateos 1998: 50), si bé aquesta autora interpreta que el nominalisme de Borges és una mena de passera per arribar a l'escepticisme, atès que el seu nominalisme desemboca en la descreença radical envers el llenguatge (ídem, 101).

nacionalistes irlandesos de fer esclatar una revolta sempre són avortats perquè, entre els encarregats de propiciar-la, hi ha un traïdor que els delata. Després d'ardues indagacions aquest traïdor resulta ser Kilpatrick, el mateix president dels conjurats.

En un judici sumaríssim, els del seu bàndol el condemnen a mort. Kilpatrick assoleix un punt de redempció: “Éste firmó su propia sentencia, pero imploró que su castigo no perjudicara a la patria” (F, OC, I, 498). Llavors, un dels seus col·laboradors, Nolan, ordeix un pla que rendibilitzi a favor de la causa de la revolució l'ascendent heroic de què gaudeix Kilpatrick sobre la societat, i resol que aquest executi un paper de perseguit i, a la llum de la història, sigui capaç de presentar la seva sentència inculpatòria com un assassinat discriminat que faci finalment esclatar la tan anhelada revolta:

El condenado entró en Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas, y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria había sido prefijado por Nolan. Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue complejo; el de otros, momentáneo. Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda (F, OC, I, 4988).

Finalment Kilpatrick és (oficialment) assassinat (en realitat, oficiosament executat) en un teatre, i mor interpretant unes paraules que el guionista Nolan ha prefixat. El corol·lari és nítid: la versió nominal dels fets s'imposa sobre la realitat. Una deformació literària dels materials del nominalisme regula el teatre humà latent en aquesta

⁵³⁸ Per a Rest aquesta adhesió plena de Borges al nominalisme és deguda fonamentalment a dos factors: 1) que cap coneixement va més enllà de la idea que ens fem de la cosa (Rest 1976: 64); i 2) per la impossibilitat de separar els coneixements dels mecanismes lingüístics que els construeixen (Rest 1976: 53).

narració. Deformació que s'extrema fins al paroxisme, perquè Ryan, l'investigador i descobridor de les intrigues d'aquest episodi de la història d'Irlanda, silencia la seva troballa, reduplicant així la força inicial d'una versió lingüística no verídica que s'imposava sobre la realitat positiva:

Comprende (Ryan) que él también forma parte de la trama de Nolan...

Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento.

Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto (F, OC, I, 498).

Una disposició paral·lela a aquesta que acabem d'exposar és la que es manifesta a la narració *Emma Zunz*. Emma Zunz⁵³⁹ és una treballadora de la fàbrica de teixits Loewenthal. La narració arrenca amb la rebuda d'una carta en què es comunica a Emma que el seu pare –al qual no veu des de fa molt de temps– s'ha suïcidat. Emma recorda els dies al costat del seu pare i una confessió que li va fer aquest abans de separar-se d'ella: Loewenthal –el propietari de la fàbrica on treballa Emma– l'havia acusat falsament de ser el lladre de les reserves econòmiques de l'empresa, acusació que va fer que el pare hagués marxar del país. El seu pare també li va comunicar que el lladre en realitat era Loewenthal. Emma ordeix un pla per venjar el seu pare, que consisteix a sol·licitar una entrevista amb el senyor Loewenthal, aparentment per delatar-li alguns dels punts de la vaga de treballadors que en aquells moments afecta la productivitat de la fàbrica. Abans d'acudir a la cita, Emma s'allita amb un mariner nòrdic (el vaixell del qual salpa just l'endemà) com si ella fos una meuca més de les moltes que deambulen pel port a

la recerca de clients. Immediatament després que ha consumat l'acte, acudeix a la cita amb el senyor Loewenthal i, en un moment en què ell abandona el despatx per portar un vas d'aigua a Emma, ella agafa el revòlver que Loewenthal guarda en un dels calaixos del seu escriptori. Així que Loewenthal torna a entrar a l'estança, Emma dispara contra ell. Després de simular un desordre general en el despatx perquè s'intuïssin una disputa entre ells dos, Emma truca a la policia i acusa Loewenthal d'haver-la violat, i assumeix que ha disparat contra ell a manera de legítima autodefensa.

En aquesta narració, com a l'anterior, "Tema del traidor y del héroe", la versió dels fets s'imposa sobre els fets, d'aquí les vinculacions amb el nominalisme. Allò que preval no és el desencadenament positiu i verídic dels fets, sinó la capacitat del llenguatge, capaç de substituir la veracitat dels fets per una versió versemblant dels fets. Són, en aquest sentit, eloqüents les últimes línies de la narració:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero era también el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios (F, I, 568).

La factura narrativa d'aquests dos contes és molt deutora de les tesis nominalistes. En ambdues narracions Borges ha plasmat allò que podríem anomenar una mena de *nominalisme metodològic*. Metodològic perquè l'autor argentí no està preocupat per defensar i sistematitzar els pressupòsits filosòfics del nominalisme, sinó que només pretén

⁵³⁹ Nom de la protagonista de la narració homònima, de la qual Jaime Rest explora i revela el seu nominalisme

rendibilitzar aquests pressupòsits, donant-los un cos dramàtic. No hi ha cap *defensa* explícita del nominalisme en aquestes dues narracions; en qualsevol cas, només podem determinar que hi ha una exposició succincta d'unes possibles conseqüències i derivacions d'aquest corrent filosòfic. Dir que la història s'apareix com una versió lingüística i remarcar el més que possible desnivell entre els fets i la versió dels fets no presenta Borges com a nominalista fervorós, sinó, cosa matisadament diferent, com a autor conscient del llegat del nominalisme a l'hora de modelar les seves formes narratives. És un detall que obliga a dissentir d'aquelles adscripcions encomiàstiques entre Borges i el nominalisme que presenten estudiosos com Jaime Rest o Zulma Mateos. Més enllà de la base innegablement pouada a les fonts del nominalisme, en aquestes dues narracions l'autor argentí apunta a presentar el desnivell epistemològic entre la realitat *en si* i la versió (nominal) de la realitat. Aquest aspecte es reforça encara més amb una visió de contrast de la seva obra, que no escatimarà, en paral·lel, reivindicacions del realisme filosòfic.

D'aquesta manera s'entén que Borges en tot moment subratlli els mons paral·lels que s'alternen i es complementen en aquestes narracions: el lector sempre té clar quina és la història positiva i quina és la història imposada com a positiva. Més que postular el nominalisme, són narracions primordialment orientades a confirmar la destrucció completa de qualsevol jerarquia epistemològica: a la fi, tan vera és la realitat positiva com la falsa versió d'una realitat que, sense ser verídica, es presenta i s'imposa com a verídica. La literatura de Borges, aquest cop instrumentalitzant els materials del nominalisme, ha generat de nou

implícit. cf. Rest 1976, 108, 111, i 116.

un curtcircuit que confirma els desvaris de la raó, el doble fons d'un nominalisme filosòfic destinat a localitzar noves perplexitats gnoseològiques.

- 2) I també hi ha un segon bloc de translació literària dels materials del nominalisme, definit per narracions com “Funes el memorioso” i “Historia del guerrero y de la cautiva”, textos que revelen com la intervenció nominal sobre la realitat salva la intel·ligència humana de caure en el caos, obrint –almenys– una possibilitat d'ordre, encara que aquest ordre sigui purament provisorori. El nominalisme es perfila com l'única forma d'aprehendre la realitat, encara que sigui una via deficitària en la mesura que no representa simètricament la realitat. Així, a “Funes el memorioso” es narra el món intricat i complex d'una persona que posseeix una memòria tan perfecta fins al punt que

Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho (F, OC, I, 488).

Funes és una persona que, atesa la seva insòlita capacitat mnemotècnica, intueix que caldria un vocabulari infinit per anomenar cadascun dels objectes canviants, i per tant singularment diferents, que poblen la realitat fins a saturar-la. Aquesta narració comporta moltes conseqüències epistemològiques i ontològiques, però en el punt que ens interessa aquí en destacarem només dues: la idea que sense llenguatge cauríem en un món caòtic, i la idea que el llenguatge no pot fixar totes

les realitats perceptives de la ment humana, aspecte que, segons Rest, converteix aquesta narració en una defensa del nominalisme per part de Borges.⁵⁴⁰

Novament la confrontació està servida i les múltiples interpretacions d'aquest text no fan res més que constatar que l'obra de Borges admet lectures filosòfiques molt diverses. El fet que Funes no pugui formular generalitzacions i estigui irremissiblement condemnat a les percepcions condueix Rest a acceptar que aquesta narració rehabilita les idees platòniques.⁵⁴¹ I, alhora, l'obliga a esbossar la hipòtesi que, si estiguéssim sotmesos a l'intent de captar els elements singulars de la realitat, perdríem qualsevol possibilitat de conèixer-la.⁵⁴² Confrontats aquests dos pols, una pretesa voluntat de missatge unívoc en aquesta narració queda qüestionada, ja que no es pot escatir definitivament si la narració pot ser una defensa del nominalisme, una paròdia del nominalisme, o totes dues coses al mateix temps en el marc d'una literatura que –repetim-ho– no està cenyida a la voluntat de desenvolupar un sistema filosòfic. Aquest dubte encara s'eixampla si tenim en compte que Borges arriba a oferir pinzellades d'ironia envers el nominalisme, en plantejar que la manca de correspondència entre el llenguatge i les coses podria generar un nou codi lingüístic enfollidor, mancat d'operativitat, caòtic en definitiva: “[Funes] Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los*

⁵⁴⁰ cf. Rest 1976: 110.

⁵⁴¹ cf. Rest 1976: 111.

⁵⁴² cf. Rest 1976: 110.

bastos, la ballena, el gas, la caldera, Napoleón, Agustín de Vedia. En lugar de quinientos, decía *nueve*” (F, OC, I, 489).

A la narració “Historia del guerrero y de la cautiva” veiem que, des de l’angle de la crònica històrica, es recrea, la mateixa idea filosòfica que a la narració “Funes el memorioso”: la creença que, tot i la seva base deficitària, la intervenció nominal en la realitat ens proporciona la memòria, la capacitat de relacionar dos fets, l’abstracció i la història (o una recreació ficcional i lingüística de la història). Recordem un cop més que en aquesta narració es relata la trobada que, a la zona de la frontera argentina, van protagonitzar l’àvia de Borges i una dona d’origen anglès que des de molt petita vivia amb els indígenes i amb prou feines recordava el seu idioma vernacle: l’anglès. I recordem que també es relata la història d’un guerrer bàrbar, Droctulft, que a les portes de Ravenna intueix que està a punt d’atacar una civilització i una ciutat superiors, i decideix passar-se a les files de l’enemic. Aquestes dues històries, que narren dos fets allunyats en el temps i l’espai, són vinculables pel seu valor simbòlic, un valor que només pot concedir el llenguatge, instrument capacitat per transformar els fets positius en ficció i per establir enllaços entre fets diversos i, per tant, per proporcionar un ordre de la realitat. Tal com diagnostica Rest:

Aquí de nuevo se torna ostensible la extrema tenuidad del matiz que separa la crónica verídica de la fábula, cuando la intervención del medio narrativo disuelve la consistencia de ambos personajes y los transforma en exclusiva materia nominal, única esperanza de supervivencia que los seres humanos pueden abrigar con alguna certeza. Para perdurar, el hombre y el mundo se tienen que volver ficticios, se deben someter a las normas que imperan en la literatura (Rest 1976: 106-107).

En aquesta narració el nominalisme no només ofereix la possibilitat d'historiar,⁵⁴³ sinó que permet la vinculació de dos successos molt distants, així com una posterior generalització: les històries individuals, la del guerrer i la captiva, es fusionen gràcies al poder unificador i d'abstracció que manifesta el llenguatge: “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales (A, I, 560).

L'investigador Jaime Rest, ja ho hem dit, presenta un Borges radicalment nominalista, perquè a diferència dels filòsofs analítics, que van intentar perfeccionar el llenguatge, “Borges reivindica esas mismas limitaciones que habían sido denunciadas y subraya la función protagónica que desempeña la ficción en el desenvolvimiento de cualquier especie de discurso. Tal enfoque se funda en la circunstancia de que Borges interpreta el nominalismo en términos mucho más radicalizados [...]” (Rest 1976: 89).

Però l'adscripció nominalista de Borges sembla més una resignació que no pas una elecció, ja que un cop debatuda la nul·litat epistemològica del llenguatge, i conclòs que la ment humana només pot construir “esquemes provisoris” permetjà del llenguatge, a l'ésser humà només li queda l'opció d'abordar la realitat des de la intervenció nominal, des de l'instrument lingüístic, que no guarda cap relació d'isomorfisme amb la realitat (sobretot si per isomorfisme entenem un cànon que serveix de model per ser transformat tot conservant la informació essencial). La literatura de Borges en aquest sentit és d'una ambivalència precisa: al mateix temps que es resisteix a reduir la realitat a un sol nivell que permeti l'isomorfisme, entén que la realitat només pot ser esbossada a través del llenguatge. Potser per aquest motiu, parafrasejant Borges, actualment ja ningú no se sorprèn que les tesis nominalistes

⁵⁴³ “La única perduración cierta de que pueden disfrutar quienes vivieron en etapas pretéritas consiste en acceder a la frágil pero obstinada subsistencia nominal que ha quedado asentada en un texto” (Rest 1976: 96).

senyoregin sobre les del realisme filosòfic. Però cal notar el fet més important: la resignació de nominalisme no és el mateix que la defensa del nominalisme.

El fet que no hi pugui haver un llenguatge perfecte invalida les pretensions de la ciència, i paral·lelament arrenclera el discurs científic amb el literari i amb el concepte de ficció. Un llenguatge que és el producte de la convenció humana ocupa tot l'espectre dels modes de referir-se a la realitat. Es tracta d'una interpretació, d'una deformació, del nominalisme que harmonitza molt bé amb la literatura de Borges, primordialment focalitzada a desrealitzar l'univers i a crear fantasmagories a partir de les precàries condicions humanes de coneixement, i també centrada a superposar els plans de la ficció i la realitat en funció dels palesos dèficits del coneixement humà. No cal dir que aquesta visió del nominalisme s'identifica amb aquella concepció escèptica que remarca les impossibilitats del coneixement; i s'identifica també amb una interpretació de la filosofia entesa com a discurs sense qualitat epistemològica; per això: “Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo” (D, I, 258).

De nou: aquesta aplicació literària dels materials del nominalisme, ¿significa que Borges fa una defensa radical de la postura nominalista? ¿Fins a quin punt les paraules de la citació que acabem de fer no tenen un valor definitiu, superior, d'escepticisme? Altre cop, el problema d'interpretació està servit: ¿com atorgar un sentit definitiu a l'anterior declaració del text de Borges, un cop contrastem aquella visió amb la declaració següent que apareix a l'article “De las alegorías a las novelas”? “La historia de la filosofía no es un vano museo de distracciones y de juegos verbales; verosíblemente, las dos tesis [el nominalisme i el realisme filosòfics] corresponden a dos maneras de intuir la realidad” (OI, OC, II, 124). Observem aquí, en aquesta segona citació, que la filosofia ja és presentada com a *alguna cosa més* que un simple exercici arbitrari

del llenguatge: és presentada com a expressió de models d'entendre la realitat. La filosofia, doncs, adquireix el valor de projectar una visió de la realitat (l'oposició entre racionalisme i empirisme, entre innatisme i experiència sensible). Des del punt de vista interpretatiu seria arriscat remarcar la superioritat d'un d'aquests dos textos. Tot indica que són declaracions coherentment antagòniques en el marc d'una poètica que rendibilitza literàriament els continguts dels diferents models filosòfics.

L'exploració de l'aplicació literària dels continguts del nominalisme en la literatura borgiana, es renova amb la narració assagística "El idioma analítico de John Wilkins". En aquest text Borges posa a la palestra el material que li subministren alguns projectes històrics de fonamentar llengües universals i perfectes. L'assaig de Borges partirà, com ja hem apuntat (al Capítol 1, apartat 1.3.1), de l'obra de John Wilkins, *Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, publicada l'any 1668:⁵⁴⁴

Las palabras del idioma analítico de John Wilkins no son torpes símbolos arbitrarios; cada una de las letras que las integran es significativa, como lo fueron las de la Sagrada Escritura para los cabalistas. Mauthner observa que los niños podrían aprender ese idioma sin saber que es artificioso; después en el colegio descubrirían que es también una clave universal y una enciclopedia secreta (OI, OC, II, 85).

L'intent per part de Borges d'explorar un llenguatge perfecte, que pot ser interpretat com una reacció contra la insuficiència del llenguatge, comprèn, segons Cuesta Abad, una crítica a "las tentativas de la racionalidad metafísica moderna de crear un sistema de signos que simbolice globalmente la

⁵⁴⁴ Un treball preliminar d'aquesta obra ja l'havia publicat Borges a la revista *El Hogar* el juliol del 1939, en un article titulat "John Wilkins, previsor" (vegeu T, OC, IV, 439).

morfología de la realidad” (Cuesta Abad 1995: 71). El propòsit de compendiar aquesta morfologia de la realitat condueix Borges a donar cos literari a un personatge que inaugura una empresa homèrica, el punt més delirant de la qual arriba amb la referència a una remota enciclopèdia xinesa.⁵⁴⁵

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (OI, OC, II, 86).

No és difícil acceptar amb Jaime Rest (cf. 1976: 91-93) que aquest assaig narratiu se sustenta en els materials que subministren els postulats del nominalisme, els quals remarquen la condició convencional de les paraules, atesa la impossibilitat d'aquestes per correspondre's de manera simètrica amb la realitat o el món. Aquesta perspectiva nominalista encara es remarca amb més vigor quan Borges presenta la desemparança a què està sotmès l'ésser humà, incapaç de trobar una fonamentació sòlida del llenguatge: “Cree [el hombre] que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo” (OC, II, 86). La idea que les paraules són simples *flatus vocis* queda clarament reflectida en aquests fragments. D'aquí que Borges accentuï un relativisme fonamentat en la desvaloració dels més diversos sistemes de classificació, com ara la remota enciclopèdia xinesa, que és un sistema tan apte o malapte com qualsevol altre

⁵⁴⁵ Punt que, tal com també hem exposat a 1.3.1, va impressionar molt Michel Foucault, que parteix d'aquesta narració per iniciar la seva obra *Les mots et les choses*.

a l'hora de classificar la realitat. Els sistemes, irreversiblement afectats per la impossible adequació entre llenguatge i realitat, tindran com a únic valor aquell que li atorgui el convencionalisme d'una comunitat lingüística en una època determinada. I, en aquest cas, el sistema ideat per Wilkins es mostra molt operatiu.

Ara bé, novament formulem la pregunta que vertebra aquest apartat: ¿representa això una manifestació de nominalisme? ¿O bé una nova assumpció que no es pot no ser nominalista? I el matís, aparentment minúscul, entre aquests dos interrogants comporta dos models d'interpretació: una resposta afirmativa (la de Jaime Rest) presenta Borges com a altaveu del nominalisme; una resposta en favor de l'altre model presenta Borges com a assaboridor de la filosofia, com un literat molt més preocupat per conduir la filosofia fins als límits del seu propi discurs, a dramatitzar-la –si per això entenem una *dispositio* literària–, i a violentar-la, en definitiva, per així obtenir un major horitzó literari primordialment preocupat per reflectir les paradoxes i atzucacs que el coneixement es construeix a si mateix en el seu propi procés d'activitat.

És per això que, lluny de remarcar una tendència clarament nominalista de Borges, tendim a pensar, amb Cuesta Abad, que el que Borges aconsegueix, amb la seva literatura en general, i amb l'assaig “El idioma analítico de John Wilkins” en particular, és “una parodia relativizadora del nominalismo, la relevancia epistemológica de los principios específicos del conocimiento sujetos a las condiciones mutables de la categorización lingüística” (Cuesta Abad 1995: 72-73). Aquesta interpretació dóna peu a establir un vincle directe entre el nominalisme i l'escepticisme global que transfereix la literatura de Borges. Tan global que fins i tot la base nominalista li serveix no només per

desconfiar dels sistemes que proposen una teoria del coneixement, sinó també dels grans al·legats polítics que apel·len a l'universalisme:

—Tu masa de oprimidos y de parias —le contesté— no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. *El hombre de ayer no es el hombre de hoy*, sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba (LA, OC, III, 14).

La rendibilització literària del nominalisme està molt supeditada a l'escepticisme, tan adient per reconduir la literatura cap a la desrealització del món, i a mostrar les apories de la Raó. Així, a partir de l'intent comú de soscar les bases del coneixement, s'explicarà que la literatura borgiana també presenti una reivindicació parcial de realisme filosòfic, perfectament compatible —com hem dit— amb la perspectiva nominalista que acabem de tractar.

TENSIÓ ENTRE NOMINALISME I REALISME FILOSÒFICS EN LA LITERATURA DE BORGES

Floyd Merrell, a *Unthinking thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics and the new Physics* (1991), planteja obertament si Borges és un nominalista, o bé si el recurs al nominalisme filosòfic obeeix només a una estratagema literària.⁵⁴⁶

Per analitzar aquesta qüestió cal explorar dues narracions, “El Aleph” i “El Zahir”, dos textos que ja havien estat temàticament vinculats per Borges mateix.⁵⁴⁷ Ambdues narracions estan vertebrades pels efectes prodigiosos de dos objectes sobrenaturals. A “El Zahir”, l'objecte és una moneda, que persisteix de manera imbatible en el record de qui l'ha mirada, fins al punt que

⁵⁴⁶ “Is Borges himself truly a nominalist, or is this merely another of his stratagems of deceit?” (Merrell 1991: 2)

es deixa entreveure que el protagonista de la narració mor víctima de l'influx permanent que aquesta moneda exerceix sobre la seva ment. A "El Aleph", en canvi, l'objecte prodigiós és una bola circular de la mida d'una polzada, un espai minúscul des del qual es pot contemplar la vastitud completa de l'univers i tots els punts de l'espai i del temps sense cap superposició. A "El Zahir" Borges remarca el caràcter convencional de la paraula, el *flatus vocis* amb què els nominalistes constataven l'arbitrarietat de tot sistema lingüístic, i, a través d'una enumeració còsmica, destaca que moltes coses individuals que poblen la realitat poden ser anomenades Zahir:

(En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo) (A, OC, I, 589).

Aquesta declaració de nominalisme contrasta, com apunta Merrell,⁵⁴⁸ amb el fons de realisme filosòfic que predomina a "El Aleph", conte en què, com ja hem comentat, un dels dos protagonistes, el pedant poetastre Carlos Argentino Daneri està facultat per narrar la totalitat del món perquè posseeix aquest objecte prodigiós que és l'*aleph*. Resseguint la trama del conte, comprovem que Borges, a petició de Daneri, visita el soterrani on aquest guarda l'esfera de només uns pocs centímetres de diàmetre. En el moment en què Borges entra en contacte amb aquest objecte i cau sota els seus efectes,

⁵⁴⁷ "El Zahir creo que es más o menos *El Aleph*, otra vez. Salvo que el objeto inolvidable, el objeto mágico, es una moneda inolvidable" (Carrizo 1986: 237).

⁵⁴⁸ cf. Merrell 1991, pàg. 2 i següents.

comença a desplegar-se una percepció del món que obeiria als postulats pel realisme filosòfic. Perquè en aquest conte el llenguatge ja no és concebut com un instrument flexible i convencional a la manera com l'havien descrit els nominalistes. L'*aleph* projecta una successió d'imatges que són com un codi perfecte de la realitat essencial; un codi, tanmateix però, impossible de ser traduït a llenguatge, és a dir, de ser traslladat a escala del coneixement humà. El que hi ha a l'interior de l'*aleph* suggereix l'existència d'un món arquetípic, la visió del qual es transforma per a Borges –narrador en primera persona– en una passejada pel *món en si*, en una visió del món arquetípic, una visió que, paradoxalment, no està renyida amb la percepció de tots els *singulares*: “Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América [...]” (A, I, 625). Es produeix, així, en aquesta narració, una topada entre el nominalisme i el rerefons d'un univers dominat pel realisme filosòfic. Un xoc que s'allarga fins que Borges declara que s'ha de doblegar a la naturalesa successiva del llenguatge, la qual l'obliga a abandonar la idea de relatar la contemplació directa de les essències i també l'obliga a remarcar una vegada més que el nostre coneixement amb prou feines projecta ombres d'ombres de la realitat essencial. El llenguatge no forja un sistema d'equivalències recíproc amb la realitat:

Arribo ahora al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la

circunferencia en ninguna [...]. Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito (A, OC, I, 625).

La tensió entre nominalisme i realisme filosòfics queda plasmada en una inevitable assumpció de nominalisme filosòfic: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (A, OC, I, 625).⁵⁴⁹ Però en aquesta narració també es remarca molt vivament que l’existència de realitats arquetípiques és una presumpció necessària per garantir l’estabilitat del nostre intent de coneixement del món.

El nominalisme de “El Zahir”, i la constatació de com podria ser un coneixement d’acord amb els cànons del realisme filosòfic que s’esbossen a “El Aleph” es plasma d’una banda en la necessitat que tenim de fixar el llenguatge en unes formes eternes i, de l’altra, en la necessitat de retornar a la seguretat del nostre món fet de percepcions empíriques:

According to Borges, today we almost instinctively favor nominalism, but, in spite of ourselves, we implacably gravitate toward the opposite pole in an effort to discover “reality” in the eternal forms. And since this search is ultimately futile, we flee back to the secure minutiae of our empirical world (Merrell 1991: 8).

És Borges un nominalista resignat? ¿És un literat que formula el desideràtum de recrear la hipòtesi d’un coneixement humà que present les idees que

⁵⁴⁹ Motiu pel qual Jaime Rest interpreta “El Aleph” com un camp de pugna entre nominalisme i realisme, pugna que es resoldrà a favor del primer: “El enfrentamiento de realismo ingenuo y de nominalismo crítico en ‘El Aleph’ es una forma de enunciar la segunda opción, en la que el lenguaje y la realidad se esfuerzan en imponer sus respectivas modalidades” (Rest 1976: 157).

postula el realisme filosòfic? És un autor interessat a dramatitzar la tensió entre aquests dos modes filosòfics? Al Capítol 3 d'aquest treball, dedicat a la concepció borgiana del llenguatge, hem indicat la necessitat que l'autor argentí té de fixar el llenguatge en unes estructures immòbils (aspecte que tornarem a desplegar a propòsit de la interpretació que fa dels arquetipus platònics, apartat 6.5 d'aquest mateix capítol). El conte "El Aleph" explota els materials del realisme filosòfic en la mesura que el narrador (Borges mateix), quan presencia aquella allau d'imatges a l'interior de l'esfera, recrea un tipus de percepció *sub specie aeternitatis* dels components de l'univers.⁵⁵⁰ *Sub specie aeternitatis* aquí significa concretament alçar un narrador que contempla la realitat com si ell mateix estigués fora del món, des d'una perspectiva privilegiada, més apropiada per a una divinitat que per a un ésser humà. Més emfàtic serà encara l'escriptor i matemàtic Guillermo Martínez, que localitza en l'obra de Borges un estil *grat a l'estètica matemàtica*, un estil que aspira a una generalització molt propera al platonisme i a la lògica del teorema matemàtic:

Dije antes que hay una multitud de rastros matemáticos en la obra de Borges. Esto es cierto, pero aún si no hubiera ninguno, aún en los textos que nada tienen que ver con la matemática, hay algo, un elemento de estilo en la escritura, que es particularmente grato a la estética matemática. Creo que la clave de ese elemento está expresada, inadvertidamente, en este pasaje extraordinario de "Historia de la Eternidad": "No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin

⁵⁵⁰ Aquesta visió *sub specie aeternitatis* Borges ja l'havia aplicat a "La cámara de las estatuas" (narració publicada a *Historia universal de la infamia*): "En la quinta encontraron un espejo de forma circular, obra de Solimán, hijo de David —¡sea para los dos el perdón!— cuyo precio era mucho pues estaba hecho de diversos metales y el que se miraba en su luna veía las caras de sus padres y de sus hijos, desde el primer Adán hasta los que oirán la Trompeta" (OI, OC, I, 337). I també l'aplicarà a la narració "Utopía de un hombre que está cansado", on Borges posa de manifest el desideratim de l'ésser humà, sorgit arran de la naturalesa successiva de la percepció i les ànsies humanes d'abastar l'essència de la realitat: "Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie aeternitatis*" (OC, III, 53). D'altra banda, aquesta propensió al recurs de recrear una contemplació de les coses *sub specie aeternitatis* és palesa en tots els plantejaments borgians de tractar la infinitud, l'eternitat, l'etern retorn, instàncies metafísiques totes elles que exigeixen una mirada des de l'exterior del món i del temps.

comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: *lo genérico puede ser más intenso que lo concreto*. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era ‘pampa’ y esos varones ‘gauchos’. Lo genérico... prima sobre los rasgos individuales.” Cuando Borges escribe, típicamente acumula ejemplos, analogías, historias afines, variaciones de lo que se propone contar. De esta manera la ficción principal que desarrolla es a la vez particular y genérica, y sus textos resuenan como si el ejemplo particular llevara en sí y aludiera permanentemente a una forma universal. Del mismo modo proceden los matemáticos.

Cuando estudian un ejemplo, un caso particular, lo examinan con la esperanza de descubrir en él un rasgo más intenso, y general, que puedan abstraer en un teorema. Borges, les gusta creer a los matemáticos, escribe exactamente como lo harían ellos si los pusieran a la prueba: con un orgulloso platonismo, como si existiera un cielo de ficciones perfectas y una noción de verdad para la literatura (Martínez 2005: vegeu webgrafia).

La dramatització de les idees filosòfiques en la literatura de Borges passa moltes vegades per provocar una tensió entre models filosòfics diferents o antagònics, i també sovint per fer una reducció a l'absurd dels principis d'un sistema filosòfic. Per aquest motiu, perquè el que a Borges li interessa primordialment és la dramatització i la demolició d'una idea filosòfica, el contrast de dos o més sistemes explicatius de la realitat, és reduccionista interpretar la literatura de Borges com un granític al·legat de nominalisme. Novament, el processament literari dels materials filosòfics apunta a un interès que va més enllà de la defensa d'una tesi filosòfica. En els textos de Borges gairebé sempre hi podem trobar un model i el seu corresponent antimodel. Així, com acabem de dir, un exemple de nominalisme (“El Zahir”) pot confrontar-se amb un altre que insinua un fons de realisme filosòfic (“El Aleph”). Aquesta confrontació de models, però, permet detectar un *interès*

filosòfic més dissimulat: el contrast entre realisme i nominalisme filosòfics relativitza una vegada més les minses conquestes del coneixement humà, i sobretot ratifica les migradeses de la nostra percepció de la realitat. És el joc de tensions que planteja la poètica borgiana. D'una banda, Borges exigeix les abstraccions i exalta la funció ordenadora dels arquetipus (com per exemple a “Funes el memorioso”). De l'altra banda, el moviment pendular d'alternança entre els dos sistemes es completa quan Borges formula una declaració (resignada?) de nominalisme:

[...] uno, el realista, que anhela con extraño amor los quietos arquetipos de las criaturas; otro, el nominalista, que niega la verdad de los arquetipos y quiere congregiar en un segundo los detalles del universo. Aquél se basa en el realismo, doctrina tan apartada de nuestro ser que descreo de todas las interpretaciones, incluso de la mía; éste en su contenedor, el nominalismo, que afirma la verdad de los individuos y lo convencional de los géneros. Ahora, semejantes al espontáneo y al helado prosista de la comedia, todos hacemos nominalismo *sans le savoir*: es como una premisa general de nuestro pensamiento, un axioma adquirido. De ahí, lo inútil de comentarlo (HE, OC, I, 364).

¿Mapa de l'univers (realisme) o sistema de signes arbitraris (nominalisme)?
¿Amb quin criteri podem destacar en la literatura de Borges una hipotètica adscripció al nominalisme si hem comprovat que el rerefons realista li serveix per lamentar que no pugui haver-hi una plena adequació entre el llenguatge i les coses? En la mesura que els humans tenim una ment finita i no participem dels esquemes mentals d'una divinitat, som *inevitablement* nominalistes. Però l'obra de Borges, forjada resignadament en aquesta assumpció de nominalisme, evoca de forma permanent, potser amb un punt d'aspiració malenconiosa, els postulats del realisme filosòfic i pretén suggerir el món que

és a l'altra banda.⁵⁵¹ Pretén recrear narrativament l'acte d'estripar el vel de Maia, de traspasar el mirall, de transcendir a la realitat del somni, de contemplar de fit a fit els arquetipus, d'especular sobre conceptes abstractes (mortalitat, immortalitat, infinitud...) que hauran de ser reduïts a escala de la intel·lectualitat humana, és a dir, a escala del nominalisme, l'únic sistema explicatiu a què pot aspirar l'ésser humà.

6.4 TENSIO ENTRE *COSA EN SI* I FENOMENISME EN LA LITERATURA DE BORGES

En el tractament dels conceptes de *representació, ficció, concepció del llenguatge* (aspectes tractats en els Capítols 1 i 3), en les tensions entre nominalisme i realisme filosòfics (aspecte tractat a l'apartat anterior) i en els apartats en què exposem els vessants platonista i idealista de la literatura borgiana (inclosos en aquest mateix Capítol), surt a col·lació el terme de *cosa en si*, aquest espai que queda més enllà de les condicions humanes de representació i que serveix a Borges per fonamentar una ontologia i per plasmar una conjectura de la nostra impossibilitat d'assolir un coneixement sòlid de la realitat.

En el registre filosòfic la paraula *cosa* ha tingut un ús força ambigu. Descartes va parlar de cosa (*res*) com a substància, la qual es disgrega en pensament (*res*

⁵⁵¹ "Perhaps Borges is in essence a realist temperament disguised as a nominalist, then" (Merrell 1991: 9 i següents). Wheelock contempla Borges com un nominalista que voldria ser realista, però que no ho pot ser (per referències: Merrell 1991: 5). Sturrock assenyala que Borges és essencialment un realista "deeply gratified by the way in which language abstracts from essences to existences" (per referències: Merrell 1991, 3). Nuño vincula Borges amb les tesis essencialistes de Plató: "hay más de un escrito suyo [de Borges] que se acercaría más bien a las tesis esencialistas (de Platón y Kripke), que ven en los nombres una inalienable y definitiva virtud denotativa de las cosas" (Nuño 1986: 91). Juan Arana veu en l'intent de Borges de remarcar la tradició per davant de la individualitat, una manifestació de realisme filosòfic: "¿Debemos pues rechazar el nominalismo que, a decir de Borges, todos dan por válido, y retornar a la filosofía realista de los universales? Me temo que algo de eso hay, puesto que Borges sostiene, de la mano de Keats y Schopenhauer, que *el individuo es de algún modo la especie* y que, por tanto, no ha lugar a la pretendida oposición entre sujetos individuales y arquetipos genéricos" (Arana 1994: 139).

cogitans) i en extensió (*res extensa*). Per a Kant, la cosa és l'objecte de coneixement sensible o intuïció, i el coneixement està sempre limitat a allò fenomènic, mentre allò noumènic (la “cosa en si”, *Ding an sich*) queda fora de les condicions que imposa l'experiència humana.

Cal remarcar que per a Kant, la *cosa en si*, tot i quedar fora de l'abast de les nostres possibilitats de coneixement, té l'atribut de poder ser pensada. Aquest aspecte es reitera en la literatura de Borges, ja que per bé que l'escriptor argentí sempre interpreta que les condicions de representació humanes estan vinculades als imperatius de finitud i limitació, també subratlla que el coneixement humà (tot i ser limitat) *pensa, recrea, apunta i especula* sobre com podria ser el coneixement de la *cosa en si*, sobre com podria ser un coneixement no condicionat, simètricament equivalent a la realitat (com ja hem vist a l'apartat anterior amb l'anàlisi de la narració “El Aleph”).

Per conceptuar els propòsits filosòfics de Borges, Javier Arana observa: “El Dios de los teólogos, la *Cosa en sí* de Kant, la *Voluntad* de Schopenhauer son los remotos objetivos de la indagación borgiana” (Arana 2000, 97). De manera recurrent la literatura de l'autor argentí apel·la a l'*altra banda* del coneixement, a l'espai que conjecturalment quedaria més enllà de les condicions humanes de representació de la realitat.

En aquest sentit, els objectes sobrenaturals presents en la literatura de Borges delimiten vigorosament aquesta frontera. Aquests objectes (la moneda que és el Zahir, l'esfera diminuta que és l'Aleph, o els *brönir* multiplicables) assenyalen la impossibilitat humana d'anar més enllà de les condicions espaciotemporals de la representació. En la mesura que són sobrenaturals, aquests objectes circumscriuen el llenguatge i el coneixement de la realitat a les condicions humanes de coneixement. Però, al mateix temps, en delimitar una frontera inviolable, aquests objectes també s'erigeixen en esclatxes que permeten

imaginar, dintre de les migrades condicions de representativitat pròpies de l'ésser humà, un hipotètic món arquetípic. Per aquest motiu els objectes sobrenaturals presents en la literatura de Borges són una invitació a la inefabilitat, o a l'acte conscient –tal com comprovem al conte “El Aleph”– de *condescendir al llenguatge*. O, el que seria encara més nihilista, els objectes naturals, amb les seves lleis i comportaments només explicables a partir d'unes claus que no poden ser abordades per la intel·ligència humana, condemnen l'acte de la representació a un desideràtum, i al subjecte representant a la bogeria: el Zahir encomana la mort; les pedres de la narració “Tigres azules” que tenen la propietat de multiplicar-se, transmeten també la bogeria, la imaginació d'un món *en si*, un univers d'una lògica inabastable.⁵⁵²

A partir de subratllar la *cosa en si*, el suggeriment d'un món que està més enllà de les condicions fenomèniques del coneixement, Borges fortifica encara més aquell efecte de desrealització, de desfiguració de la realitat, d'evanescència – en fi– de tot coneixement que es presenti amb aires de solidesa o consistència. Borges plasma literàriament la idea de *cosa en si* en presentar un subjecte humà amb els límits de coneixement ben atermenats segons les condicions de l'experiència. És per exemple una de les funcions que juga el mirall en la seva literatura. Al poema “El espejo” constatem aquesta funció:

Yo, de niño, temía que el espejo
me mostrara otra cara o una ciega
máscara impersonal que ocultaría
algo sin duda atroz. Temí asimismo
que el silencioso tiempo del espejo
se desviara del curso cotidiano
de las horas del hombre y se hospedara

⁵⁵² cf. MS, OC, III, 388.

en su vago confín imaginario
seres y formas y colores nuevos.
(A nadie se lo dije; el niño es tímido).
Yo temo ahora que el espejo encierre
el verdadero rostro de mi alma,
lastimada de sombras y culpas,
el que Dios ve y acaso ven los hombres (HN, OC, III, 193).

La *cosa en si* declara els límits de la representació. Borges no anhela escatir aquest *món en si*, sinó accentuar literàriament la defamiliarització que comporta la convicció que el coneixement humà és sempre representació fenomènica, i, per tant, un producte allunyat de les formes essencials i arquetípiques. Aquesta limitació destaca la migradesa del nostre coneixement. Així, doncs, encara que sigui com a metadiscurs, Borges –comparable amb Kant– afirma la noció de *cosa en si*. Aquest intent es plasma de manera meridiana, per exemple, a la narració “La escritura del dios”, on Borges instrumentalitza la noció de *cosa en si* per remarcar com seria un coneixement absolut de l’univers. Tornem a recordar breument la vèrtebra de l’argument d’aquest conte: el sacerdot asteca, tancat en una cel·la, llegeix, en la pell del tigre que habita la cel·la contigua, una fórmula divina que li atorga l’omnipotència. Com a excepcionalitat mística, doncs, el sacerdot ha accedit al coneixement absolut de la realitat, i per això participa dels atributs d’una divinitat (perquè només una intel·ligència divina o inimaginable per l’home podria conèixer el noumen). La *cosa en si*, doncs, es transforma en un suggeriment, en un espai que exalta que el *món en si* no pot ser aprehès amb les condicions humanes del coneixement. Per aquest motiu, l’esfera prodigiosa de l’Aleph, que permet un accés al *món en si*, que permet un coneixement de la realitat sense les condicions espaciotemporals que limiten la nostra experiència, no condescendeix a ser relatat per la

naturalesa limitada del nostre llenguatge.⁵⁵³ Com ja hem dit a l'apartat anterior: en contemplar l'esfera, Borges, el narrador i protagonista, queda alliberat de les condicions humanes de representació i això li reporta una consciència de pobresa, de rebaixament, quan ha de retornar a les limitades condicions fenomèniques per poder referir un coneixement que no és substancialment fenomènic:

En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré (A, OC, I, 625).

Aquest fragment pot ser interpretat com una mena d'*experiència mística*, perquè la coneixença del *món en si* ha de quedar finalment rebaixada a llenguatge, és a dir, a coneixement *en mi*, a mer fenomenisme. A través d'aquest efecte Borges subratlla el territori vedat a l'experiència humana. En el mateix exercici textual aconseguix precisar les limitacions del coneixement humà.

Borges ha especulat sobre el *món en si* a partir de les lectures de Berkeley, a les envistes del qual, l'autor argentí redueix l'existència a la percepció.⁵⁵⁴ Borges, però, a diferència de Berkeley, no ratifica la idea d'erigir Déu en el garant de la permanència de les coses, de la realitat i, per tant, del *món en si*.⁵⁵⁵ Per a Berkeley hi ha un *món en si* que queda salvaguardat per l'actitud vigilant de Déu, que preserva la integritat del món quan aquest no és percebut per cap

⁵⁵³ cf. A, OC, I, 624 i següents, en què Borges inicia el relat enumeratiu de tot allò que, sense restriccions espacials ni temporals, aconseguix veure en l'esfera màgica.

⁵⁵⁴ Concretament en els textos de filiació berkeleyana "La nadería de la personalidad", "La encrucijada de Berkeley" i "Nueva refutación del tiempo".

⁵⁵⁵ cf. "Nueva refutación del tiempo" (OI, OC, II, 135).

ésser humà.⁵⁵⁶ En Borges aquests plantejaments berkelians quedaran transformats fonamentalment en la incapacitat humana d'accedir al *coneixement en si* en la mesura que el subjecte, sotmès a les condicions de la percepció, no hi té accés. I és que Borges torna a fer evident la naturalesa al·lucinatòria del món, les quimeres i paranys que la raó es depara a si mateixa. En aquest propòsit, Borges, tot i que rares vegades les esmenta explícitament, rendibilitzarà molt allò que Kant va anomenar antinòmies i que, aplicades al concepte de raó pura, descriuen el conflicte en què es veu immersa la raó quan intenta pensar allò que és condicionat, és a dir: quan intenta pensar l'incondicionat, quan no es conforma amb el coneixement condicionat de l'enteniment i aspira a un saber complet i definitiu.⁵⁵⁷ Així, per a Borges,

⁵⁵⁶ “HYL. Yes, Philonous, I grant the existence of a sensible thing consists in being perceivable, but not in being actually perceived.

PHIL. And what is perceivable but an idea? And can an idea exist without being actually perceived? These are points long since agreed between us.

HYL. But, be your opinion never so true, yet surely you will not deny it is shocking, and contrary to the common sense of men. Ask the fellow whether yonder tree hath an existence out of his mind: what answer think you he would make?

PHIL. The same that I should myself, to wit, that it doth exist out of his mind. But then to a Christian it cannot surely be shocking to say, the real tree, existing without his mind, is truly known and comprehended by (that is EXISTS IN) the infinite mind of God. Probably he may not at first glance be aware of the direct and immediate proof there is of this; inasmuch as the very being of a tree, or any other sensible thing, implies a mind wherein it is. But the point itself he cannot deny. The question between the Materialists and me is not, whether things have a REAL existence out of the mind of this or that person, but whether they have an ABSOLUTE existence, distinct from being perceived by God, and exterior to all minds. This indeed some heathens and philosophers have affirmed, but whoever entertains notions of the Deity suitable to the Holy Scriptures will be of another opinion. (Extret de Pedició electrònica <http://www.maths.tch.ie/~dwilkins/Berkeley/Hylas/>, basada en el text de George Berkeley, *Three Dialogues between Hylas and Philonous in Opposition to Sceptics and Atheists*, dins: *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge*, by Jacob Tonson (1734).

Exemple evident d'aquesta idea n'és el fragment de la narració “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en què es narra que el portal d'una casa desapareix així que un captaire deixa de visitar-lo (cf. F, OC, I, 440).

⁵⁵⁷ Del grec *antí* (contra) i *nomos* (lleí), la idea d'antinòmia expressa o bé una contradicció –no necessàriament irresoluble– entre dues proposicions, o bé expressa una proposició que acaba duent a conclusions que es contradueixen entre si. En certa manera, és equivalent a la paradoxa. Però en un sentit més estrictament filosòfic, l'antinòmia s'aplica a les contradiccions i paradoxes de la raó pura. Segons Kant, la raó s'organitza a l'entorn de les idees de Déu, ànima i món, sintetitzades respectivament en la teologia natural, la psicologia. En cadascun d'aquests camps, Kant vol demostrar que la raó emprà certs procediments erronis, i, per exemple, redueix les proves de l'existència de Déu a la demostració ontològica, que considera il·legítima. De manera anàloga fa la mateixa aplicació en el camp de la psicologia, en el qual localitza també raonaments falsos. I, ja en el territori de la cosmologia, arriba a les antinòmies, que classifica segons la quantitat, la qualitat, la relació i la modalitat, i que consisteixen, sempre dins un esquema tesi-antítesi, en la finitud-infinitud de l'espai i el temps; en la divisibilitat infinita de la matèria; en la causalitat-llibertat; i el fet de ser necessari o ser causat. Escriu Kant a la *Crítica de la raó pura*: “Así, pues, hay solamente tres calses de silogismos dialécticos, tantas

intentar traspasar les condicions humanes del coneixement, pretendre que podem conèixer tots els fonaments de la realitat, implica una generació de malformacions intel·lectuals. És el que es declara a “Avatares de la tortuga”:

Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón (D, OC, I, 258).

Idealisme i kantisme subministren a la literatura borgiana una base teòrica per desplegar un projecte filosòfico-literari primordial: posar en dubte la consistència del món i la raó. De l'idealisme de Berkeley, Borges sobretot en destaca el caràcter estantís de la percepció: el món desapareix així que es deixa de percebre. Les antinòmies de Kant confirmen el caràcter paradoxal de la raó, d'una raó que és coneixement i que, alhora, s'autorevela les pròpies limitacions.

A través de la dialèctica transcendental, Kant va pretendre ensenyar la manera de deslliurar-se de les antinòmies, alertant que es produïen quan la raó aplica els principis de l'experiència a objectes que estan més enllà de l'experiència. És aquest el propòsit que declara en el pròleg de la primera edició de la *Crítica de la raó pura*:

como ideas en las que desembocan sus conclusiones. En la *primera clase* parto del concepto trascendental de sujeto, que no contiene variedad, para inferir la unidad absoluta de ese mismo sujeto, del cual no poseo, de este modo, ningún concepto. Esta inferencia dialéctica recibirá el nombre de *paralogismo* trascendental. La *segunda clase* de inferencias sofisticadas se propone conseguir un concepto trascendental de la absoluta totalidad de la serie de condiciones relativas a un fenómeno dado en general: del hecho de que poseo de la incondicionada de la unidad sintética de la serie de un concepto que es, desde cierta perspectiva, siempre contradictorio, infiero que la unidad correcta es la opuesta, a pesar de que no poseo de ella ningún concepto. Llamaré *antinomia* de la razón pura a la situación en que se encuentra al hacer estas inferencias dialécticas. (Kant 1995: Llibre segon, 327).

La perplejidad en la que cae la razón no es debida a culpa suya alguna. Comienza con principios cuyo uso es inevitable en el curso de la experiencia, uso que se halla, a la vez, suficientemente justificado por esta misma experiencia. Con tales principios la razón se eleva cada vez más (como exige su propia naturaleza), llegando a condiciones progresivamente más remotas. Pero advirtiéndole que de esta forma su tarea ha de quedar inacabada, ya que las cuestiones nunca se agotan, se ve obligada a recurrir a principios que sobrepasan todo posible uso empírico y que parecen, no obstante, tan libres de sospecha, que la misma razón ordinaria se halla de acuerdo con ellos. Es así como incurre en oscuridades y contradicciones. Y, aunque puede deducir que éstas se deben necesariamente a errores ocultos en algún lugar, no es capaz de detectarlos, ya que los principios que utiliza no reconocen contrastación empírica alguna por sobrepasar los límites de toda experiencia. El campo de batalla de estas inacabables disputas se llama *metafísica* (Kant 1995: 7).

En aquesta direcció es pot emmarcar una part de la crítica borgiana de la metafísica, quan l'autor argentí planteja la pseudoracionalitat de moltes afirmacions clàssiques de la metafísica. Però, per damunt de tot, Borges està interessat a explotar literàriament el poderós efecte de les antinòmies. Dit d'una altra manera: Borges, a diferència de Kant, no pretén resoldre els problemes que es presenten a la raó teòrica quan aquesta és víctima de la il·lusió transcendental, sinó que el que vol és aprofundir en la remarca dels efectes estètics i gnoseològics que provoca aquest col·lapse de la raó. Aquesta és una de les fronteres que separa el *literat* del *filòsof*.

Ara bé, no podem oblidar que Borges és lector i admirador de Schopenhauer, i per tant no podem circumscriure Borges als esquemes d'un literat que es converteix en eco de les antinòmies kantianes, sinó que hem de tenir molt present aquesta mediació de Schopenhauer. Una mediació que Borges mateix ja destaca a "Nueva refutación del tiempo" quan explicita que Schopenhauer

defineix el món com un fenomen cerebral “y distingue *el mundo de la cabeza* del *mundo fuera de la cabeza*” (OI, OC, II, 138), emfasitzant així la idea que el món és reductible a la nostra representació i que tot el coneixement sorgeix de la nostra consciència.

Aquest fet modifica substancialment el concepte de *cosa en si* propi del kantisme. Per a Schopenhauer resulta absurda la presumpció que un objecte pugui existir fora de la representació. Schopenhauer està d'acord amb Kant que el món és una representació que nosaltres fabriquem, i està d'acord amb què la fusió entre objecte i subjecte es dona en el fons de la consciència humana:

Sabemos, gracias al gran filósofo Kant, que el tiempo, el espacio y la causalidad, con todas sus leyes y bajo todas sus formas posibles, nos son conocidos independientemente de los fenómenos en que se representan y forman su contenido; en otros términos, que se les puede conocer partiendo del sujeto, como partiendo del objeto, de manera que con igual razón pueden ser llamados modos de intuición propios del sujeto o propiedades del objeto en cuanto objeto o representación. (Kant le denomina fenómeno). Se pueden considerar también estas formas como el límite indivisible que separa al objeto del sujeto; en consecuencia, aunque el objeto no puede ser percibido más que bajo alguna de dichas formas, el sujeto debe igualmente poseerlas y conocerlas independientemente de cualquier objeto perceptible (Schopenhauer 1985: §24, 117).

L'ésser humà coneix el món de la consciència a través de les formes espai/temps i per mitjà de la causalitat. Així, per a Schopenhauer, el món, no és res més que aparença, el nostre coneixement és fenomènic, no és la *cosa en si*; és allò que en la filosofia hindú s'anomena “vel de Maia”. A la *cosa en si*, segons Schopenhauer, s'hi pot accedir a través de la voluntat, que és també l'*en si* de l'home, i que es manifesta a través del cos, mitjançant el qual l'home

també és món i està sotmès a l'acció causal que també afecta al món.⁵⁵⁸ És per mitjà de la voluntat i l'energia vital que arribem a la *cosa en si*. El món, així, és representació, força cega i voluntat insatisfeta, aspiració que és dolor i tragèdia. Segons Serge Champeau “Borges et Schopenhauer partent tous deux de l'idée d'un au-delà non métaphysique de la représentation” (Champeau 1990, 148). I és que precisament en la filosofia de Schopenhauer se salva la fissura kantiana entre noümen i fenomen: “La volonté apparaît aussi, immédiatement, comme l'essence non seulement du moi mais de l'univers tout entier”, dirà Champeau (ídem).

A partir de la voluntat, doncs, l'individu accedeix a totes les altres coses i a l'univers: “et par là partie intégrante de la nature, qu'il trouve un chemin pour pénétrer au fond de la nature et cela dans sa propre conscience” (ídem).⁵⁵⁹

Borges abraça aquesta concepció schopenhaueriana de *cosa en si*. En la seva literatura es deixa notar el monisme de Schopenhauer: aquest filòsof pretenia destacar la possibilitat d'accedir a la *cosa en si* i Borges es desmarca de Kant en deixar de banda l'ampla distància que hi ha entre el fenomen i el noümen, i en interessar-se més per la idea schopenhaueriana d'accés a la *cosa en si* a través de la voluntat:

La realidad no ha de menester que la apuntalen otras realidades. No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí detrás de las apariencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones. La vida es apariencia verdadera (Borges 1998: 102).

⁵⁵⁸ “[...] La vista grosera del individuo está turbada por lo que los indios llaman el velo de Maya; en lugar de la cosa en sí no ve más que el fenómeno en el tiempo y en el espacio, en el principio de individuación y en las demás formas del principio de razón. [...] Le parece entonces que el placer y el dolor son cosas completamente diferentes; tal hombre es a sus ojos verdugo sanguinario, y tal otro víctima y mártir; [...]. Ve el dolor en el mundo y ve también la maldad; pero lejos de comprender que no son más que aspectos diversos del fenómeno de la misma voluntad de vivir, le parece que se diferencian mucho entre sí y que son cosas opuestas, [...].” (Schopenhauer 1985 II: ¶63, p. 164).

⁵⁵⁹ Per a una interpretació de les relacions entre la filosofia de Schopenhauer i la literatura de Borges, vegeu Champeau 1990: 147-156.

Per a Kant, la raó, un cop podada de les seves pretensions d'il·lusió transcendental, pot erigir un projecte filosòfic racional que sigui vàlid. Mentre que per a Schopenhauer i per a Borges la filosofia no representa un sistema d'accés a la realitat, sinó un producte de pervivència de la voluntat (Schopenhauer), o un intent de remuntar "esquemes explicatius provisoris" (Borges).⁵⁶⁰ Aquests esquemes són també manifestació de pervivència de l'atàvica voluntat humana de comprendre el món.

Exposat tot això, la *cosa en si* adquirirà fonamentalment dues funcions en la literatura de Borges:

- 1) confrontar el món de la representació amb un hipotètic i inaccessible món de la *realitat en si*.
- 2) remarcar que el món del subjecte humà és representació (aspecte que, de retruc, reforçarà la idea d'igualtat jeràrquica entre els diferents discursos o gèneres expressius).

Així, el concepte de *cosa en si*, procurarà moltes esclatxes a la literatura borgiana, apropant-la cap al relativisme i a l'escepticisme. En la literatura borgiana sempre palpita la idea que el coneixement és una representació del món i no *el* món; i que, per tant, els humans edifiquem la nostra *ciència* o coneixement de la realitat essent conscients de la nostra ignorància sobre el que és *la* realitat i essent conscients de la impossibilitat d'atènyer-la. Al mateix

⁵⁶⁰ "Esta actitud lo ha llevado [a Borges] a coincidir con ciertas opiniones de Schopenhauer en las que se niega al entendimiento humano la aptitud de resolver los interrogantes sobre el origen y meta del universo, sin que ello suponga desconocer a la filosofía el derecho de explorar como se manifiesta el mundo" (Rest 1976: 59). Una idea que també comenta Álvarez de Oro en remarcar: "Schopenhauer dió el golpe de muerte al concepto del hombre como ser gobernado enteramente por la razón" (Álvarez de Oro 1987: 51). També aquesta

temps la literatura borgiana haurà asseverat que l'únic instrument de coneixement de què disposem és el que ens remet a unes bases fenomèniques, un fenomenisme que, al seu torn, remet a una *aparença*. D'aquesta forma la literatura de Borges assoleix un poderosíssim efecte de defamiliarització: el coneixement haurà revelat altra vegada els seus dèficits i limitacions, i ens haurà permès conjeturar el seu revers: el rerefons de la *cosa en si*. A través d'un procés autoreflexiu, ens haurà permès, també, acreditar que tot és representació.

6.5 PLATONISME I ANTIPLATONISME EN LA LITERATURA DE BORGES

Igual que amb totes les altres branques de la filosofia, Borges recull del platonisme només alguns serrells, tan parcials que seria molt agosarat qualificar, sense més matisos, de *platonisme* els productes resultants de l'aplicació literària d'aquests materials filosòfics. D'altra banda, el conjunt intricat de fílies i fòbies que Borges manifesta en relació amb els arquetipus platònics posa en evidència que en la seva literatura el platonisme és interpretat de maneres múltiples i fins i tot dissemblants. Per tot això, una interpretació de caràcter unificador i reduccionista no es perfila com a solució plausible a l'hora d'explicar la funcionalitat del platonisme en el context de l'obra borgiana.

La teoria filosòfica de Plató implica una vastitud temàtica que la literatura de Borges, caracteritzada per l'interès fragmentari per la filosofia, no aborda, és clar, d'una manera sistemàtica o exhaustiva. La teoria platònica desplega una ontologia (la teoria de les idees), una teoria del coneixement (la reminiscència, els graus de coneixement, la dialèctica...), una teoria de l'ànima (que és,

remarca de la irracionalitat admet, segons Ronald Christ (cf. Christ 1995: 17) similituds entre Schopenhauer i Borges.

alhora, una teoria vagament psicològica, ja que conté l'esbós d'una caracterologia de la personalitat), una teoria ètica i política, així com una teoria estètica i una cosmogonia. Plató destina primordialment els seus esforços intel·lectuals a buscar un objecte de coneixement vertader, a trobar l'àmbit o regió de la veritat, a forjar un coneixement que pugui ser elevat a categoria universal i per mitjà del qual es puguin desactivar els arguments relativistes de la sofística i la disparitat de criteris que existeixen sobre moltes matèries (justícia, ètica, realitat...). Sota la influència pitagòrica, Plató concebrà el model matemàtic com el cànon del coneixement objectiu i vertader, i establirà una separació radical entre el món de les Formes o de les Idees i el món de la realitat material. Així, la defensa central de la seva doctrina filosòfica anirà encaminada a persuadir que el món de les Formes, amb les seves figures arquetípiques, és el patró absolut de tot coneixement; mentre que el coneixement sensible és efímer, canviant, i només condueix a la *doxa*, un dels graus més baixos dins la jerarquia epistemològica que esbossa el filòsof atenenc.

Aquesta visió sumària de Plató és sens dubte insuficient per oferir una perspectiva representativa dels múltiples angles de la seva filosofia. Però ens acara de manera suficient amb el principal centre d'interès de la literatura de Borges amb relació a la filosofia d'aquest autor: el debat sobre l'existència ontològica de les idees, uns arquetipus deslligats de la realitat sensible.

Ja veurem que tant la dualitat de mons que proposa la filosofia de Plató com els models de coneixement que se'n deriven es materialitzen en l'obra de Borges. En canvi –i aquest factor el podríem entendre com una prova més de l'atenció capriciosa i arbitrària que Borges dispensa a la filosofia– a l'autor argentí amb prou feines l'atrauen temes tan vitals del platonisme com ara la

dialèctica com a mètode d'accés al coneixement vertader, o els fonaments de la justícia, l'ètica o l'estat.

La influència del pensament de Plató es prolongarà amb allò que la historiografia de la filosofia ha anomenat neoplatonisme o platonisme en general. *Grosso modo*, el neoplatonisme, que es desenvolupa a partir del segle III dC, accepta que les idees estan separades de les coses i són la causa de l'esdevenir sensible, i que, a més, es constitueixen en els autèntics objectes del coneixement; també accepta la teoria de la reminiscència, la dialèctica com a mètode de coneixement vertader, i la consideració que la tasca de recerca de la veritat per part de la filosofia ha de culminar en la fonamentació dels principis ètics del ciutadà, de la política i de l'estat.

El neoplatonisme és un corrent que, tot i ser continuador de la filosofia de Plató, presenta variants importants amb la doctrina del mestre atenenc, sobretot un punt d'inflexió de caràcter religiós.⁵⁶¹ Les intrincades derivacions del neoplatonisme no suporten una exposició cronològica i superficial. Ens limiten, aquí, a destacar-ne alguns aspectes d'interès per comentar l'obra de Borges.

⁵⁶¹ Filó d'Alexandria (25 aC – després de l'any 50) considera la teoria platònica de les idees una manifestació del *logos* diví; els Pares de l'església, sobretot Climent d'Alexandria (150-211) i Orígenes (185-254), duren a terme un procés intel·lectual de cristianització de la filosofia grega, del qual la filosofia platònica esdevindrà una pedra angular. Tertulià (155-222) va arribar a afirmar que tota la filosofia no era sinó un robatori de les Sagrades Escriptures. Amb sant Agustí (354-430) la influència del neoplatonisme serà molt gran, determinant el pensament d'autors com Escot Eriúgena (810-877), sant Anselm (1035-1109) i l'escola de Chartres. És notable també la influència de l'obra de l'anomenat Pseudo Dionís Areopagita (segles IV i V dC), deixeble de sant Pau (67). L'obra del Pseudo Dionís té com a principal preocupació escatir la naturalesa de Déu. Pseudo Dionís abordarà, a la *Teologia mística*, la impossibilitat d'anomenar adequadament aquesta naturalesa divina, asseverant que per bé que tot coneixement prové de Déu, pel nostre compte no en podem pensar res, d'Ell. Aquesta dificultat de poder anomenar Déu és propera a la idea borgiana de la impossibilitat de "penetrar en els esquemes divins del món" i fa que Jaime Rest (1976: 43 i 171) estableixi diferents paral·lelismes entre Borges i aquest autor. Fent un salt sobre el neoplatonisme traduït a l'àrab i interpretat pels corrents sincrètics de la filosofia, que van mesclar corrents occidentals i àrabs, el platonisme que quedarà més al centre del radi d'influències sobre Borges serà el de filòsofs com Nicolau de Cusa (1401-1464), Tomàs Moro (1478-1535), Tomasso Campanella (1568-1639), l'obra dels quals serà parcialment coneguda per l'autor argentí. Durant el segle XVII el neoplatonisme rep una embranzida amb l'aparició d'un corrent platònic a Cambridge, del qual R. Cudworth (1617-1688) serà el màxim representant. I a partir del segle XIX, els estudis sobre Plató adquireixen unes grans proporcions gràcies a Schleiermacher (1768-1834), que va introduir el mètode històric i hermenèutic en la lectura i interpretació dels diàlegs de Plató.

En aquest sentit cal esmentar Plotí (205-270), autor de les *Ennèades*, obra de la qual Borges és un lector entusiasta. L'obra cabdal de Plotí la coneixem gràcies a la recopilació que en va fer Porfiri, deixeble seu i també biògraf. Porfiri, seguint un criteri temàtic, va agrupar nou tractats monogràfics (*ennéa* en grec significa “nou”), que versen de temes tan diversos com la moral, la cosmologia, l'estudi del temps,⁵⁶² la naturalesa, el món sensible, el refús de les tesis dels gnòstics, l'estudi de l'ànima, els gèneres de l'ens, l'ésser, i el Bé-U. Fonamentant-se d'una banda en les tesis de Plató i, de l'altra, en aspectes de les filosofies d'Aristòtil, dels estoics, de l'escepticisme, de l'eclecticisme i del neopitagorisme, Plotí funda el neoplatonisme, autèntica amalgama temàtica que condensa bona part del pensament antic.

Amb relació a la literatura de Borges és interessant retenir dues de les tres hipòstasis de les quals Plotí afirmava l'existència. La primera d'aquestes hipòstasis sosté que per damunt de tot hi ha l'U, identificat amb el bé absolut. Allò més interessant d'aquest aspecte amb relació a la literatura de Borges és que Plotí qualifica d'inefable i indefinible aquest U, ja que no posseeix determinació finita.⁵⁶³ Ja veurem que aquest plantejament podria haver influït en Borges, la literatura del qual sempre suggereix un rerefons inefable de la realitat *pura*, i constantment revela que una ment humana (i, per tant, finita) no pot conèixer una naturalesa infinita. La segona hipòstasi que presenta Plotí és la següent: el Logos, l'Intel·lecte o el Nous, té com a principal característica la de conèixer-se a si mateix; llavors, deixa de ser U i apareix la dualitat, perquè d'una banda hi ha allò intel·ligible i, de l'altra, la intel·ligència. De l'U, per tant, n'emana allò divers.⁵⁶⁴ Aquesta hipòstasi, convenientment retocada, també podria haver influenciat Borges, autor que en la seva literatura, tal com hem

⁵⁶² Un dels temes de l'obra de Plotí que més interessa a Borges: cf. HE, OC, I, 353; vegeu també la conferència “El tiempo”, *Borges Oral*, Buenos Aires: Emecé 1989, p. 109-129.

⁵⁶³ cf. Plotín 1991, vol. 5, IV, 79-82.

⁵⁶⁴ cf. Plotín 1991, vol. 5, V, 91-107.

apuntat en diversos moments d'aquest treball, explota la noció de panteisme i la tensió entre unitat i multiplicitat. Segons Silvia Magnavacca, el neoplatonisme està present en la literatura de l'autor argentí “porque [Borges] se mueve en el plano metafísico: nada menos que el tema del ser y su vinculación con la totalidad y con lo Absoluto” (Magnavacca 2009: 277).

De fet, amb Plotí, Borges farà el que acostuma a fer amb tants altres autors filosòfics: glossar-los, polemitzar-hi puntualment i retocar lleugerament alguns dels seus continguts filosòfics per obtenir-ne el dring i nervi literaris desitjats. Tal com succeeix, per exemple, al text “Historia de la eternidad”, en què, referint-se al concepte de temps, Borges sosté que ell inverteix el mètode de Plotí,⁵⁶⁵ ja que si aquest filòsof considerava que per conèixer la naturalesa del temps s'havia de conèixer el seu arquetipus (l'eternitat),⁵⁶⁶ Borges dirà que el procediment és a la inversa: que, per conèixer l'eternitat, cal desxifrar la naturalesa del temps.

En la literatura de Borges localitzem sobretot un intent de plasmar el to marcadament transcendent i dualista propi de la filosofia platònica, la qual va escindir la realitat en dues esferes, la sensible i la intel·ligible.

El recurs borgià al platonisme es concreta amb la translació literària d'un seguit de glosses i postil·les al món de les idees defensat pel sistema platònic. I sobretot és reiterada la recursivitat als arquetipus platònics en el marc d'una literatura com la de l'autor argentí, àvida de remarcar les limitacions del coneixement humà i de suggerir la presència d'una *altra* realitat, pura i incommensurable:

¿Fluye en el cielo el Rhin? ¿Hay una forma / universal del Rhin, un arquetipo,
/ que invulnerable a ese otro Rhin, el tiempo, / dura y perdura en un eterno

⁵⁶⁵ cf. HE, OC, I, 353.

⁵⁶⁶ cf. Plotí 1989, vol. 3, VII, 127-153.

Ahora / y es raíz de aquel Rhin, que en Alemania / sigue su curso mientras dicto el verso? (C, OC, III, 324).

PLATONISME EN LA LITERATURA DE BORGES: LA CLAU DEL MÓN ESTÀ FORA DEL MÓN

El debat entre els dos models de realitat que consigna el dualisme de la filosofia de Plató és molt present en tota la literatura de Borges.⁵⁶⁷ En l'obra de l'autor argentí hi ha una necessitat, cristal·litzada ja en la base de la concepció borgiana del llenguatge, d'insinuar constantment que la clau del món (si és que n'hi ha alguna, de clau) ha d'estar fora del món.⁵⁶⁸

En la seva literatura, Borges fa una constant interpretació panteista de la realitat; aquesta interpretació, unida a la seva també constant pretensió d'anul·lar la identitat personal, es fonamenta en els arquetipus platònics, que apareixen com a estructures que ja no requereixen un jo personal ni són *participades* per aquest jo personal. Així, a la narració "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en una nota a peu de pàgina apunta aquesta *unitat despersonalitzadora* que implica el panteisme: "En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare" (F, OC, I, 438).

Les projeccions filosòfiques de la literatura de Borges no transmeten l'optimisme que irradien els projectes filosòfics de Plató i els seus epígons, sinó que presenta una actitud desenganyada, que de cap manera aspira a descobrir les essències de la realitat, i que únicament es rabeja i troba el seu

⁵⁶⁷Si, aun contra su repetida modestia, se acepta hablar de la filosofía de Borges, ésta se podría reducir a un platonismo raigal [...] J. L. Borges es un platonista en la caverna: resignado a morar entre la decadencia sensorial, más que cultivar la añoranza de lo inteligible y perfecto, transcurre su existencia literaria entre obsesiones acechantes. Los espejos, por repetidores de lo mucho; el tiempo, por repetidor de lo mismo; la inmortalidad, por indistinguible repetición en el tiempo o, más bien, al margen del tiempo" (Nuño 1986: 87).

espai de desenvolupament en la impossibilitat humana de descobrir-les, ateses les migrades condicions de coneixement i representació de la realitat.

Per reflectir aquest escepticisme Borges se serveix d'un seguit de símbols literaris, el mirall, el laberint i el somni, que, com hem exposat al Capítol 4, projecten un espai inaccessible, una *altra banda*, i tenen la propietat de revelar la naturalesa imperfecta del coneixement, els seus límits. D'una manera molt particular el símbol del mirall aconsegueix aquesta funció, ja que el mirall sempre genera sensació de fantasmagoria i espargeix uns efectes que apunten a la irrealitat o, encara millor, a la desrealització.⁵⁶⁹ Els miralls són com finestres cegues, que reflecteixen l'interior d'aquest món, d'aquesta *caverna*. Però alhora permeten imaginar que en el seu revers, en el transmón, hi ha *l'altra* realitat, comparable al món intel·ligible que postula el platonisme. El mirall, així, reforça la precarietat que caracteritza al coneixement humà, desenvolupa la funció de símbol que relaciona l'aspiració de l'ésser humà de voler conèixer la realitat essencial amb la mateixa fretura que manifesta el presoner de la caverna del cèlebre diàleg de Plató, al qual les ombres i els pàl·lids reflexos inciten a pensar en els objectes reals: “¿Por qué persistes, incesante espejo? / Por qué duplicas, misterioso hermano, / El menor movimiento de mi mano? / ¿Por qué en la sombra el súbito reflejo? / Eres el otro yo de que habla el griego” (RP, OC, III, 109).

La presa de consciència de la precarietat del nostre coneixement s'incrementa amb el símbol del laberint, el qual, tal com hem exposat al Capítol 4, revela un efecte paradoxal que a Borges tant li abelleix de remarcar. El laberint il·lustra

⁵⁶⁸ Prenem aquesta idea de Juan Nuño (ídem).

⁵⁶⁹ cf. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (F, OC, I, 431-443), en què els miralls posseeixen la capacitat d'alterar i deformar la realitat: el món idealista de Tlön qüestiona la realitat del nostre món material. Aquest procés és possible perquè el protagonista de la narració s'assabenta de l'existència d'aquest món gràcies a “la conjunció de un espejo y una enciclopedia” (ídem, 431). Mirall i enciclopèdia, com hem exposat al Capítol 4, són versions de la realitat, de la mateixa manera que també és deformació de la realitat aquest món idealista de Tlön ordit per un grup de savis.

la idea que l'ésser humà està reclòs en les seves condicions de coneixement, mentre que més enllà d'aquestes perviu una realitat immòbil que, si s'hi pogués accedir, ens concediria l'autèntic coneixement.⁵⁷⁰ El laberint, però, encara exalta, en un grau més que el mirall, la condició precària del coneixement, ja que esdevé un símbol que revela que el coneixement, en els seus mateixos processos, construeix apories, paradoxes i fal·làcies. El laberint és una construcció humana ordida perquè els humans s'hi perdin. És una mena d'intel·ligència, doncs, paradoxal: al servei de la destrucció o la confusió de la intel·ligència.

Així, Borges transfereix la idea que l'intent mateix de superar el laberint, de trobar un punt de fuga perquè la intel·ligència assoleixi una visió de les formes essencials, és una activitat condemnada al fracàs.⁵⁷¹ Ja sigui en forma de llibre ("El jardín de senderos que se bifurcan") o de biblioteca ("La biblioteca de Babel"), el laberint esdevé per a Borges una metàfora del cosmos i de l'intent de conèixer:⁵⁷²

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad (Co, OC, III, 481).

⁵⁷⁰ Per a una plasmació d'aquesta funció del símbol del laberint: "La casa de Asterión" (A, OC, I, 569-570); "La muerte y la brújula" (A, OC, I, 499-507); "La biblioteca de Babel" (F, OC, I, 465-471); "El inmortal" (A, OC, I, 533-544); "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (A, OC, I, 600-606); "Los dos reyes y los dos laberintos" (A, OC, I, 607); "El jardín de senderos que se bifurcan" (F, OC, I, 472-480); "El laberinto" (ES, OC, II, 364).

⁵⁷¹ Idea que entroncaria amb el concepte clàssic de laberint propi de la mitologia grega: Dèdal i Ícar han de superar el laberint elevant-se per damunt de la seva estructura. En la concepció borgiana, com que l'home no pot elevar-se per damunt de les seves pròpies condicions de coneixement (captar les idees platòniques), tampoc no pot assolir la sortida d'aquest laberint.

⁵⁷² cf. Barrenechea 1984: 46 i 48.

Però amb relació al símbol del laberint és primordial remarcar que, a partir d'allò que Cristina Grau conceptua com a *laberint generat per addiccions infinites*,⁵⁷³ l'edifici de la biblioteca de "La biblioteca de Babel" extrapola el laberint arquitectònic (la matèria, els hexàgons, els volums, les escales, galeries...) a una dimensió de laberint gnoseològic. ¿Qui podrà controlar, posseir, l'amalgama de coneixements desjerarquitzats que resideixen en aquesta biblioteca? Veiem, doncs, que la materialització completa de la literatura i l'ordre total de la biblioteca de Babel generen un laberint imbatible, prodigant la idea d'una cultura incorruptible però al mateix temps impossible de ser abraçada per l'espècie humana. L'ordre total de la biblioteca de Babel condueix al caos. En aquest sentit, a propòsit de l'estudi de les reflexions de G. W. F. Leibniz sobre els beneficis de la cultura per al progrés de la humanitat, Josep Olesti subratlla:

Dice [Leibniz] en ellos [en els textos], aproximadamente, que la gran cantidad de libros malos acabará enterrando el número inevitablemente menor de los libros buenos, de tal manera que estos no podrán ser ya identificados, lo cual tendrá como consecuencia la pérdida de la esperanza de poder discernir entre lo que es beneficioso y lo que es inútil y se producirá, por lo tanto, una especie de hastío y de rechazo a continuar invirtiendo tiempo y energías en el estudio (Leibniz 1988, p. 30-31: *studiorum taedio*). Y la barbarie estará servida (Olesti 2007: 368).

Aquest plantejament, comparable a la imatge d'aquells déus que morien envoltats d'ambrosia, ha estructurat un laberint encara més insondable que el laberint estrictament arquitectònic. És un laberint que té a veure amb el domini efectiu de la cultura. Ens trobem de nou amb aquesta aguda lògica que té Borges a l'hora d'impugnar la cultura (o el domini efectiu de la cultura) tot confrontant la *humanitat* amb *l'home* individual i concret. La *humanitat* no

⁵⁷³ cf. Grau 1997: 65.

existeix; només existeix l'individu singular i concret, que en un moment sincrònic no podrà abraçar el torbador gavadal de materials que conté la biblioteca total.⁵⁷⁴ Conclou Olesti: “Monstruo intratable que puede denominarse red global, libro único del mundo o biblioteca de Babel. Trescientos años después de que Leibniz la utilizara para describir sus posibles consecuencias, la palabra *barbarie* reaparece bajo la pluma de Borges” (Olesti 2007: 371-372).

De manera anàloga, el *somni*, també tal com hem exposat al Capítol 4, esdevé un símbol literari que apel·la, per pròpia naturalesa, a un món que ens transcendeix. Remet a un altre ordre dels fets, a una lògica de la realitat que passa per uns paràmetres inconcebibles per a la raó: “Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra particular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas” (OI, OC, II, 61). El somni incrementa l'efecte de desrealització del món.⁵⁷⁵ Així, al poema “El sueño”, el somni permet suggerir un món transcendent inconcebible: “De esa región

⁵⁷⁴ “Tal vez alguien se sienta inclinado a decir algo así como lo siguiente: todos los libros se hallarán siempre a disposición de la humanidad, que como tal aumentará su saber, de manera que más libros buenos harán a la humanidad más sabia... Me permitiré indicar por qué razón dicha respuesta no puede ser satisfactoria. Leibniz, a decir verdad, no lo afirma explícitamente, pero hay indicios que permiten pensar que en efecto la consideraría una mala respuesta. A ello me conduce, particularmente, el análisis del remedio que propone a fin de evitar el peligro que ha denunciado (Leibniz 1965, VII, p. 164s): dicho remedio consiste en no aceptar nada de antemano y en solicitar siempre las pruebas que sostienen lo que se asevera. Ahora bien, reclamar que nadie se crea nada de antemano sin disponer de las pruebas de lo que se le comunica equivale a todos los efectos a decir que es cada uno quien debe rehacer por su propia cuenta el itinerario mental que ha conducido al autor de un libro a una determinada conclusión. Cada lector debe reproducir la experiencia intelectual de lo que se le propone. Pero es evidente que, si ello es así, deja de tener sentido afirmar que, a mayor número de libros buenos, mayor incremento del aumento del saber de la humanidad. Porque la humanidad no es ningún hombre. Porque el hecho de que la humanidad disponga de más saber a su alcance no garantiza en absoluto que alguien, algún día, sepa más (la alarma leibniziana surge, justamente, de pensar que más bien lo dificulta, por la creciente dificultad de orientación). Todo sucede aquí como si Leibniz se hiciera eco de aquel momento nominalista que se halla siempre presente en su pensamiento: existen hombres, pero no el hombre; la humanidad no es nadie (Leibniz 1965, IV, p. 147; Leibniz 1988, p. 433). O dicho de otro modo: no hay que confundir un todo distributivo con un todo colectivo; lo que vale de la humanidad o de la totalidad de los hombres no vale necesariamente de cada uno de los hombres que la constituyen, y viceversa (Leibniz 1988, p. 532)” (Olesti 2006: 370).

⁵⁷⁵ Sobre la funció del somni com a “indeterminació dels límits entre el món real i el fictici”, vegeu Barrenechea 1984: 99-100.

inmersa rescato restos / Que no acabo de comprender” (RP, OC, III, 81); al pròleg de *El Hacedor* (H, OC, II, 157) remarcàvem (vegeu Capítol 4) que Borges recorre al somni per operar en la realitat i transformar els fets: en somnis entrega un llibre seu a Lugones –que a l’any 1960, que és quan Borges escriu aquest text, ja feia 22 anys que s’havia suïcidat– i de part seva rep uns elogis que haurien estat molt improbables en l’àmbit de la realitat positiva;⁵⁷⁶ a “Las ruinas circulares” (F, OC, I, 451-455), obra que segons Nuño s’inspira en un fragment de *La República* de Plató (cf. Nuño 1986: 108), el somni serveix per crear un clima de desrealització absoluta, ja que el protagonista, que intenta a través del somni generar una figura humana, s’adona que ell mateix també és la creació procedent d’un somni que té un altre ésser humà. Iván Almeida ha vist en aquesta narració un intent que ja posseeix una llarga tradició filosòfica: desacreditar la consistència de la realitat, tot desembocant en un perspectivisme de corol·lari palmàriament relativista:

Lo supuestamente “real” és sólo un “sueño” (una ficción, una representación) que contiene a otro sueño. Lo único que existe son sueños, y la noción de realidad es sólo una cuestión de “posición relativa”: cada sueño es realidad para el sueño que contiene y sueño para el sueño que lo contiene (Almeida 1998: 31).

En el mateix sentit l’investigador francès Serge Champeu interpreta el somni en l’obra de Borges: com un intent de provocar una dissolució de la realitat, i

⁵⁷⁶ Aquesta idea, unida a l’associació que, segons Alberto Julián (1986: 80), Borges fa entre història i somni, possibilita que l’escena onírica que permet un encontre entre Borges i Lugones sigui essencialment *certa*. Tant per al mateix Borges, que des de la subrealitat del somni l’aprecia com a viscuda, com per a les generacions posteriors, ja que en un futur “se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos” (H, OC, II, 157). Els principis de la realitat positiva han tornat a ser vulnerats per la superposició d’una realitat immaterial.

alhora com un recurs per apel·lar a aquest *altre món* que queda fora de la representació :

Parce qu'il permet d'entrevoir, en amenant à coïncider avec lui, le trésor du multiple, de l'autre de la représentation, le rêve, dans de nombreux textes de Borges, introduit à la vision mystique, à l'expérience d'union avec l'univers, ou même se confond avec elle. Par le rêve nous accédons à un autre monde [...] (Champeau 1990: 123).

El somni, doncs, no només pot significar la unió entre el subjecte i l'objecte, sinó que a més permet ratificar el rerefons de la representació, la recreació d'un món transcendent que en la literatura de Borges és manllevat al platonisme. El somni, aquesta esquerra de la realitat, obre un espai que, com afirma Champeau, amb l'estil envitricollat tan característic de la tradició assagística francesa, no és pas un *més enllà representat*, sinó *un més enllà de la representació*.⁵⁷⁷

Aquests tres símbols (somni, mirall i laberint) remarquen els límits de la representació, nodrint així la literatura de Borges d'uns poderosos efectes de desrealització. El platonisme present en aquesta literatura replanteja un món intel·ligible per remarcar el caràcter fantasmagòric d'això que, per mera aproximació conceptual, anomenem *realitat*, o *univers* o *món*. Un món intel·ligible que, com expressa el poema "Juan, I, 14", està vedat a la nostra capacitat de representació: "vuelvo a condescender al lenguaje, que es tiempo sucesivo y emblema" (ES, OC, II, 355). Un món intel·ligible que insinua que la clau del món està fora del món, i que la qüestió del sentit escapa a les nostres possibilitats de representació, les quals únicament –i potser aquesta

⁵⁷⁷ cf. Champeau 1990: 42.

conquesta no és poca cosa— abasten per acreditar d’alguna manera aquell món intel·ligible.

PLATONISME I ANTIPLATONISME: LES MÚLTIPLES FUNCIONS DELS ARQUETIPUS EN LA LITERATURA DE BORGES

Els arquetipus (del grec *arkhé*, “principi”, i *túpos*, “forma”, “model originari”) són segons Plató els models originaris de totes les coses, i alhora garanteixen la possibilitat que puguem conèixer les coses. Plató remarca, sobretot a *La República*⁵⁷⁸ i *El Timen*,⁵⁷⁹ el valor de paradigma que posseeixen els arquetipus, concepció que a través del neoplatonisme es va estendre a les filosofies de sant Agustí i l’escolàstica, per a les quals els arquetipus són les idees que estan en la ment de Déu.

Amb relació als arquetipus hi haurà en la literatura de Borges les marxes i contramarxes, reserves i adhesions que aquest autor acostuma a manifestar en totes les altres translacions literàries que fa dels materials filosòfics. A l’article “*Una vindicació del falso Basílides*” escriu: “Su medio [el de Basílides] es el *pleroma* o la plenitud: el inconcebible museo de los arquetipos platónicos, de las esencias inteligibles, de los universales” (D, OC, I, 213). A “*Historia de la eternidad*”, associa els arquetipus platònics amb un “inmóvil y terrible museo” (HE, OC, I, 355) per culminar el text amb aquesta concepció devastada:

No sé si lo miraron ojos mortales (fuera de la intuición visionaria o la pesadilla) o si el griego remoto que lo ideó se lo representó alguna vez, pero algo de museo presiento en él: quieto, monstruoso y clasificado [...]. De esas comodidades del pensamiento elevadas a formas ya no sé qué opinar; pienso que ningún hombre las podrá intuir sin el auxilio de la muerte, la fiebre o la locura (HE, OC, I, 35).

⁵⁷⁸ Plató 1990, *La República*, vol. II, VI, 500e, 96-97.

⁵⁷⁹ Plató 1985, *Timée*, tome X, 28c, 27-28.

Però, en canvi, en el pròleg d'aquesta mateixa obra, escrit l'any 1953 amb motiu de l'edició de les seves obres completes, es retracta explícitament d'aquestes concepcions negatives, remarcant el valor i funcionalitat dels arquetipus a l'hora de possibilitar el pensament: “No sé cómo pude comparar a *inmóviles piezas de museo* las formas de Platón y cómo no entendí, leyendo a Schopenhauer y al Erígena, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas” (HE, OC, I 351).⁵⁸⁰ Però aquesta mateixa revalorització trobarà, com a exemple entre altres exemples, el seu contrapunt en el poema “*Blake*” (1981), en què Borges titlla els arquetipus de terribles i per tant retorna a una consideració negativa:

¿Dónde estará la rosa que en tu mano / prodiga, sin saberlo íntimos dones? / No en el color, porque la flor es ciega, / ni en la dulce fragancia inagotable / ni en el peso de un pétalo. Esas cosas / son unos pocos y perdidos ecos. / La rosa verdadera está muy lejos. / Puede ser un pilar o una batalla / o un firmamento de ángeles o un mundo / infinito, secreto y necesario, / o el júbilo de un dios que no veremos / o un planeta de plata en otro cielo / o un terrible arquetipo que no tiene / la forma de la rosa (C, OC, III, 127).

En virtut d'aquests textos, s'endevina de seguida la dificultat d'interpretar una uniforme convicció filosòfica de Borges amb relació a la consideració que li mereixen els arquetipus.⁵⁸¹ Però tanmateix, com ja hem comentat amb les

⁵⁸⁰ En els mateixos termes de rescabament sobre la consideració dels arquetipus platònics s'expressa Borges en una entrevista concedida a Burgin (vegeu Burgin 1972: 35).

⁵⁸¹ L'obra de Borges sempre obliga a aquesta successió de nivells de lectura. Umberto Eco aplica a la literatura les claus interpretatives del *double coding*, terme encunyat per Jenks en el camp de l'arquitectura. Aquest terme, emparentable amb les teories de la recepció literària, assenta l'existència d'un doble codi d'interpretació lectora: a) el lector model, que és capaç de descodificar el text; i b) un lector comú, que es conforma amb un *primer nivell* d'aprehensió del text. (cf. Eco 2005: 223-246).

Així, per exemple, hi ha lectors que poden llegir la narració “El Aleph” parant esment a la trama configurada pels desficiis existencials del poetastre Carlos Argentino Daneri (b), o lectors que se centren en la dimensió metafísica que prodiga l'objecte sobrenatural que és l'aleph.

altres aplicacions de tesis filosòfiques, més vital que asseverar una adhesió filosòfica és retenir aquesta impossibilitat de fer-ho. Perquè la plasticitat d'apropriacions i consideracions que la literatura de Borges manifesta envers els arquetipus aixeca acta del fet que, si hi ha un projecte filosòfic en la literatura de Borges, aquest no rau a fer una defensa o una crítica dels arquetipus, sinó a mostrar una ambivalència que permet mostrar una tensió epistemològica.

ELS ARQUETIPUS PLATÒNICS COM A CONDICIÓN *SINE QUA NON* DEL PENSAMENT

Una de les múltiples atribucions que reben els arquetipus en la literatura de Borges és la de possibilitar les abstraccions, permetent que el coneixement humà –tot i ser limitat i fal·lible– esdevingui operatiu:

[...] formas universales mucho más arduas nos propone Platón. Por ejemplo, la Mesidad, o Mesa Inteligible que está en los cielos: arquetipo cuadrúpedo que persiguen, condenados a ensueño y a frustración, todos los ebanistas del mundo. (No puedo negarla del todo: sin una mesa ideal, no habiéramos llegado a mesas concretas) (HE, OC, I, 357).

Una virtut que, tal com apuntàvem una mica més amunt, és reiterada a la narració “Funes el memorioso”, en què els arquetipus platònics, contrapuntant el món minimalista d'un mnemònic i hiperempirista com Funes, demostren la seva capacitat per alliberar el coneixement humà del vertigen delirant que implicaria la percepció atomitzada i la conceptualització absoluta d'un món fugisser, perpètuament fluent, que fos apreciable en la seva exuberant miríada de detalls:

Había aprendido [Funes] sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho sin embargo que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos (F, OC, I, 490).⁵⁸²

La revalorització dels arquetipus enllaça amb la idea que la clau del món està fora del món. L'escepticisme condueix Borges a considerar els diferents discursos com a proves de la fal·libilitat del nostre coneixement. El valor d'aquests discursos, però, radica a remarcar les esquerdes de la realitat, que ens permeten entreveure el transmón, i que ens possibiliten recrear-lo, encara que sigui des de la polarització que escenifica un llenguatge imperfecte quan imagina els seus antípodes.

En la literatura de Borges els arquetipus són, com sosté Ana María Barrenechea, “formas universales liberadas del tiempo y de carácter divinas” (Barrenechea 1984: 52).⁵⁸³ I és que precisament si els arquetipus són de caràcter diví, contempen la realitat *sub specie aeternitatis*, un model de contemplació que la intel·ligència humana ha d'intentar concebre per no davallar al món delirant del canvi o de la percepció mutant pròpia de Funes: “¿Cómo pude no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo” (HE, OC, I, 351), es pregunta Borges amb un to d'autorecriminació en el pròleg d'*Historia de la eternidad*, pròleg que

⁵⁸² Jaime Rest atenua aquesta rehabilitació de les idees platòniques en la narració *Funes el memorioso*: “no por el carácter sustancial que (a las ideas platónicas) les atribuye el realismo filosófico sino porque glorifican un medio que, dentro de su precariedad, se presta para enunciar nuestros juicios, para organizar nuestra existencia, para permitirnos el trato con nuestros semejantes” (Rest 1976: 111).

⁵⁸³ Un concepte que la mateixa Ana María Barrenechea desenvoluparà encara més específicament a l'article titulat “Borges y el lenguaje” (Barrenechea 1976: 234-235): “Pero si en un principio enfatizó la visión negativa del lenguaje, pronto reconoció también que no sería posible el pensamiento sin la simplificación que las palabras y sus conceptos genéricos imponen. [...] Frente a la visión negativa de los arquetipos platónicos, fríos y monstruosos como piezas de museo, que es propia de la primera época, predomina en los últimos tiempos la visión positiva de los arquetipos que purifican y eternizan, aunque sea a costa del empobrecimiento”.

escriuria per a l'edició de les seves obres completes.⁵⁸⁴ També observa en aquest mateix text: “los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde serán en el recuerdo un solo poniente” (ídem, 365). Es tracta d'una convicció que Borges poua directament de la lectura de Plató: “Leemos en el *Timeo* de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad” (ídem, 353). Aquesta visió *sub specie aeternitatis* la localitzem a “El Aleph”, quan a l'interior de l'esfera diminuta es perceben tots els fenòmens del món, superposant-se en el temps i en l'espai; és també la visió especular que focalitza la narració “Historia del guerrero y de la cautiva”, en què, sota la mirada del narrador, dues històries allunyades en el temps i en l'espai es fusionen en virtut de l'acte mateix de conceptualitzar-les; i és també la idea que trobem en el conte “Los teólogos”, en què, als ulls de Déu, epítom d'aquesta visió *sub specie aeternitatis*, els dos teòlegs enfrontats en el món positiu de la història s'apareixen com la mateixa persona als ulls de la divinitat: “El final de la historia [de “Los teólogos”] sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia” (A, OC, I, 556).

Borges, que va voler refusar el temps, i que se sentia torbat i perplex per la pesantor que infon la temporalitat, havia de descobrir una valor balsàmic en els arquetipus, en aquelles formes alliberades de temps que li recorden *la quietud d'un museu*. Havia de remarcar el caràcter operatiu d'allò genèric i abstracte per poder suportar les precarietats d'un coneixement humà sotmès per l'intent de codificar una realitat intolerable de tan plural com és:

⁵⁸⁴ Una mateixa idea que Nuño (Nuño 1986: 114) comenta admirablement: “El componente de platonismo que persiste en Borges es en todo momento el modélico: la clave del mundo está fuera de él, en otro mundo. Lo que el modelo tenga de perfecto se explica por la inmovilidad, la permanencia, la inalterabilidad, la perfección y el sentido final: los Arquetipos. Es decir: la carencia de tiempo, entendido éste como cambio, suceso, pasaje, alteración”.

Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me *interesaron*, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era *pampa* y esos varones *gauchos*. Igual, el imaginativo que se enamora. Lo genérico (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, *que se toleran en gracia de lo anterior* (HE, OC, I, 358).

¿Significa, això, que Borges aspira, com un platònic més, a la captació de les Formes ideals? En absolut. Borges continua ratificant les bases deficitàries del coneixement humà. No les absol. Però això no li impedeix descobrir que la presumpció d'una idea genèrica (l'arquetipus), que abrasi moltes realitats singulars que són canviants, permet una major operativitat a aquests instruments imperfectes que són les facultats humanes de coneixement i les formes del llenguatge humà.

Borges ratifica la idea de Whitehead: no hi ha una paraula per a cada cosa: “Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido” (HN, OC, III, 202). En la seva constant singladura assagística de voler catalogar l'univers, l'ésser humà ha d'assumir la imperfecció de les seves facultats de coneixement, i ha de triar entre formes embogidores (com ara l'hiperempirisme de Funes o el deliri de voler construir un diccionari tan múltiple com la mateixa realitat) o formes *operatives*, com ara la conceptualització que permeten els arquetipus. És un procés filosòfic molt complex. Perquè l'individu, que se sap sotmès a la temporalitat i a una percepció de la multiplicitat exponencial de l'univers, *imagina* unes formes, els

arquetipus, que són la conceptualització d'un model de coneixement sense mediació.

ELS ARQUETIPUS PLATÒNICS COM A DESFIGURADORS DE LA REALTAT

Borges, com ja hem comprovat en el pròleg de *Historia de la eternidad*, afirma que els arquetipus són vius i orgànics. L'esfera que dissenyen els arquetipus platònics es perfila com una existència prèvia a les intel·ligències humanes i, alhora, com una condició *sine quan non* perquè aquestes intel·ligències puguin alliberar-se de la imperfecció que comporta el coneixement sensible, subjugat a la contemplació d'un món material que es manifesta canviant a tothora. Si a aquesta base hi incorporem la teoria platònica de la reminiscència, segons la qual conèixer és recordar l'univers de formes paradigmàtiques del qual l'ànima ja ha tingut una experiència prèvia a la seva vida terrenal, no ens costarà acceptar un missatge que la literatura de Borges prodiga amb claredat: la sensació que nosaltres, els éssers humans, som mers mèdiums d'una *força* o una *pulsió* que ens viu, que viu i es desplega a través nostre.

Des del marc de la filosofia platònica, acceptar la teoria de la reminiscència significa assumir que en certa manera les idees esclaten i es realitzen a través nostre, perquè l'acte de conèixer remet a un món que és previ a la consciència humana. Tal com reflecteix Plató a *El Menó*: un jove ignorant, per poc que el mestre l'estimuli a partir d'un guiatge coherent, és capaç d'anar trobant *per si sol* les veritats matemàtiques que ja romanen en el seu interior: "SÒCRATES: Si, doncs, mentre és home i mentre no ho és, té en ell opinions veres que, despertades per la interrogació, esdevenen ciències, no serà que la seva ànima ho té après de sempre?" (*Menó*, 81c-86b; Plató 1956: 60).

En la literatura de Borges la plasmació d'aquesta *força* que es desplega a través nostre revela que els humans no governem totalment la nostra acció en el

món, sinó que som viscuts per aquesta *força* o *trama universal indesxifrable*. Per a Borges es tracta d'una idea envigorida per ressonàncies de la filosofia de Spinoza:

Piensen los chinos, algunos chinos han pensado y siguen pensando que cada cosa nueva que hay en la tierra proyecta su arquetipo en el cielo. Alguien o Algo tiene ahora el arquetipo de la espada, el arquetipo de la mesa [...]. Spinoza observó que cada cosa quiere perdurar en su ser; el tigre quiere ser un tigre; y la piedra, una piedra (At, OC, III, 423).

La idea que estem subjugats a una força que es desplega a través nostre s'adequa amb el procés de defamiliarització que expressa la literatura borgiana quan presenta les facultats humanes de coneixement com a certificadores de les seves pròpies impossibilitats. Uns fal·libles mecanismes de coneixement permeten conjecturar un rere món arquetípic. Es tracta, és clar, d'una idea que té moltes altres fonts filosòfiques a part de les de Plató, i que Borges aplica a la seva literatura en un intent més de subratllar la qualitat fantasmàtica del món, el reconeixement que una entitat inaprehensible el governa i que, a més, es desplega a través nostre:

Pensemos por ejemplo en la Voluntad de Schopenhauer. Schopenhauer concibe *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *El mundo como voluntad y representación*. Hay una voluntad que se encarna en cada uno de nosotros y produce esa representación que es el mundo. Eso lo encontramos en otros filósofos con un nombre distinto. Bergson habla del *élan vital*, del ímpetu vital; Bernard Shaw, de *the life force*, que es lo mismo. Pero hay una diferencia: para Bergson y para Shaw el *élan vital* son fuerzas que deben imponerse, debemos seguir soñando el mundo, creando el mundo. Para Schopenhauer, para el sombrío Schopenhauer, y para el Budha, el mundo es un sueño, debemos dejar de soñarlo y podemos llegar a ello mediante largos ejercicios.

Tenemos al principio el sufrimiento, que viene ser la zen. Y la zen produce la vida y la vida es forzosamente desdicha; ya que ¿qué es vivir? Vivir es nacer, envejecer, enfermarse, morir, además de otros males entre ellos uno muy patético, que para el Budha es uno de los más patéticos: no estar con quienes queremos (SN, OC, III, 250-251).

Independentment de la pluralitat de línies interpretatives d'aquest text, retinguem una idea: tot (la literatura, la realitat...), tot, s'apareix com l'obra d'un esperit o d'una força que es desplega. Entre la qualitat onírica de la realitat i la impossibilitat de desxifrar l'univers, la materialització del real és el producte d'una entitat exterior a l'individu: "Lo ignoramos / Darle nombre de Dios no nos ayuda" (RP, OC, III, 100). El llenguatge i la clau del llenguatge és prèvia a nosaltres, un sentit últim ens queda ocultat, a nosaltres, l'instrument d'aquesta entitat: "Todas las cosas son palabras del / Idioma en que Alguien o Algo, noche y día, / Escribe esa infinita algarabía / Que es la historia del mundo. En tropel / [...] detrás del hombre hay lo que no se nombra (OM, OC, II, 253).

El món té una qualitat onírica, la nostra existència és fràgil. Borges afirma que si l'Etern Espectador, Déu, deixés de somiar-nos, els humans cauríem fulminats.⁵⁸⁵ En un món, així, subjugat a forces humanament inaprehensibles no és d'estranyar que un remolí incontrolable porti els *compadritos* a la baralla⁵⁸⁶ o que la sinècdoke que imposa un univers animista sigui possible fins al punt que "Las armas, no los hombres, pelearon" (IB, OC, II, 241). En un desplegament d'aquestes característiques tampoc no és d'estranyar que l'aprehensió del coneixement o de la veritat arribi no per mecanismes racionals sinó per la via de la il·luminació: "Por raro que parezca, nunca

⁵⁸⁵ cf. OM, OC, II, 136. És una recurrent idea de l'idealisme de Borges: algú ens somia: el temps és la trama dels somnis (cf., per exemple, ES, OC, II, 371).

⁵⁸⁶ cf. IB, OC, II, 419.

sospechó la verdad; ésta lo iluminó de golpe” (ES, OC, II, 393). Les lleis, la racionalització, els sistemes i tots els aparats explicatius reforcen la seva condició de laberint en descobrir que són dissolts per la presumpció que una força inaprehensible per a aquests constructes explicatius i per a la intel·ligència es desplega a través nostre.

Estem viscuts per un destí que Borges connecta directament amb la filosofia platònica: “Nada me asombraría que la telaraña (la forma universal de la telaraña, entendamos bien, la telaraña de Platón) hubiera sugerido al asesino (porque hay un asesino) su crimen” (A, I, 605). Fem allò que fem, coneixem allò que coneixem, tots aquests processos remetent a unes formes pures, inaprehensibles. Som artistes perquè existeixen els arquetipus d’Art i d’Artista. Assassinem perquè hi ha els arquetipus d’Assassí i d’Assassinat, idea que es manifesta quan un Borges mitòman exalça la figura de Juan Muraña, un *compadrito* cèlebre del Buenos Aires d’entre els segles XIX-XX: “Hablabá, sin temor y sin preferencia, de las muertes que obró –mejor: que el destino obró a través de él [...]” (EC, OC, I, 129). Un destí que, com es reflecteix a la narració “La trama”, obliga els homes a lluitar i a assassinar, magnetitzant les seves voluntats, sotmetent-les a un guió, El Guió:

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¿Tú también, hijo mío?”. Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): ¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena (H, OC II, 171).

Aquesta força universal que *perviu i actua a través de nosaltres* fa que Borges fins i tot presenti la creació artística, i sobretot la creació literària, com un desplegament involuntari, convertint l'autor en un mer instrument d'expansió d'aquella força primigènia, de tal manera que la literatura és interpretada com a autodesplegament de la divinitat: “Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu” (ES, OC, II, 354). Hi ha, en aquest procés de demolició de la creació, que comporta també la caiguda dels conceptes d'*originalitat* o d'*autoria original*, una evocació de rerefons platònic. L'existència humana és un reflex d'aquesta força exterior a la persona, de la mateixa manera que la concepció platònica de la realitat és un pàl·lid reflex del món de les idees.

És una idea que Borges té molt interioritzada. Seguint Coleridge, l'autor argentí sosté que les mentalitats de les persones neixen platòniques o aristotèliques i que qualsevol argúcia filosòfica és un moment d'aquest debat dual que es modula al llarg de la història. No existeix, doncs, una visió que escapi a aquest debat polaritzat:

Se ha dicho que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Ello equivale a declarar que no hay debate de carácter abstracto que no sea un momento de la polémica de Aristóteles y Platón; a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas (A, OC, I, 580).

Els mateixos modes filosòfics de Plató i Aristòtil actuen, doncs, com arquetipus de tots els modes del pensament diacrònic que es puguin cosificar en la realitat. I aquests modes es desplegaran al llarg de tota la història de la humanitat. És una de les idees latents del text “Una vindicació de la càbala”,

en què Borges planteja que el dinamisme espiritual és el que confereix la literatura als humans: “Ese preciso cumplimiento, en el hombre, de los propósitos literarios de Dios es la inspiración o entusiasmo [...]” (D, OC, I, 209). L'autoria d'una obra literària, doncs, no depèn tant de l'individu com de l'*esperit* o de la *cultura*, que es desplega com un ens orgànic i autònom a través dels humans, els quals actuen com a mèdiams d'aquelles forces.⁵⁸⁷ La idea que allò genèric s'imposa sobre la singularitat individual, Borges la rescata per remarcar que l'art descansa sobre models genèrics, la qual cosa comporta – com hem dit – rebaixar la vàlua de l'artista creador entès com a individualitat.⁵⁸⁸ Un efecte que prolonga, encara més si cal, la noció d'inconsistència de la realitat, perquè fins i tot s'afebleix la figura de l'artista que interpreta aquesta realitat. L'acte de la creació, que semblava un dels pocs actes demiúrgics, ha quedat supeditat a una força universal.

⁵⁸⁷ Allò que anomenem *tradicció* podria ser una d'aquestes altres forces que es despleguen a través de l'individu. Comentant aquest aspecte de la literatura de Borges, David Viñas escriu: “El cielo terso, infinito y anónimo de la Cultura, cuya presencia soberana se agazapa a mis espaldas es el producto de todos los autores, el gran texto único que absorbe identidades y se pronuncia en cada uno: cuerpos y trabajos prácticamente no existen; la diferencia –tan cultivada antes por el Autor Individualista– aparentemente se disuelve en lo homogéneo” (Viñas 1974: 86). I Champeau per la seva banda observa: “Dans cette remontée à l'origine, enfin, le sujet parlant se saisit non plus comme inventeur et maître d'un langage arbitraire mais comme découvreur de mots et de phrases esthétiques, qui existent indépendamment de lui, comme si, au-delà des oppositions du mot, de la chose et du sujet pensant seul demeurerait –mot, chose et sujet à la fois– le poème. Nous verrons que cette découverte est celle du sentiment du monde et de soi, de la présence à soi sans la distance de la représentation [...]” (Champeaux 1990: 147).

Comentant la funció literària que té la *revelació* en l'obra de Borges, Alberto Julián escriu: “La revelación no depende de un proceso psicológico humano: el hombre es un instrumento de una fuerza sobrehumana, y cuanto más sea capaz esta fuerza de penetrar en el entendimiento del hombre, mayor será el grado de verdad revelada. La revelación describe cómo el entendimiento del hombre puede relacionarse con una mente infinita [...]” (Julián Pérez 1986: 37).

⁵⁸⁸ Postura que incita al geògraf i escriptor Horacio Capel a formular aquesta observació en clau contemporània: “En realidad, con la edad empieza uno a pensar que tal vez ocurra como en Tlön, donde todas las obras son de un solo autor. Ese intelectual colectivo que se expresa a través de un periódico o de una revista, es quizás también el científico colectivo de una disciplina, si se mira desde la distancia adecuada – o si creemos a los científicos que desde la física y otras ciencias de la naturaleza están imponiendo los criterios de evaluación científica y valoran los artículos de revistas por encima de los libros individuales, a los que consideran como simple divulgación. Todos los libros de geografía serían finalmente de la corporación de geógrafos, y podríamos especular sobre la psicología de ese geógrafo colectivo, al que podemos llegar a través de la sociología de la ciencia” (Capel 2001: 154).

Seguint Paul Valéry (1871-1945), que va projectar la idea d'escriure una història de la literatura que no mencionés el nom de cap autor,⁵⁸⁹ Borges parodia aquest propòsit a través d'un gir de caire panteista en què es remarca que allò essencial no és l'autor sinó el mateix moviment de la literatura: "En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo" (F, I, 439). Els arquetipus serveixen per despersonalitzar la història, l'art o la literatura, en la mesura que la tradició cultural configura un marc d'idees universals a partir de les quals l'artista individual, en aquest cas l'escriptor, descobreix que la seva obra ratifica l'autoreflexivitat del llenguatge. Així, d'una manera semblant a la naturalesa aristotèlica o platònica a què estaven condemnats totes les persones, la creació artística es redueix a precisar un moment del desplegament d'aquests temes universals. És precisament aquest, el fenomen que constatem a la narració "Pierre Menard, autor del Quijote". Amb la noció *d'obra oberta* que comporta aquest text, Borges exemplifica el debat entre uns pocs temes universals i la modulació històrica de les veus literàries que se'n deriven. Que un autor simbolista francès, probablement una paròdia del personatge *monsieur Teste* de l'obra homònima de Paul Valéry, escrigui (però no *reescrigui*) el *Quijote* amb les mateixes paraules que Cervantes i que el resultat final sigui un *altre Quijote*, reforça la idea que els temes prevalen sobre els individus, els quals poden diluir-se enduts per la força abassegadora d'aquells: "Borges seems to be saying, we shall see that there is no such thing as an original artist, that there is only the archetypal artist working at the archetypal art object" (Christ 1995: 40).⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Vegeu el comentari que, amb relació a aquesta qüestió, fa Gutiérrez Girardot (1992: 288) quan apunta que Borges parodiarà aquest propòsit de Valéry.

⁵⁹⁰ En un altre punt Christ comenta: "In other words, each of Borges' stories tends to present an action that reveals the repetitiveness of history and characters that are manifestations of a single being" (Christ 1995: 33).

De fet aquesta noció tampoc no és nova sota el cel filosòfic, sinó que compta amb precedents il·lustres. Berkeley havia forjat la hipòtesi que les idees dels sentits podien estar produïdes per un Esperit,⁵⁹¹ i Hegel (salvant les diferències evidents entre les nocions d'esperit aplicades per cada autor) ja sostenia que l'Esperit crea art a través de les persones, ja que res no queda fora del seu camp. Borges dramatitza aquests materials de la filosofia. I sobretot suggereix l'existència d'un llenguatge arquetípic independent de l'activitat creadora dels humans, tal com s'evidencia de manera taxativa a "La biblioteca de Babel", narració que nega qualsevol vanitat o presumció creadora de l'artista: tot ja està escrit abans que algú ho escrigui. Dels arquetipus, doncs, Borges explota aquesta funció desrealitzadora, la idea que la realitat és evanescent i que, per poc que estiguem amatents a l'esperit o força que la genera, descobrirem que allò que anomenem *realitat* o *existència* amb prou feines té consistència, i que la realitat i l'existència són primes com el tel d'un somni i sempre estan sotmeses a una força ulterior, transcendent, inaprehensible tot i que intuïble per a la intel·ligència. Aquest és un dels sentits de la funció dels arquetipus que Ana María Barrenechea descobreix en la literatura de Borges: els arquetipus sempre apunten a un món superior i impliquen una visió del món material (homòleg del món lingüístic de l'ésser humà, en la literatura de Borges), els arquetipus actuen com una còpia debilitada, sempre fantasmagòrica, pendent del seu paradigma que la completa i possibilita.⁵⁹² L'arquetipus, considerat una força que es desplega per mitjà dels individus, potencia uns efectes d'alienació: l'individu s'adona que la realitat es forja a través d'ell de la mateixa manera que el somiador, amb estremiment, s'adona que ell mateix és la creació d'un altre somni d'un altre somiador.

⁵⁹¹ Berkeley, George, *Principios del conocimiento humano*, Buenos Aires: Aguilar, 1984, LVI, LVII.

⁵⁹² cf. Barrenechea 1984: 90.

Com a instruments epistemològics, els arquetipus encara agregaran una nova desfiguració de la realitat. Els arquetipus comporten, tal com veiem a la narració “El congreso”, un problema d’índole representativa: “el Congreso suponía un problema de índole filosófica. Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores. [...] Nora Erfjord era noruega. ¿Representaría a las secretarias, a las noruegas o simplemente a todas las mujeres hermosas?” (LA, OC, III, 24). I també: “La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca – ahora lo sé– el mundo entero [...]. El Congreso del mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay lugar en que no esté. El Congreso es los libros que hemos quemado [...]. (LA, OC, III, 31). “El congreso”, doncs, revela el mateix problema que comporten els arquetipus platònics: ¿com acreditar-los? ¿Hi ha alguna cosa que, immersa en la multiplicitat exponencial de la realitat, no pugui correspondre’s amb un arquetipus? En aquest senti “El congreso” formula tàcitament la mateixa crítica que l’empirisme fa del jo: el subjecte de percepció que hauria de desdoblar-se per així aprehendre’s com a objecte de percepció, l’ull capaç de mirar-se.

ELS ARQUETIPUS PLATÒNICS COM A RECURS PER A LA NEGACIÓ DE LA IDENTITAT PERSONAL

L’investigador Ronald Christ sosté que, per influència de la lectura de l’historiador de les religions Mircea Eliade (1907-1986), Borges descobreix una funció literària dels arquetipus: la negació de la identitat personal.⁵⁹³

En la mesura que allò genèric desdibuixa la identitat d’allò particular, els arquetipus desenvolupen una funció de negació de la singularitat individual.

Es tracta d'una negació que es reflecteix amb molta claredat al conte “Los teólogos”, en què, com ja hem dit abans en aquest mateix capítol, l'ortodox i l'heterodox que –en el marc concret de la història– s'enfronten en disputes teològiques, als ulls de Déu, que contempla l'univers *sub specie aeternitatis*, són la mateixa persona: “Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (A, OC, I, 556). Borges, així, presenta el retorn de la multiplicitat a la unitat. Fusionant les identitats personals assaja una dissolució de la identitat individual. La persona que declama un vers de Shakespeare és Shakespeare; l'acte d'un individu afecta tot el gènere humà: “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine todo el género humano” (F, OC, I, 493); al poema “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad” un home queda tan capturat per la immediatesa que fins la història circumdant desapareix, i aquest home, des de la intensificació psicològica del present, plenament absorbit pel present, és com L'Home, a penes un genèric desproveït de singularitat entre la vastitud d'allò múltiple: “El humo desdibuja gris las constelaciones / Remotas. Lo inmediato pierde prehistoria y nombre. / El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones / El río el primer río. El hombre, el primer hombre” (LE, OC, I, 64). A la narració “Acercamiento a Almotásim” (HE, OC, I, 414), el buscador i el buscat resulten ser la mateixa persona, és a dir, la multiplicitat culmina en la unitat o, com diu Nuño, “el buscador se funde en lo buscado; lo sensible coincide con lo inteligible” (Nuño: 1986: 25). A la narració “El Simurgh y el águila” (NED, OC, III, 366-368) es relata que uns ocells que surten a la recerca d'un ocell llegendari

⁵⁹³ cf. Christ 1995: 33-34.

anomenat el Simurgh acaben, després d'un periple esgotador, comprenent que ells mateixos, tot buscant el Simurgh, són el Simurgh.⁵⁹⁴ Els arquetipus, neutralitzen la fragmentació de la realitat i retornen la multiplicitat a la unitat, dilueixen, per tant, l'especificitat de la nostra singularitat, del nostre obrar individual en el món, de les nostres *existències* escindides de l'Existència.

D'una manera semblant al que li succeeix amb l'intent de negar el temps, Borges tampoc no aconseguirà negar la identitat personal. La seva literatura explota el caràcter genèric dels arquetipus per suscitar l'estranyesa d'un jo, que en el seu procés d'autorevisió no pot (auto)demonstrar-se ni, per tant, (auto)negar-se. Whitman esdevé una mena *d'encarnació* paradoxal de l'arquetipus individual, ja que vol ser l'home que és tots els homes.⁵⁹⁵ A la narració "Los teólogos" el narrador plasma aquesta paradoxa d'una identitat personal basada en els arquetipus platònics: "imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo [...]" (A, OC, I, 553); l'extensió d'aquesta paradoxa és incisiva: *l'altre jo*, l'espuri, és necessari per acreditar l'existència de la forma pura del jo. A "Historia del guerrero y de la cautiva", més enllà dels avatars irrefutables dels dos protagonistes del conte, plana la idea d'un fenomen genèric, l'arrelament/el desarrelament, que engloba tots els individus independentment que hagin viscut aquest fenomen

⁵⁹⁴ Tot i que aquesta tensió entre unitat i multiplicitat Borges no només l'explota per mitjà del recurs als arquetipus sinó també a través de l'aplicació que farà de la noció de panteisme. En l'explotació literària del panteisme hi ha una recreació de la tensió que planteja la filosofia platònica a partir de l'escisió entre allò material i la unitat integradora d'allò intel·ligible. Per a una informació exhaustiva del panteisme en l'obra de Borges, vegeu Juan Arana, *Variaciones Borges*, "El panteísmo en Borges", 171-187, 6 / 98. Vegeu també Barrenechea 1984: 59 i s. I vegeu també Alazraki 1983: 74-89.

Manuel Benavides interpreta aquest recurs de Borges al panteisme com una prova de superació del platonisme, ja que aquesta última doctrina filosòfica s'assenta en el dualisme de mons mentre que el panteisme implica l'eradicació d'aquest dualisme: "Por fin, otra manera de salvar el foso que separa los dos mundos consiste en eliminar el foso: no hay dos mundos, sino uno. Su nombre genérico es panteísmo. Los maestros mayores, Juan Escoto Erígena, Spinoza, Schopenhauer. [...] Y, oportunamente recuerda Borges a Plotino, quien "describe a sus alumnos un cielo inconcebible, en el que *todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas la estrellas y el sol*" ("Nota sobre Walt Whitman", *Discusión*)" (Benavides 1992: 252). És una idea que Borges ja contempla a "Avatares de la tortuga": "Para eludir esa multiplicación de quimeras, [Lotze] resuelve que en el mundo hay un sólo objeto: una infinita y absoluta sustancia equiparable al Dios de Spinoza" (D, OC,I, 257).

en dimensions temporals i espacials molt diferents i molt (històricament) concretes. L'afany de Borges per presentar un món *deshistoritzat*, *destemporalitzat*, i per subratllar la negació de la identitat personal, potser no respon tant a un propòsit de negar la identitat personal com sí de remarcar que la literatura és el gènere des d'on es pot mostrar aquest intent. La negació de la identitat personal arregleraria Borges amb la tradició clàssica o *convencional* del discurs filosòfic. Però, en canvi, l'autor argentí es limita a les projeccions filosòfiques d'una literatura que és l'acte de reelaboració d'aquest procés paradoxal. I aquest mateix procés paradoxal (de negar el temps, de postular un jo que postula un altre jo, un somiador somiat...), revela antinòmies, contradiccions, curtcircuits de la raó.

EL VALOR ARQUETÍPIC D'ALGUNS CONTES DE BORGES

En els dos subapartats anteriors hem destacat el valor que Borges atorga a allò genèric. L'estudiós Jaime Alazraki remarca que la majoria dels personatges protagonistes de la literatura de Borges posseeixen un valor genèric.⁵⁹⁶

Que els personatges literaris esdevinguin *símbols genèrics* és un dels efectes literàriament innovadors que Borges aconsegueix a partir de la base dels arquetipus platònics. Els arquetipus es despleguen a través nostre, podem pensar gràcies als fets que els acceptem com a motlles que simplifiquen, unifiquen i fan operatiu el llenguatge; tot aquest marc de concepció dels arquetipus convida a acceptar que allò genèric pot ser més important que allò singular. Així, en l'obra borgiana els personatges literaris difícilment cobren una importància psicològica o una rellevància personal. Precisament aquest

⁵⁹⁵cf. D, OC, I, 250-251.

⁵⁹⁶ "Como el ruiseñor de Keats, como el tigre de William Blake, como el gato de Schopenhauer, muchos de los personajes de Borges –Carlos Argentino Daneri, Otto Diettrich zur Linde, Tadeo Isidoro Cruz, Droctulft, Benjamín Otálora, Johannes Dahlmann, Fergus Kilpatrick, Pierre Menard– logran una intensidad desacostumbrada porque son ellos y otro, y ese *otro* abstracto, arquetipo platónico, los ubica en una

debilitament de la idiosincràsia o especificitat dels caràcters dels personatges redobla les possibilitats que els personatges es converteixin en símbol genèric. La literatura de l'autor argentí, com ja hem comentat al Capítol 4, es caracteritza per atorgar més importància al clima i argument metafísics que no pas als avatars dels personatges. El protagonista de “El immortal” és un home que precisament perquè és immortal esdevindrà tots els homes, serà un Homer que ha oblidat la llengua grega i que en alguna època va ser Homer;⁵⁹⁷ l'immortal concret, doncs, no importa tant per les seves vicissituds com per la seva capacitat d'erigir-se en símbol genèric de la immortalitat: una persona que gaudís d'aquest do, en ser totes les persones, paradoxalment anul·laria la seva personalitat; ergo: la immortalitat arrana les diferències o els especificitats, fins i tot les intraespecífiques; per això Homer oblida que havia estat Homer. Anàlogament, Pierre Menard, protagonista del conte “Pierre Menard, autor del Quijote”, més enllà de l'especificitat de la seva empresa paròdica, acaba convertint-se en un símbol de la categoria d'*obra oberta*, en un equivalent del símbol de lector/autor que amb la particular recepció d'una obra de l'antiguitat aconseguix incorporar-hi un nou sentit i transformar-la. Com assenyala Serge Champeau, Borges se serveix dels arquetipus per passar de la fragmentació de la nostra capacitat perceptiva a una mena d'hipotètic *més enllà de la representació*, en què tot objecte acompleix la seva unitat: “Le souvenir de l'Idée suscite le désir d'un au-delà de la représentation, où la chose serait donnée dans son unité, c'est-à-dire au-delà de toute représentation la fragmentant en images et éclats multiples” (Champeau 1990, 38). La visió d'un tigre en un zoològic de Palermo, el barri natal de Borges, es converteix en una remembrança o en un motiu d'apel·lació del tigre arquetípic, de la percepció

perspectiva donde cobran carácter de símbolos, donde su realidad inmediata encuentra una cifra genérica que los explica” (Alazraki 1983: 23).

⁵⁹⁷ cf. “El Inmortal”, A, OC, I, 533-544.

fragmentada d'un individu singular es passa a la unitat, a la formulació del concepte intel·ligible d'espècie:

Iba y venía, delicado y fatal, cargado de infinita energía, del otro lado de los firmes barrotes y todos lo mirábamos. Era el tigre de esa mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo y Shere Khan, y los tigres que fueron y que serán y asimismo el tigre arquetipo, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie. Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, una niña, dijo: Está hecho para el amor (HN, OC, III, 173).

En no conformar-se amb materialitzar una trama literària que no tingui una projecció arquetípica, Borges consolida de nou el presentiment de l'existència de figures arquetípiques. Són figures que s'allunyen de l'apòleg i de qualsevol to moralitzant. Però que, en canvi, s'envigoreixen d'un enorme poder simbòlic de caire abstracte. Són figures que debiliten les nostres singladures individuals i, en definitiva, la nostra existència. Així, els avatars individuals adquireixen un to de fantasmagoria: un acte individual d'heroïcitat és l'heroïcitat, un acte de traïció és *la* traïció mateixa. Per aquesta mateixa lògica “todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare” (F, OC, I, 438). Els arquetipus exerceixen una pressió tan poderosa sobre la realitat concreta i singular que aconsegueixen difuminar-la, convertir-la en motiu d'estranyesa, ratificar la seva condició subsidiària.

6.5.1 *Anti*platonisme en la literatura de Borges

Erudit, coneixedor de les parets mestres del pensament filosòfic, Borges, des de la convicció que al llarg de la història canvien els rostres dels que debaten però no els motius de debat, alterna en la seva factura literària unes dosis

d'antiplatonisme (potser perquè l'antiplatonisme també és un moment més d'aquest debat).

Ja hem vist als apartats anteriors que els arquetipus platònics nodrien la literatura de Borges d'un bagatge conceptual per desenvolupar funcions de desrealització, per negar la identitat personal, per propiciar la solvència del llenguatge, i per subratllar que allò genèric s'imposa sobre allò individual. Aquesta direcció podria fer pensar en un Borges homogèniament platònic. Però en textos com "Avatares de la tortuga" Borges exposa els seus dubtes i perplexitats al voltant de les tesis centrals de la filosofia platònica, deixant ben clar una vegada més que ell reelabora literàriament els múltiples sentits i contrasentits d'una tesi filosòfica:

Debemos a la pluma de Aristóteles la comunicación y la primera refutación de esos argumentos [els de Zenó en contra del moviment]. Los refuta con una brevedad quizá desdeñosa, pero su recuerdo le inspira el famoso *argumento del tercer hombre* contra la doctrina platónica. Esa doctrina quiere demostrar que dos individuos que tienen atributos comunes (por ejemplo dos hombres) son meras apariencias temporales de un arquetipo eterno. Aristóteles interroga si los muchos hombres y el Hombre –los individuos temporales y el arquetipo– tienen atributos comunes. Es notorio que sí; tienen los atributos generales de la humanidad. En ese caso, afirma Aristóteles, habrá que postular *otro arquetipo* que los abarque a todos y después un cuarto... (D, OC, I, 255).

La literatura de Borges no podia deixar de ser procliu a les crítiques al platonisme i als arquetipus platònics, perquè precisament –com ja hem apuntat en els apartats anteriors– la seva literatura reelabora les contradiccions en què incorre el coneixement humà en el decurs de la seva pròpia activitat, i, per tant, tota teoria és d'interès en la mesura que presenta esclatxes i

possibilitats de crítiques. Les postilles al platonisme permeten que, a la narració “El Congreso del mundo”, Borges plantegi que la realitat està composta de fets individuals i no d’arquetipus.⁵⁹⁸ Aquesta narració, que pot ser llegida en diverses claus (des de la ingenuïtat de tota utopia fins al problema insoluble d’una representació incapaç de representar-se a si mateixa), relata les facècies d’uns visionaris utòpics que pretenen fundar el congrés del món, en el qual tothom estaria representat. Aquests utòpics, però, acaben adonant-se de la redundància de la seva intenció, perquè el congrés ja existeix, i és el món mateix. Jaime Rest localitza en aquesta narració un triomf de l’aristotelisme sobre el platonisme: “Finalmente, el proyecto (del Congreso) es desechado por la sencilla razón de que don Alejandro advierte que en el espacio y en el tiempo la realidad está constituida por hechos y actores individuales, no por arquetipos” (Rest 1976: 156). Es tracta d’una interpretació que també ratifica Juan Nuño:

[El Congreso] es tan sólo una ligerísima variante del tema del platonismo. Si un hombre es todos los hombres, sólo el mundo mismo podrá ser el Congreso del Mundo. Intentar *fixar el número exacto de los arquetipos platónicos* es empresa menos vana que absurda: para eso está el universo. Aceptar la tesis final de don Alejandro Glencoe, al precio de su ruina, de que *el Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo* es aceptar, por una vez, el triunfo escondido de Aristóteles sobre Platón: el mundo de los arquetipos sale sobrando ante el mundo inmediato, de las primeras sustancias (Nuño 1986: 17).

⁵⁹⁸ És la interpretació de caire nominalista que ofereix Jaime Rest (1976: 158): “[...] dios, que en la presente circunstancia es hijo de un inmigrante rioplatense oriundo de Aberdeen, ha cumplido su tarea en el plazo de seis días y al completarla descubre que su creación está constituida de casos individuales concretos, no de conceptos generales abstractos. Al producirse el desenlace de la lucha, la realidad ha vencido al lenguaje”.

El debat sobre la constitució de la realitat, el debat sobre si és predominant allò genèric o allò individual (tema que ja ha quedat tractat en l'apartat sobre el nominalisme i el realisme filosòfics), remet directament al problema de la representació: la transfiguració dels arquetipus platònics en conceptes abstractes facilita el pensament, però en cap moment s'acrediten els arquetipus ni s'acredita que puguin encloure una representació fidedigna del món. Els arquetipus són aptes per deslliurar-nos de la bogeria (a la qual va sucumbir Funes *el memorioso*) però no ens permeten accedir al coneixement concret dels elements de la realitat, ni a una representació completa i singular de cadascun d'ells. Són una presumpció.

El defectuós sistema de representació, Borges el dramatitza en clau de paradoxa a l'article "Magias parciales del Quijote" (OI, OC, II,47), assaig en què, seguint l'exemple del filòsof Josiah Royce, planteja una progressió *ad infinitum* a partir de la idea que un mapa que representés Anglaterra hauria de cartografiar el mapa que representa Anglaterra, i a l'interior d'aquest mapa hi hauria d'haver un altre mapa, que contindria un mapa del mapa, etcètera, etcètera. L'arquetipus, doncs, mostra el seu corol·lari paradoxal quan l'apliquem a la realitat: el mapa arquetípic contindria tots els mapes que al seu torn, en una progressió *ad infinitum*, inclouen altres mapes que inclouen altres mapes... Novament el coneixement, en el procés d'explicar la realitat, s'ha embrollat i ha retornat d'aquest procés amb l'única confirmació del seu error i de les seves bases fal·libles (en aquest cas postular una gradació infinita). Borges ha tornat a girar el mitjó mostrant l'atzucac a què està condemnat el coneixement humà: els arquetipus, que en principi es poden aparèixer com figures que fan operatiu el llenguatge i el coneixement, acaben generant una teratologia. En aquest cas és la teratologia de la representació: la còpia arquetípica contindria una rèplica simètrica de l'arquetipus imitat. Des

d'aquesta lògica que apunta cap a un acte de representació infinit i desbordant fins a la follia, es fa evident que per a Borges el panteisme significa almenys una manera teòrica de segellar l'univers i el mateix acte de la representació. Sense un centre unificador de la multiplicitat de percepcions, es postularia una cadena infinita de representacions. La impossibilitat d'acreditar un arquetipus, prodiga aquesta inacabable espiral de la representació.

Les postil·les al platonisme adopten una altra manifestació quan a “Historia de la eternidad”, Borges remarca una realitat sustentada en la matèria:

Una prolija discusión del sistema platónico es imposible aquí, pero no ciertas advertencias de intención propedéutica. Para nosotros, la última y firme realidad de las cosas es la materia –los electrones giratorios que recorren distancias estelares en la soledad de los átomos–; para los capaces de platonizar, la especie, la forma (HE, OC, I, 355-356).

En aquest article Borges torpedina la filosofia platònica i es declara materialista,⁵⁹⁹ parla dels arquetipus com a terrible museu,⁶⁰⁰ sosté que cap ésser humà podrà contemplar els arquetipus si no és amb *l'auxili de la bogeria o la febre*,⁶⁰¹ i a més, amb l'estil enumeratiu i sintètic que caracteritza la seva poètica, amplia una bateria d'argumentacions contra el platonisme:

Ignoro si mi lector precisa de argumentos para descreer de la doctrina platónica. Puedo suministrarle muchos: uno, la incompatible agregación de voces genéricas y de voces abstractas que cohabitan *sans gêne* en la dotación del mundo arquetipo; otro, la reserva de su inventor sobre el procedimiento que usan las cosas para participar de las formas universales; otro, la conjetura de que esos mismos arquetipos asépticos adolecen de mezcla y de variedad.

⁵⁹⁹ cf. HE, OC, I, 356.

⁶⁰⁰ cf. ídem, 355.

⁶⁰¹ cf. ídem, 357.

No son irresolubles: son tan confusos como las criaturas del tiempo. Fabricados a imagen de las criaturas, repiten esas mismas anomalías que quieren resolver. La Leonidad, digamos, ¿cómo prescindiría de la Soberbia y de la Rojez, de la Melenidad y de la Zarpidad? (HE, OC, I, 358).

També a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” hi ha projeccions de crítica al platonisme, o més ben dit: d’exploració literària de les incongruències que generen els arquetipus. En aquesta narració apareixen els anomenats *brönir*, objectes inquietants que es dupliquen, es tripliquen i es multipliquen moltes vegades. Juan Nuño identifica els *brönir* com un dels trets platònics d’aquesta narració:

Semejante orgía platónica, de copias de copias, tiene sin embargo un orden, el de las fracciones periódicas (de nuevo, esta noción en Borges), pues al cabo de cierto número de repeticiones, reaparecen los caracteres originales y se reinicia la serie de duplicaciones, y a partir de ésta, las sucesivas decadencias o alejamientos del remoto original (Nuño 1986: 40).

En les gradacions dels *brönir*, Borges distorsiona la jerarquia platònica, que concep un objecte ideal (l’arquetip) i una gradació d’objectes imperfectes que en són meres còpies:

Hecho curioso, los hrönir de segundo y tercer grado (...) exageran las aberraciones del inicial; los del quinto son casi uniformes; los del noveno se confunden con los del segundo; en los del undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen (F, OC, I, 440).

En els *brönir* hi ha, si no una destrucció, almenys una alteració del platonisme: constatar que les còpies de l’ordre onzè tenen més pureza que l’original

arquetípic. Alteració que testimonia aquest gust de Borges per violentar les idees i els sistemes filosòfics, per imprimir un gir *estètic* o reduir a l'absurd una tesi filosòfica, ja que, en els esquemes del platonisme, una còpia superior al model l'original significa una incongruència.

Estem davant d'una manifestació d'antiplatonisme? No ben bé. Tenim al davant només indicis d'una poètica que articula diversos moments del debat filosòfic, que recrea diversos continguts de la filosofia per emfasitzar la madeixa embullada en què cau el pensament víctima de la seva pròpia activitat. Borges gira i torna a girar constantment el mitjó de la història de la filosofia, i des d'aquella primordial llibertat (manca de subjecció a una tesi tancada) que concedeix l'exercici de la literatura, compatibilitza discursos i sistemes que serien inarticulables des del criteri de versemblança i coherència en què pretén fonamentar-se tot discurs filosòfic. Assaboridor de la filosofia (utilitzant l'expressió d'Italo Calvino),⁶⁰² Borges, com s'ha demostrat amb aquesta alternança d'elements platònics i antiplatònics, explota les qualitats literàries d'un plantejament filosòfic. Aquestes, però, acaben en un nou plantejament de naturalesa filosòfica, ja que en el transvasament de la filosofia a la literatura Borges ha realitzat un exercici filosòfic: tensar, violentar, dur fins als seus propis límits uns continguts filosòfics. Potser el fons d'una etiqueta com "la filosofia de Borges" no és res més que el d'escometre els plantejaments filosòfics, l'acte deliberat de sotmetre'ls a prova i avaluar-ne la consistència. La prosa de Borges reelabora aquest procés:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso (D, I, 258).

⁶⁰² cf. Calvino 1995: 177.

6.6 METAFÍSICA I EMPIRISME. REIVINDICACIÓ D'UN ÀMBIT METAFÍSIC A TRAVÉS DE LA CRÍTICA EMPIRISTA

El moviment empirista presenta una dilatada evolució al llarg de la història del pensament, plena de matisos, variacions i especificitats. En el present apartat exposem unes nocions generals d'aquest corrent filosòfic per després fer una exploració més directa de l'empirisme que afectarà Borges.

El nom d'aquest moviment filosòfic prové de la veu grega *empeiria*, “experiència”. La tesi global que defensa l'empirisme és que les idees i el coneixement s'originen amb l'experiència sensible. Per als empiristes una teoria només es justifica i es legitima si està fonamentada en l'experiència i pot aportar proves experimentals d'allò que postula. D'aquesta manera, doncs, veiem que l'experiència sensible té una dimensió ambivalent: d'una banda és la font de tot coneixement, de l'altra, legitima el coneixement, ja que només aquells continguts demostrables experimentalment poden ser considerats *coneixement*.

L'ús actual de la paraula *empirisme* va ser introduït per Kant i Locke. Kant va instituir que Aristòtil era el principal representant dels empiristes, i Locke va determinar que la raó només posseeix continguts derivats de l'experiència. Tot i que Aristòtil, en refermar la vinculació entre el coneixement i l'experiència sensible, esdevé el precedent de l'empirisme, aquest moviment, com a *corpus* filosòfic, només apareix amb diversos autors anglesos, sobretot arran de les tesis de Guillem d'Occam (1298-1349) al voltant del problema dels universals –ja exposat en aquest mateix Capítol– i Francis Bacon (1561-1626), que en són els autèntics precursors. Bacon va remarcar la necessitat de la inducció i l'observació per fer ciència, i Hobbes (1588-1679), un altre precursor de l'empirisme, va sostenir que no es pot justificar el coneixement si no és a

partir de la sensació. La sistematització de l'empirisme com a moviment filosòfic, però, es forja principalment amb Locke (1632-1704), Berkeley (1685-1753) i Hume (1711-1776), dels quals Borges és lector, sobretot dels dos darrers. Hi ha una diferència substantiva entre aquests tres filòsofs empiristes i els anteriors: aquests són postcartesians i, per tant, saben que una sensació és un contingut de consciència, és a dir, quelcom que no necessàriament ens posa en contacte amb coses exteriors a la consciència (aquest matís no tindria sentit per a un empirista precartesià; per a un empirista precartesià, per exemple, sentir escalfor significa l'existència d'una cosa exterior a mi, que m'escalfa). Són aquests tres pensadors, doncs, els que formulen els principis clàssics de l'empirisme, que es poden resumir en aquests tres punts:

- 1) la negació de l'existència de les idees innates.
- 2) l'origen de tot coneixement en l'experiència sensible.
- 3) el principi que només l'experiència pot legitimar un coneixement.

Els textos fonamentals de l'empirisme clàssic els forneix Locke a l'obra *Assaig sobre l'enteniment humà* (publicada el 1690), que en conjunt representa una crítica a l'innatisme que defensava el racionalisme cartesià. D'aquesta obra, per motius de filiació directa amb l'obra de Berkeley (autor que, al seu torn incidirà molt sobre Borges), en destacarem només alguns continguts del llibre II, en què Locke parla de l'origen de les idees nascudes a partir de l'experiència, que per aquest autor pot ser interna o externa. Locke hi afirma que hi ha les idees simples de la sensació a partir de les quals l'enteniment pot compondre idees complexes.⁶⁰³ Les idees simples s'agrupen en quatre classes:

⁶⁰³ Locke 1978: 82-107.

- 1) les idees que provenen d'un sol sentit (el color vermell, per exemple).
- 2) les idees que provenen de diversos sentits (la *forma*, per exemple).
- 3) les idees que provenen de la reflexió interna, nascudes a partir de pensar sobre idees simples dels sentits (el pensament i la voluntat, per exemple).
- 4) les idees que procedeixen de la reflexió i la sensació alhora (la percepció de l'existència d'un objecte extern, o del dolor, per exemple).

Segons Locke, la ment, a través de la combinació, l'abstracció i la relació pot formar idees complexes (com per exemple les de *bellesa*, *home*, *univers...*). Al seu torn aquestes idees complexes es divideixen en modes, substàncies i relacions. La substància és una idea complexa amb la qual concebem un ésser particular (la idea d'home, per exemple). En la *substància*, es poden distingir *qualitats primàries* (que són objectives) i *qualitats secundàries* (que són de caràcter subjectiu). Un mode és la idea complexa amb la qual pensem per mitjà de l'abstracció, és a dir formem grups d'idees que no subsisteixen com a entitats particulars (la dansa o la bellesa, per exemple). Una relació, en canvi, és una idea que sorgeix de la comparació entre idees (si, per exemple, pensem en alguna persona com a espòs, ja estem introduint una relació d'idees).

La distinció entre qualitats primàries i secundàries divideix les qualitats de les coses sensibles entre les que són objectives i, per tant, que són qualitats substancials dels cossos (extensió, figura, número, moviment...) i les que són subjectives, que són unitat de les qualitats primàries i que només indirectament podem atribuir a la substància (com per exemple el color, el sabor, el so, la temperatura...). Aquestes qualitats, les primàries i les secundàries, forgen les idees amb què pensem els cossos.

El punt de partida de la filosofia de Berkeley és precisament aquesta distinció que fa Locke entre qualitats primàries i secundàries. Segons Berkeley la consciència no fa distinció entre qualitats primàries i secundàries, sinó que tota idea és un fenomen subjectiu de la consciència i tot allò que sabem de les coses és només allò que percebem subjectivament.⁶⁰⁴

Si tenim en compte la necessitat imperiosa que mostra Borges de fantasmagoritzar el món, desfigurant-lo a partir de destacar la precarietat de les facultats humanes de coneixement, no resultarà particularment estrany que Berkeley satisfés tantes “necessitats” filosòfiques de la literatura de Borges. L’idealisme subjectiu de Berkeley presenta la realitat com una percepció, idea que es resumeix en l’expressió *esse est percipi* (“l’èsser és l’èsser percebut”). Berkeley, així, comporta una càrrega conceptual i teòrica de primer ordre per a la literatura de Borges, focalitzada a reiterar aquest constant exercici de desfiguració del món. Per bé que la filosofia de Berkeley no desfigura el món, Borges s’apropriarà de la tesi central d’aquest filòsof per explotar el caràcter apariencial de la realitat, de manera que el coneixement que tenim del món és reductible a aparença. Entre aquest subjectivisme de Berkeley i la idea de Kant

⁶⁰⁴ “(3) That neither our thoughts, nor passions, nor ideas formed by the imagination, exist without the mind, is what everybody will allow. And it seems no less evident that the various sensations or ideas imprinted on the sense, however blended or combined together (that is, whatever objects they compose), cannot exist otherwise than in a mind perceiving them.- I think an intuitive knowledge may be obtained of this by any one that shall attend to what is meant by the term exists, when applied to sensible things. The table I write on I say exists, that is, I see and feel it; and if I were out of my study I should say it existed- meaning thereby that if I was in my study I might perceive it, or that some other spirit actually does perceive it. There was an odour, that is, it was smelt; there was a sound, that is, it was heard; a colour or figure, and it was perceived by sight or touch. This is all that I can understand by these and the like expressions. For as to what is said of the absolute existence of unthinking things without any relation to their being perceived, that seems perfectly unintelligible. Their *esse* is *percipi*, nor is it possible they should have any existence out of the minds or thinking things which perceive them.

(4) It is indeed an opinion strangely prevailing amongst men, that houses, mountains, rivers, and in a word all sensible objects, have an existence, natural or real, distinct from their being perceived by the understanding. But, with how great an assurance and acquiescence soever this principle may be entertained in the world, yet whoever shall find in his heart to call it in question may, if I mistake not, perceive it to involve a manifest contradiction. For, what are the fore-mentioned objects but the things we perceive by sense? and what do we perceive besides our own ideas or sensations? and is it not plainly repugnant that any one of these, or any combination of them, should exist unperceived?”

que el sentit comú ens indica que el món és una realitat exterior a nosaltres, Borges remarca les esclertes d'unes facultats humanes de coneixement que en la seva activitat descobreixen la pròpia inconsistència.

Hume, per la seva banda, assumeix el punt de partida berkeleyà que les idees són fenòmens de la consciència. Però hi afegeix una crítica cabdal: Hume no només negarà la possibilitat de conèixer la substància externa, sinó també la substància interna o *jo* (punt de partida que, com ja hem exposat, Borges adoptarà per negar la identitat personal).

Hume limita la certesa a la consciència d'allò percebut i redueix el coneixement a un mer fenomenisme. D'aquí deriva el seu escepticisme. L'aportació principal de Hume a la teoria del coneixement és la distinció entre *impressions* i *idees*, i les relacions que existeixen entre elles (relacions de causalitat, semblança i contigüïtat). Una impressió és una percepció immediata, d'una intensitat forta i actual; una idea, en canvi, és una còpia d'una impressió, i per tant és menys viva i intensa que aquella, i representa una reflexió de la ment sobre una impressió rebuda. El coneixement humà està configurat per *relacions de fet*, d'entre les quals la relació de causalitat ocupa la jerarquia més alta,⁶⁰⁵ ja que aquesta engloba les relacions de semblança i contigüïtat (perquè hi ha d'haver semblança entre causa i efecte, i al mateix temps és necessària una contigüïtat en l'espai i en el temps entre causa i efecte). L'hàbit o el costum, que intervenen en l'ordre de la creença, inclina el subjecte a associar correlativament dos fenòmens. L'exigència que tota idea s'ha de correspondre amb una impressió es converteix en la base crítica d'alguns conceptes de la filosofia tradicional, sobretot en l'impuls filosòfic de Hume, filòsof admirat per Borges:

(<http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/berkeley/principles1.html>. Edició electrònica basada en el text: Berkeley George. *A treatise concerning the principles of human knowledge*, 1710, paràgrafs 3 i 4).

⁶⁰⁵ La crítica al principi de causalitat que es deriva d'aquest posicionament ja veurem que serà un referent constant per a Borges.

La primera proposició que planteja és que les idees, o percepcions febles, deriven de les impressions, o percepcions fortes, i que no podem pensar en cap cosa que no haguem vist fora de nosaltres o sentit dins la nostra ment. Aquesta proposició sembla equivalent a la que Locke es va esforçar tant a establir, a saber, que no hi ha idees innates (Hume 2005: 14).

Aquesta línia crítica, ni que sigui des de les possibilitats que atorga el registre literari, serà practicada per Borges, que també l'aplicarà als conceptes de causalitat, substància, ànima, Déu, llibertat... Hume posarà al descobert que no hi ha cap impressió que es correspongui amb aquestes idees. Aquesta postura de l'empirisme clàssic derivarà en una remarca dels límits del coneixement, i també derivarà en un fenomenisme i en un escepticisme.⁶⁰⁶ L'associacionisme d'idees i la perspectiva del fenomenisme, aspectes molt vinculats a autors com J. S. Mill (1806-1873) i H. Spencer (1820-1903), dels quals Borges és lector i comentarista de les seves obres, engendrarán el positivisme del segle XX, ramificat en l'empirisme lògic i l'anomenat neopositivisme, que Borges arribarà a conèixer mínimament, només a partir de la lectura d'algunes obres de Bertrand Russell (1872-1970).

LA BASE EMPIRISTA I LA CRÍTICA A L'EMPIRISME COM A MOVIMENTS ALTERNATS EN LA LITERATURA BORGIANA

Tal com exposàvem al Capítol 3, dedicat a la concepció borgiana del llenguatge, i també tal com hem tractat als apartats 6.3 i 6.5 del present capítol, dedicats a les oposicions entre nominalisme i realisme filosòfics d'una banda, i platonisme i antiplatonisme de l'altra, el subsòl de la concepció borgiana del

⁶⁰⁶ Totes dues tendències són, tal com ja hem exposat, molt característiques de la literatura de Borges.

llenguatge està impregnat d'una crítica empirista del llenguatge. Es tracta d'una crítica fonamentada sobretot en el llegat de l'empirisme modern.

Aquesta crítica, que a vegades és tàcita i en altres moments explícita, ens mostra el perfil *més empirista* de Borges i, a partir d'ella, podem detectar en la literatura d'aquest autor unes *constants empiristes*, primordialment la reducció del coneixement a fenomenisme, una crítica empirista dels conceptes metafísics, i una negació de base empirista de la identitat personal i de la categoria *temps*.

En aquest apartat analitzem les possibles vinculacions entre la concepció borgiana del llenguatge i l'empirisme, remarcant els temes literaris de Borges que revelen una inclinació empirista, i definint la singularitat d'un literat que, malgrat això que acabem d'afirmar, es resisteix a subjugar-se a l'ortodòxia de l'empirisme.

Hem dit que la literatura borgiana mostra constantment la manca d'isomorfisme entre llenguatge i realitat. El concepte borgià de *ficció* ratifica aquest desajust en la mesura que ja inclou la impossibilitat de conèixer la realitat *en si*, i remarca que tota versió lingüística és una ficcionalització de la realitat.⁶⁰⁷ D'acord amb aquest estat de coses, no depara cap estranyesa, doncs, que Borges, per mitjà d'una poètica que es fonamenta en l'assumpció de la precarietat del coneixement, desplegui una crítica del llenguatge i de les seves possibilitats de representació, i que, consegüentment, arribi a desconfiar de la veracitat d'alguns dels conceptes clàssics de la tradició filosòfica.⁶⁰⁸

Inicialment, doncs, acceptem que la crítica borgiana del llenguatge acostia aquest autor cap a postures pròpies de l'empirisme o el nominalisme. Difícilment, però, aquesta actitud dóna peu a parlar d'una filosofia del

⁶⁰⁷ Vegeu Capítol 3, apartat 3.2.

⁶⁰⁸ "También denuncia las trampas que el lenguaje tiende al pensar filosófico, condenado a su mediación: la falsedad de términos como extensión, espíritu, materia, conciencia, yo, espacio, tiempo eternidad, el mito de la categoría sustantiva [...]" (Barrenechea 1984: 62). En el mateix sentit, vegeu Champeau 1990: 90.

llenguatge inherent a la literatura de Borges. Amb més rigor, potser hauríem de parlar d'una actitud vigilant de Borges envers alguns conceptes de volada metafísica, actitud que ell tematitzarà amb un sentit i una lògica innegablement empiristes, però que sobretot aplicarà amb un sentit primordialment literari. I més que d'un empirisme radical, en Borges hauríem de parlar d'un empirisme crític. Que derivarà en un empirisme orientat a reforçar aquelles postures relativistes i escèptiques en què desemboquen els seus textos, una projecció filosòfica nascuda d'una concepció de la literatura com a reelaboració de les perplexitats metafísiques.

Borges, ja ho hem dit (vegeu Capítol 3), desdenya les possibilitats del llenguatge. Però paral·lelament, revaloritza el llenguatge, ja que aquest conserva l'atribut de delatar les seves pròpies imprecisions. El llenguatge, per bé que no ens remet al coneixement vertader, almenys manté viva la funció de fer-nos conscients que estem en l'error. Així, paral·lela a una crítica del llenguatge, en la literatura de Borges palpita la presumpció d'un codi perfecte, arquetípic, de clau cabalística. Aquestes premisses, òbviament, fan que Borges concedeixi un valor relatiu a la filosofia:

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna –siquiera de modo infinitesimal– no se parezcan un poco más que otras (D, OC, I, 258).

Com palesa aquest text, un relativisme complet queda qüestionat ja que la locució *algunas no se parezcan más que otras* constitueix un punt de fuga que permet abandonar el relativisme absolut. Borges remarca que algunes versions de la realitat bé es deuen ajustar més a la veritat que d'altres. Troba, doncs, una fissura que li permet conjecturar la possibilitat que existeixin criteris

millors en l'ús del llenguatge i més acordes amb la veritat. Aquesta locució s'erigeix en emblema de la facultat que té el llenguatge d'advertir la precarietat del coneixement humà. Una mateixa facultat que es dóna al poema "Los dones" amb l'emulació de la paradoxa que s'atribueix a Eubúlides de Megara o a Epimènides de Cnossos i que posa en boca d'Epimènides, el cretenc, l'afirmació que *tots els cretencs són mentiders*. En aquest poema Borges forja la paradoxa d'un llenguatge que es denuncia a si mateix: "Le fue dado el lenguaje, esa mentira" (At, OC, III, 411). El llenguatge, una mentida que, com s'endevina a primera vista, permet detectar la mentida. Aquesta autoreflexivitat fa que el llenguatge es clogui sobre si mateix.

A partir d'aquesta autoconsciència lingüística, Borges en molts moments formula una crítica empirista a alguns conceptes filosòfics. Però es tracta d'una crítica que va més enllà de ratificar els continguts de l'empirisme. I també es tracta d'una *actitud* que compta amb altres referents dins de la mateixa disciplina de la filosofia. En aquest sentit, ja l'any 1976, Jaime Rest estableix un pont de connexió entre l'autor argentí i Wittgenstein.⁶⁰⁹ Tant Borges com Wittgenstein, òbviament cadascun des del seu registre, apel·len als límits del llenguatge i tots dos remarquen contínuament que el llenguatge transporta als seus propis límits.⁶¹⁰ Borges i Wittgenstein conflueixen en la idea que no podem sortir del llenguatge, que no podem escapar de la representació.⁶¹¹ Segons l'anàlisi de Champeau referida al concepte de

⁶⁰⁹ "En consecuencia, es lícito ubicar a Borges en la orientación que ha sido legada al pensamiento actual por influjo del positivismo lógico, de G.E. Moore y de Wittgenstein, los que han compartido la presunción de que la meta de la filosofía no consiste en describir o siquiera explicar el mundo, y aún menos en transformarlo, puesto que su preocupación específica debería encaminarse exclusivamente a examinar de qué manera se habla de él [...]" (Rest 1976: 86).

⁶¹⁰ Aquesta idea també permetrà –ja ho veurem– punts de relació entre Borges i el desconstruccionisme, que sosté que el llenguatge no pot contemplar el discurs sinó des de dintre del mateix discurs.

⁶¹¹ Sobre aquesta relació entre Borges i Wittgenstein a partir de la impossibilitat de representar la representació, vegeu Champeau 1990: 228-231.

representació en l'obra de Borges, hi ha dos significats centrals en aquesta obra:⁶¹²

- 1) el desig de veure's veient, és a dir de representar el subjecte en el mateix acte de representació.
- 2) la impossibilitat de fer-ho, ja que estem subjugats al món de la representació.

Tal com hem dit a propòsit del platonisme, moltes obres de Borges apunten al “més enllà”, a un rerefons arquetípic. Des de les pedres que tenen el poder de multiplicar-se, passant pel disc d'una sola cara, fins al valor simbòlic del mirall, que, atesa la seva capacitat per representar les esquerdes o fissures de la realitat, sempre expressa la suggestió d'un rerefons metafísic, els textos de Borges remarquen aquesta *altra banda* de la representació. Aquesta tensió irresoluble entre un desig de representar el més enllà i la impossibilitat de fer-ho, aboca Borges a replantejar literàriament temes de filiació metafísica: és a dir, arguments *literaturitzats*, *ficcionalitzats*. D'aquesta tensió Borges n'aconsegueix no només una definició filosòfica, sinó també poètica: “La filosofía le enseña a dudar de las palabras y, a la inversa, la desconfianza en el lenguaje —que es una ordenación del mundo— le hace descreer de la metafísica y de la posibilidad de encontrar un orden en el universo” (Barrenechea 1976: 231).

Tant Wittgenstein com Borges reconeixeran el valor de la metafísica, entesa com una *tendència* del pensament humà. A propòsit de les *Kenningar*, Borges escriu: “Las *kenningar* nos dictan ese asombro, nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica,

⁶¹² cf. Champeau 1990: 21 i següents.

su remuneración y su fuente” (HE, OC, II, 379). Per la seva banda, en la seva cèlebre conferència sobre l'ètica, pronunciada a la societat “The heretics” el 2 de gener de 1930, a Cambridge, Wittgenstein conclou:

Mi único propósito –y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o religión– es arremeter contra los límites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado. La ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo sobre el sentido último de la vida, sobre lo absolutamente bueno, lo absolutamente valioso, no puede ser una ciencia. Lo que dice la ética no añade nada, en ningún sentido, a nuestro conocimiento. Pero es un testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente y que por nada del mundo ridiculizaría (Wittgenstein 1990: 43).

Per a ambdós autors allò més important és aquesta violència que s'executa en el si del coneixement, que intenta –sense reeixir– de representar allò incondicionat. Wittgenstein, com conjectura Asensi, remarca un valor paradoxal del llenguatge: “Wittgenstein compartiria probablement este punto de vista: lo que puede ser dicho se dice, pero lo inexpresable (Dios, el sentido de la vida) sólo se puede abordar a partir de un lenguaje antitético y paradójico” (Asensi 1996: 170). Borges també entén que l'activitat d'escutar la metafísica comporta la generació d'un llenguatge antitètic. Aquest plantejament, com s'aborda al Capítol 7, donaria raó de per què Borges recorre amb tanta freqüència a la paradoxa, per què poua tants elements paradoxals del fons de la filosofia, i per què la contraposició de predicats o tesis incompatibles entre si li concedeix la intensificació de la *perplexitat metafísica*.

A la *Crítica de la raó pura*, Kant havia plantejat que la metafísica és, alhora, una tasca necessària i impossible per a la raó. I decideix sotmetre la metafísica a

examen, per determinar els seus límits. Així, en el pròleg de la segona edició d'aquesta obra, precisa:

[...] después de haber sido negado a la razón especulativa todo avance en el terreno suprasensible, si no se encuentran datos en su conocimiento práctico para determinar aquel concepto racional y trascendente de lo incondicionado y sobrepasar, de ese modo, según el deseo de la metafísica, los límites de toda experiencia posible con nuestro conocimiento *a priori*, aunque sólo des de un punto de vista práctico. Con este procedimiento la razón especulativa siempre nos ha dejado, al menos, sitio para tal ampliación, aunque tuviera que ser vacío. Estamos incluso invitados por la razón a hacerlo, si podemos, con sus datos prácticos (Kant 1995: 23).

Kant nega la possibilitat de la metafísica com a ciència i elabora una filosofia transcendental que desenvolupa el paper de reflexió crítica sobre la capacitat de la raó humana. Així, els objectes tradicionals de la metafísica (*Déu, món, jo.*) són per a Kant idees reguladores, però mai objectius abastables des del coneixement.

Després d'aquesta crítica kantiana –deutora de la crítica que ja havia iniciat Hume a categories com les de *substància, causalitat* o *jo*–, la metafísica serà objecte de múltiples valoracions: des de la renovació que aportarà el neoescolasticisme del segle XIX, la filosofia metafísicoidealista de Hegel, la desqualificació nietzscheana –que remarca l'error de considerar que hi ha un món aparent i un altre vertader–, el positivisme lògic del Cercle de Viena –que desacredita la metafísica, acusant-la d'emprar termes que no són verificables empíricament i, per tant, acusant-la de construir un discurs que cau en la manca de sentit o en la formulació de pseudoenunciats–, fins a les acusacions de Heidegger, que sosté que la tradició de la metafísica occidental és la culpable de “l'oblit de l'ésser”. En Borges, a part d'una crítica d'arrel empirista

a la metafísica, es dóna també aquesta coincidència amb Wittgenstein de considerar la importància que aquesta *disciplina* té com a *tendència inevitable* per al pensament humà.⁶¹³

L'autor argentí, que es refereix a si mateix com “un argentino extraviado en la metafísica” (OI, II, 135), aborda la metafísica bàsicament des de dues perspectives:

1) la metafísica li permet suggerir que hi ha una realitat essencial més enllà de la representació humana (d'aquesta manera, ja ho veurem, la crítica empirista de la metafísica projectarà un horitzó metafísic).

2) des de la crítica empirista d'alguns dels conceptes de la metafísica.

Tots aquells processos que comportin un problema d'insolubilitat epistemològica o una referència ontològica admeten per a Borges la qualificació de *metafísica*: “las perplejidades que no sin alguna soberbia se llaman metafísica” (ES, II, 353). La desrealització de l'univers, la inconsistència del món, la supèrbia que s'arroga el coneixement, queden

⁶¹³ Sobre aquesta concepció borgiana de la metafísica com a tendència inevitable la crítica aporta múltiples interpretacions coincidents: “La empresa es insensata: sabemos que toda trascendencia nos está vedada, que no podemos salir del laberinto de la representación, ni alcanzar el absoluto o infinito, y que, de alcanzarlo, nos aniquilaría o afantasmaría. Dicho de otra manera: estamos cercados por rigurosos límites cognoscitivos, como estamos cercados por férreos límites ontológicos: el espacio y el tiempo, el olvido y la muerte. Pero lo que pudiera ser una conclusión desalentadora se transforma en un canto a los dones de la finitud [...] Borges se hace así solidario del paradójico destino del hombre que no puede aplacar el deseo metafísico a sabiendas de que su objeto es ilusorio” (Benavides 1992: 260-261).

“También comparte con Schopenhauer la convicción de que el ejercicio de la metafísica es un impulso incontenible que el hombre percibe en su necesidad de sustentarse en medio del vacío y del misterio con ayuda de una *creencia*, si bien la certidumbre obtenida por esta vía carece por completo de validez irrefutable” (Rest 1976: 59).

“Para Borges, el hombre mismo se encuentra al propio borde de su existencia, cara a cara con la Nada. Su consecuencia es una sensación de falta absoluta de significado de la existencia real, una sensación de abandono dentro del universo y una sensación de ansiedad metafísica” (Álvarez de Oro 1987: 81).

“Borges da la imagen de un mundo creado como un producto típicamente humano, gestado como consecuencia de la tendencia del hombre hacia la religión y el arte por un lado, y hacia la ciencia por otro. En

desactivades –o, pel cap baix, contrapuntades– amb el suggeriment de l'exponencial i inabordable espai metafísic, de tal manera que Borges mostra la vastitud d'aquest espai per aconseguir reflectir la base inestable del coneixement humà.

L'autor argentí malda per assenyalar les fronteres entre allò representable i el món *noüimènic*.⁶¹⁴ Insisteix a subratllar la fissura que es dona entre aquests dos camps. La *fissura*, aquesta imatge de gran tradició mística, obre segons Champeau un “au-delà, l'autre côté d'un limite spatiale. Le caractère métaphysique de cet au-delà apparaît immédiatement: il n'est pas un au-delà représenté mais l'au-delà de la représentation” (Champeau 1990: 42). Champeau remarca el valor d'aquesta capacitat de les imatges borgianes de fer-nos pensar el no-representable a partir del representable: el temps, la vida (cf. Champeau 1990: 64); i també remarca la capacitat que tenen certes imatges de no dir res més que l'absència (cf. Champeau 1990: 74). Es tracta de subratllar una esquerda o fissura que, com he dit, en la literatura de Borges queda representada per una aflüència de símbols prototípics: la brúixola, el laberint, el somni, el mirall, la insondable temporalitat (el desnivell entre el fluir interior d'un temps psíquic sempre contraposat a un temps còsmic, un temps humà enfront d'una eternitat de caràcter diví).⁶¹⁵ Són símbols que

ese mundo el hombre lucha por racionalizar su entorno, pero en lugar de liberarse, queda atrapado en su propio gesto metafísico” (Julián Pérez 1986: 84).

⁶¹⁴ Una confrontació que, una vegada més, il·lustrarà els atzucacs que edifica el mateix coneixement: “En los libros herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual que lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual que lo que hay abajo. En el Zohar, que el mundo inferior es reflejo del superior. Los histriones fundaron su doctrina sobre una perversión de esa idea. Invocaron a Mateo 6:12 (*perdónanos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores*) y 11:12 (*el reino de los cielos padece fuerza*) para demostrar que la tierra influye sobre el cielo, y a Corintios 13:12 (*vemos ahora por espejo, en oscuridad*) para demostrar que todo lo que vemos es falso. Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan un reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme, si fornicamos, el otro es casto, si robamos, el otro es generoso. Muertos, nos uniremos a él y seremos él” (A, OC, I, 553).

⁶¹⁵ Així com tantes altres imatges o objectes que simbòlicament executen aquesta funció de mostrar *l'altra banda*: “Les passages, trous, défilés des nouvelles relèvent du même registre, comme les multiples capteurs de l'au-delà -le *patio* en est l'image privilégiée- ou les objets aux propriétés étranges, signes de l'existence d'un autre monde: les cônes métalliques singulièrement lourds venus de Tlön, les pierres se multipliant d'elles-

remarquen el desnivell entre allò representable i allò irrepresentable. Escometen, per dir-ho a la manera de Wittgenstein, contra els límits del llenguatge. Són els límits del llenguatge. Perquè aquests símbols tenen la propietat de designar tot allò que capten, però al mateix temps part de la seva captació remet al suggeriment d'un àmbit de naturalesa inefable. La incommensurabilitat de la biblioteca de Babel, per exemple, ja incorpora el suggeriment d'un espai metafísic, d'una realitat que, prèvia als avatars de la història de la humanitat o de la sensibilitat humana, ja registra tots els productes escrits de la història de la humanitat.

En aquest mateix sentit, Ronald Christ interpreta la categoria d'*al·lusió* en l'obra de Borges,⁶¹⁶ que segons aquest investigador expressa la “universalitat intemporal de la ment humana” (cf. Christ 1995: 36). Aquesta visió eixampla la funcionalitat de la metafísica. Si abans parlàvem d'uns símbols que codificaven l'espai metafísic, ara, amb Ronald Christ, reconeixem que fins i tot els recursos literaris (com l'*al·lusió* o també, com acabem de veure, les *Kenningar*) basteixen l'intent de suggerir aquell món no representable, només conjecturable.

L'autor argentí, doncs, no és un empirista ortodox, sinó que la seva crítica a l'empirisme inesperadament permet suggerir *l'altra banda* no representable. Borges ha afirmat que la culpa d'un sol home contamina totes les generacions humanes; que un home quan recita Shakespeare és Shakespeare; que el que fa un home és com si ho fessin tots els homes; al text de “Pierre Menard, autor del Quijote” ha al·ludit a la idea que el geni individual està governat per la tradició. Executa, així, una literatura que constantment alterna la multiplicitat i la unitat: l'empresa de Pierre Menard troba el seu moment d'unitat amb la

mêmes sans fin, le disque merveilleux d'Odin qui n'a qu'une seule face, etc... Ils donnent accès à un au-delà que Borges présente, explicitement, comme l'au-delà de la représentation” (Champeau 1990: 41).

⁶¹⁶ Vegeu Christ 1995, 35 i següents.

tradició; poc importen –sembla ser un dels missatges de “La biblioteca de Babel”– les nostres *troballes* literàries particulars quan ja tot està escrit en l’insondable horitzó metafísic que perfilen les possibilitats del mateix llenguatge. I és que Borges entén que, més enllà de la materialitat positiva de la realitat i del llenguatge que intenta abordar aquesta realitat, l’acte de representació és el que s’imposa per damunt de tot, fins al punt d’aplicar-se a si mateix el principi de causalitat. De fet Borges formula una crítica idealista al principi de causalitat, idealista en el sentit que és deutora del concepte de representació que formula Schopenhauer:

El mundo, es, pues, *representación*, y no hay una ligadura causal entre la objetividad y el sujeto. Pero además es *voluntad*, ya que cada uno de nosotros siente que a la briosa pleamar y enión continuo de las cosas externas podemos oponer nuestra volición. Nuestro cuerpo es una máquina para registrar percepciones; mas es también una herramienta que las transforma como quiere. Esta fuerza cuya existencia atestiguamos todos es lo que llama *voluntad* Schopenhauer: fuerza que duerme en las rocas, despierta en las plantas y es consciente en el hombre (Borges 1997: 156).

L’altre gran tractament que –com hem dit– rep la metafísica en l’obra de Borges ja ens remet de ple a la crítica de base empirista que aquest autor formula a alguns dels conceptes centrals d’aquesta disciplina. Aquesta crítica esdevindrà un altre motiu de translació literària, i, sovint, la mateixa crítica s’erigeix en objecte literari. El cas és que, des de la literatura i amb un ple sentit empirista, Borges aborda la impossibilitat de verificar les hipòtesis sobre el temps i l’eternitat;⁶¹⁷ invalida la ciència de Tlön amb una crítica al principi de causalitat que sembla manllevada de l’empirisme clàssic de Hume;⁶¹⁸ i al text “La flor de Coleridge” inverteix la lògica del principi de causalitat tot

⁶¹⁷ cf. HE, OC, I, 353.

⁶¹⁸ cf. OC, I, 436.

parlant d'una novel·la de Henry James, *The Sense of the Past*, en què el protagonista, embegut per la bellesa d'un quadre, i a través d'un acte de suggestió que li permet compenetrar-se psicològicament amb el segle XVIII, aconsegueix transportar-se al passat: "La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje" (OI, OC, II, 18). Tal com apunta Manuel Benavides, la crítica *sistemàtica* i *filosòfica* que Borges fa d'alguns conceptes metafísics és deutora de l'empirisme i del nominalisme anglesos:

Pero Borges es hijo de la modernidad, y la modernidad es crítica, y la crítica es poda, limpieza, sospecha, cautela. La vieja metafísica adoleció de realismo ingenuo: el yo que conoce y el mundo conocido o que aspira a conocer son dos realidades separadas y enfrentadas. [...] el yo que conoce o contempla es un ser más entre los seres, un objeto entre los objetos. [...] Es un yo empírico o conciencia. [...]. (Benavides 1992: 252-253).

Aquest influx vindrà donat fonamentalment per l'ascendència que sobre Borges tenen l'idealisme de Berkeley i les lectures que fa de l'obra de Hume.⁶¹⁹ Al conte "El idioma analítico de John Wilkins", text que parteix de l'escepticisme de Hume, Borges, en plantejar que qualsevol criteri és ontològicament vàlid per a la classificació de l'univers, formula una crítica a la tradicional intenció de la metafísica de confiar en unes hipotètiques possibilitats de representació de la realitat: "demuestra [*El idioma analítico de John Wilkins*] que Borges ha comprendido desde su peculiar esteticismo las tentativas de la racionalidad metafísica moderna de crear un sistema de signos

⁶¹⁹ A "Nueva refutación del tiempo" Borges se sent continuador de les tesis de Berkeley i Hume per finalment culminar-les: "Éste [Berkeley] y su continuador David Hume abundan en párrafos que contradicen mi tesis; creo haber deducido, no obstante, la consecuencia inevitable de su doctrina" (OI, II, 135).

que simbolice globalment la morfologia de la realitat” (Cuesta Abad 1995: 71).

I és que en el mateix concepte de ficció de la poètica borgiana ja hi ha una posició crítica en relació amb la metafísica. En la mesura que tota classificació de la realitat o que qualsevol intent d’explicació d’aquesta realitat desemboca en la *ficcionalització*, la impossibilitat de tenir un coneixement fort conduirà la literatura de Borges a formular un doble plantejament: d’una banda, la metafísica —un cop abolit tot rang de privilegi discursiu— podrà ser considerada un desplegament més del discurs literari; i de l’altra, aquesta literatura manifestarà una desconfiança envers les atribucions clàssiques que la metafísica s’arrogava, sobretot la capacitat d’unificar la dispersió del llenguatge i de reduir-lo a un essencialisme caracteritzat per la pretensió de ser una representació objectiva de la realitat. Així, Borges, hereu de la tradició moderna, assumeix part de la crítica kantiana a la metafísica,⁶²⁰ ja que reconeix que aquest àmbit engloba idees reguladores però inabastables per al coneixement (d’aquí que la seva literatura prodigui dissertacions de naturalesa metafísica al mateix temps que formula crítiques als seus plantejaments).

Borges assumeix també les crítiques de Hume al *principi de causalitat*.⁶²¹ Ratifica el missatge de Berkeley en el sentit que l’error està en creure que l’esperit té capacitat per formar idees abstractes.⁶²² I s’apropia de moltes de les “conviccions empiristes” d’un autor que admira, William James (1842-1910), el qual propugna que la filosofia ha d’adoptar el mètode experimental i que

⁶²⁰ Vegeu Benavides 1992: 254-255.

⁶²¹ Una trasposició literària de la crítica (per bé que parcial) al principi de causalitat la trobem, com hem avançat, a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino en el tiempo. [...] Dicho con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada una asociación de ideas” (F, OC, I, 436).

⁶²² cf. OI, OC, II, 137.

l'únic objecte de treball de la filosofia han de ser els conceptes definibles en termes d'experiència.

Amb aquests influxos, Borges aborda una crítica dels conceptes primordials de la metafísica: *jo, Déu, món, univers, substància, principi de causalitat, temps, immortalitat, infinit, essència, extensió...* Esbossa un criticisme que persegueix finalitats desrealitzadores però que, al mateix temps, es fonamenta en una crítica empirista als conceptes de la filosofia. Així, al text “La duración del infierno” afronta els atributs i implicacions de la veu *infinit* i, en el marc d'una poètica que acostuma a fer reduccions a l'absurd, la sotmet a una anàlisi que fa pensar en una demostració filosòfica dels (mals) usos del llenguatge:

La pena debe ser infinita porque la culpa lo es, por atentar contra la majestad del Señor, que es ser infinito. [...] Yo agregaría que (esta prueba) es un caso perfecto de frivolidad escolástica y que su engaño es la pluralidad de sentidos de la voz *infinito*, que aplicado al Señor quiere decir *incondicionado*, y a pena quiere decir *incesante*, y a culpa nada que yo sepa entender. Además argüir que es infinita una falta por ser atentatoria de Dios que es Ser infinito, es como argüir que es santa porque Dios lo es, o como pensar que las injurias inferidas a un tigre han de ser rayadas (D, OC, I, 237).

Aquest text esdevé un emblema dels propòsits filosòfics que integren la literatura de Borges. Sotmetre a crítica la metafísica comportarà no tant una solució filosòfica, com sí el desplegament de múltiples motius estèticoliteraris i l'obertura de noves bretxes narratives. La remarca —tan recurrent en Borges— que una ment finita no pot pensar l'infinit,⁶²³ li permet soscavar el concepte de representació humana i, de nou, subratllar la naturalesa fràgil del coneixement. Així, la idea d'infinit esdevé una quimera per a la raó. Com un eco de les

⁶²³ Aspecte que, com defensa Zulma Mateos (cf. Mateos 1998: 71), ja és explícit a la introducció de l'obra de Berkeley *Tractat sobre els principis del coneixement humà*.

cèlebres paradoxes de Zenó d'Elea sobre la infinita divisibilitat de l'espai, Borges, citant el filòsof idealista Josiah Royce (1855-1916), interpreta que l'intent de representar fidelment la realitat ens menaria a l'absurd, ja que tota representació postula l'infinit. Per aquest motiu, el mapa d'un territori (exemple ja exposat a l'apartat anterior a propòsit de la consideració borgiana sobre els arquetipus platònics) hauria de contenir el mapa que representa aquest territori, el qual, al seu torn, hauria de contenir un altre mapa que conté l'altra mapa, i així *ad infinitum*.

Josiah Royce, en el primer volum de la obra *The World and the Individual* (1899), ha formulado lo siguiente: “Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito (OI, OC, II, 47).

La crítica empirista dels conceptes metafísics serveix a Borges per remarcar una vegada més la ineptitud del llenguatge a l'hora d'explorar el *món en si*. El llenguatge ha d'iniciar un moviment de retroacció i limitar-se a les condicions espaciotemporals que imposa la raó humana. Escriu l'autor argentí: “todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal” (OI, OC, II, 142). Per aquest motiu Borges refusa conceptes com *intemporalitat*, *infinitud*, o *eternitat*, “la inconcebible palabra eternidad” (ídem, 143). I remarca que el coneixement humà genera l'assumpció de les seves impossibilitats, assumpció que és interpretada com una delusió: “Virgilio impugna a los soberbios que pretendieron con la mera razón abarcar la infinita

divinidad; de pronto inclina la cabeza y se calla, porque uno de esos desdichados es él” (NED, OC, III, 344).

Amb el bagatge teòric que li subministra l'empirisme, i duent fins a l'últim extrem les tesis de Berkeley i Hume, Borges endega la seva empresa més arriscada i explícitament filosòfica: l'intent de negar el temps. El seu plantejament bàsic és el de culminar les teories de Berkeley i Hume. Berkeley va negar l'existència de la matèria més enllà dels nostres actes perceptius, Hume va negar el jo, en sostenir que no podem certificar l'existència d'un subjecte darrera el flux de les percepcions. Aquestes bases indueixen Borges a negar el temps:

Para Berkeley, el tiempo es “la sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan” (*Principles of Human Knowledge*, 98); para Hume, “una sucesión de momentos indivisibles” (*Treatise of Human Nature*, I, 2, 3). Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente. [...] Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo (OI, OC, II, 138).

Borges assumeix el llegat empirista per culminar l'edifici que havien construït Berkeley i Hume. S'emmotlla a criteris empiristes i aplica a l'anàlisi del temps la mateixa bateria de crítiques que Hume havia emprat en la seva crítica a la idea de *jo*. I reproduïx la crítica que Berkeley havia formulat a la idea de *matèria*. Amb arguments d'empirista, però alhora també polemitzant contra

Hume i Berkeley,⁶²⁴ ordeix una bastida teòrica acarada a la negació del temps, una bastida sincrètica en la mesura que també incorpora la negació schopenhaueriana del principi de raó:

Por la dialéctica de Berkeley y de Hume he arribado al dictamen de Schopenhauer: “La forma de la aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir; éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón (OI, OC, II, 148).

Però com tantes altres vegades, aquesta negació del temps, aquest “presentisme”, no constreny Borges a una ortodòxia filosòfica –en aquest cas vinculada a l’empirisme–, sinó que va orientada a aconseguir una rendibilització literària d’aquest intent filosòfic. Aquesta rendibilització pren cos a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, on s’esbossa un món en què només existeix el present (cf. F, I, 437); i també a “El jardín de senderos que se bifurcan”, en què l’autor argentí escriu: “Todas las cosas le suceden precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos” (F, OC, I, 472). De manera que la mateixa crítica haurà esdevingut objecte literari i, alhora, el factor que haurà possibilitat l’obertura de noves bretxes narratives que materialitzen la caricatura de la pròpia tesi: concebre un temps que anul·la el temps.

La crítica de coloració empirista a la metafísica es desplega i abraça també el concepte de *Déu*, que en la literatura borgiana apareix i reapareix com a pol·l invers del coneixement humà.⁶²⁵ Aquesta crítica també s’estén al concepte de

⁶²⁴ “[...] la novedad, si la hay, consiste en aplicar a ese fin el clásico instrumento de Berkeley. Éste y su continuador David Hume abundan en párrafos que contradicen o excluyen mi tesis; creo haber deducido, no obstante, la consecuencia inevitable de su doctrina” (OI, II, 135).

⁶²⁵ “[...] Borges considera que Dios sólo puede ser un motivo de fe, nunca de prescripciones doctrinales o demostraciones escolásticas. Como heredero de Occam, parece rechazar las teologías dogmática y natural, en

jo, el qual implica la infinitud, i l'intent de definir-lo edifica una antinòmia: “Herbert había razonado que el yo es inevitablemente infinito, pues el hecho de saberse a sí mismo postula un otro yo que también se sabe a sí mismo, y ese [...]” (OI, OC, II, 24). I és que el concepte de *jo* també està contaminat de metafísica i suggereix l'*altre espai*, aquell que queda més enllà de les condicions humanes de representació⁶²⁶ i que, com en el cas del mapa d'Anglaterra, genera una postulació de l'infinit. El *jo*, igual que el concepte de *món*, apareix en la literatura de Borges com un *tot intotalitzable*,⁶²⁷ visió que segons Champeau (cf. Champeau 1990: 230) permet restablir similituds entre Borges i Wittgenstein, perquè tots dos, a la seva diversa manera, estan dient que l'essència i l'existència del món no poden ser dites.⁶²⁸ En aquest mateix sentit, Borges mostra el seu astorament en comprovar que conceptes com *extensió*,⁶²⁹ *matèria*⁶³⁰ o *consciència*,⁶³¹ que no es poden abraçar per mitjà de les condicions de representació d'una ment finita, s'han carregat de sentit de pensament:

Si no queréis apelar al milagro e invocar en pro de vuestro agredido afán de
unidad el enigmático socorro de un Dios omnipotente que abraza y atraviesa

las que advierte audacia y soberbia excesivas; por lo tanto, únicamente admite la enseñanza de los místicos, que han afirmado la imposibilidad de penetrar en la naturaleza íntima de lo divino” (Rest 1976: 42).

En aquest mateix paràgraf Rest estableix un pont de connexió entre aquesta consideració de Borges i les del teòleg suec E. Swedenborg (1688-1772), per a qui Déu no és objecte de cap descripció humana, i del Pseudo Dionís, que estava preocupat per com es podia anomenar la naturalesa de Déu, perplexitat que el du a concloure que la matèria verbal és inapta per declarar els atributs divins (vegeu Rest 1976: 171).

⁶²⁶ Vegeu per exemple el poema “El sueño” (cf. RP, OC, III, 81), en què el *jo* es desdobra en un *jo* de vigília i en un *jo* oníric. També el poema “All our yesterdays”, en què Borges especula quin dels seus *jos* l'identifica (cf. RP, OC, III, 106). O, potser per influx d'Emerson, tal com adverteix Ronald Christ (cf. Christ: 1995, 25), insisteix en què ser també és no ser. Una prova d'aquesta idea la trobaríem a “Historia de la eternidad”, on Borges es pregunta emfàticament per aquesta parcel·la del *jo* caracteritzada paradoxalment per la seva inexistència: “Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento, ¿qué fui yo mientras tanto?” (HE, OC, I, 357). Encara en aquesta mateixa línia, de caracteritzar l'existència per mitjà de la inexistència, vegeu poema “Things that might have been” (HN, OC, III, 189): som, també, totes les nostres impossibilitats o potències.

⁶²⁷ cf. Champeau 1990: 138.

⁶²⁸ Són una prova d'aquest possible vincle entre ambdós autors les paraules de Borges referides al temps: “La fijación cronológica de un suceso, de cualquier suceso del orbe, es ajena a él, y exterior” (EC, OC, I, 147).

⁶²⁹ “[...] desesperado recurso del prejuicio antimetafísico que no se aviene a negar del todo la realidad esencial del mundo externo y se acoje a la componenda de arrojarle una limosna verbal” (Borges 1998: 112).

⁶³⁰ ídem, 115.

⁶³¹ ídem, 119.

cuanto sucede como la luz al traspasar un cristal, convendréis conmigo en la absoluta nadería de esas anchurosas palabras: *Yo, Espacio, Tiempo...* (“La encrucijada de Berkeley”, *Inquisiciones*, Borges 1998: 126).

¿Fa Borges, doncs, una crítica empirista d’alguns conceptes de la metafísica? Sí, però precisament per destacar un fet que no interessa gaire als filòsofs empiristes: la fissura que obren aquests conceptes, capaços de suggerir l’*altre espai*, inabordable des de les condicions humanes de representativitat. Al capdavant, Funes, l’hiperempíric protagonista del conte “Funes el memorioso”, moria enfonsat en les seves insòlites facultats memorístiques i perceptives. Borges no és *un empirista més*, sinó que paradoxalment el seu recurs a l’empirisme redunda a ratificar l’*espai metafísic*. Així, la seva literatura no es compromet amb una lectura unívoca d’arrel empirista i alterna dos vessants plenament compatibles en l’àmbit *desinhibit* de la literatura: la crítica a la metafísica i la recreació d’una metafísica que arriba de la mà d’aquella crítica. Una crítica acarada, doncs, a emfasitzar la tendència del coneixement a assenyalar els límits del coneixement.

6.7 L’IDEALISME EN LA LITERATURA DE BORGES

A l’apartat anterior hem remarcat que el *perfil empirista* de Borges comportava d’una banda la crítica a algunes categories metafísiques i, de l’altra, el suggeriment d’un àmbit metafísic que es remarcava precisament arran d’aquesta crítica de to empirista. L’afany de qüestionar la consistència del nostre coneixement, confrontant les seves ínfimes conquestes amb la vastedat incommensurable d’un hipotètic àmbit metafísic, conduiran Borges a calibrar

les *possibilitats literàries* que ofereix l'idealisme,⁶³² un moviment filosòfic que en moltes de les seves formes s'havia d'oposar a l'empirisme.

El mot *idealisme* prové de la veu grega *idea*, que pot significar *forma, imatge mental, idea...* Val la pena destriar dos tipus d'idealisme: un idealisme de factura platònica, que concep la idea com a realitat subsistent, ja que les nocions que ens permeten pensar el món són pures relacions intel·lectuals que expressen essències intel·ligibles; i un idealisme postcartesià, que concep la idea com a contingut de la consciència (és el cas de Kant, que considera que tot allò que coneixem del món, les intuïcions i els conceptes, és en darrer terme un producte de l'esperit).

L'apropiació borgiana de l'idealisme es fonamentarà –cosa que convenia molt als requisits de lliure deformació dels materials filosòfics que imposa la poètica literària del nostre autor– en una interpretació laxa i polivalent d'aquest terme. D'aquest sistema filosòfic, Borges n'explotarà sobretot la idea que la realitat és purament mental⁶³³ i que, per tant, l'essència de l'ésser és la idea.

Borges adopta com a punt de partida per a les motivacions idealistes de la seva literatura les ramificacions que d'aquest sistema filosòfic exposen Berkeley, Hume i Schopenhauer.⁶³⁴ També, tot i que en menor grau, estarà influït per algunes manifestacions de l'idealisme del segle XX, principalment la filosofia de Benedetto Croce i de Francis Herbert Bradley. En canvi no li interessen tant, o gens, altres derivacions d'aquest moviment filosòfic, com ara l'idealisme alemany, que, canalitzant l'influx del romanticisme, pretenia

⁶³² Una vegada més, aquest cop aplicat a l'*idealisme*, Borges ratificarà la qualitat recursiva que confereix a la filosofia: “pensé sobre todo en las posibilidades literarias de la filosofía idealista, digamos, más que en su legitimidad. Eso no significa forzosamente que yo crea en la filosofía de Berkeley o de Schopenhauer, por el hecho de que haya utilizado sus posibilidades literarias, ni que las practique, ni que les haya dado mi fe, mi convicción” (Milleret 1970, 58-59).

⁶³³ Aspecte que ja ha quedat remarcat quan hem tractat el concepte de *ficció* en la poètica de Borges. Vegeu, per exemple, Capítol 1, apartat 1.3.4.

⁶³⁴ Tal com manifesta ell mateix: vegeu Milleret 1970: 111. I també el poema “Amanecer”: “reviví la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de Berkeley / que declara que el mundo / es una actividad de la mente, / un sueño de las almas, / sin base ni propósito ni volumen” (FBA, OC, I, 38).

construir un sistema que eliminés la distinció entre *subjecte* i *objecte*, entre *jo* i *món*, un idealisme que prendrà múltiples direccions, des de *l'idealisme subjectiu* de Fichte, passant per *l'idealisme objectiu* de Schelling, o l'idealisme absolut de Hegel.⁶³⁵

Durant la seva infantesa, amb les primeres explicacions que li va oferir el seu pare, Borges es familiaritza amb la filosofia de Berkeley. Aquesta línia tindrà continuïtat amb el magisteri que Macedonio Fernández exerceix sobre ell durant l'etapa de joventut, just després de la seva primera estada a Europa.⁶³⁶

A *Inquisiciones*, llibre publicat l'any 1925 (i posteriorment refutat per Borges fins al punt de no registrar-lo en l'edició de les seves obres completes), concretament a l'article "La encrucijada de Berkeley" i, tot i que en menor grau, també a l'article "La nadería de la personalidad", Borges ja dóna indicis del seu tombant idealista, molt més explícits dels que havia ofert al llibre *Fervor de Buenos Aires* (1923). En aquests dos articles mostra una *preocupació per l'idealisme* i ratifica una defensa de la noció berkeleyana de *l'esse est percipi* a fi d'acabar una resposta al problema de la naturalesa i abast del nostre coneixement.⁶³⁷

Són molts els estudiosos de l'obra de Borges que remarquen la importància cabdal de l'escrit assagístic "La encrucijada de Berkeley" a l'hora d'entendre els posicionaments filosòfics de l'autor argentí.⁶³⁸ La crítica coincideix a assenyalar

⁶³⁵ Tot i que el jove Borges va estudiar aquestes filosofies. En una carta a final de juliol de 1921, quan Borges té 22 anys, expressa al seu amic mallorquí Jacobo Sureda, aquestes consideracions sobre Fichte: "Y como dijo el filósofo idealista alemán Fichte: La necesidad de suponer que hay algo detrás de los conjuntos sensoriales, de suponer que exteriormente a nosotros hay un no-yo, es, al final de cuentas, únicamente un postulado de nuestra razón. Es decir, el no-yo (materia, objetividad, mundo externo) es un producto del yo. Sólo el yo existe" (Borges 1999a: 202).

⁶³⁶ "La nadería de la personalidad i La encrucijada de Berkeley, los dos escritos metafísicos que este volumen incluye, fueron pensados a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández" (Borges 1998: 175).

⁶³⁷ És un tema que li interessa de manera marcada, com també prova aquesta postdata a una carta de joventut a Jacobo Sureda: "P. S.: Volviendo a lo de la materia: ¿piensas acaso que existirían colores en una tierra de ciegos?..." (Borges 1999a: 203).

⁶³⁸ Ana María Barrenechea, ja l'any 1957, sostenia que en aquest text, conjuntament amb dos altres assaigs, "La personalidad y el Budha" i "Nueva refutación del tiempo", hi podem trobar els punts principals de l'obra de Borges en què aquest autor exposa la seva tesi idealista (cf. Barrenechea 1957: 124). Alberto Julián Pérez

que l'idealisme de Berkeley deixa profundes inclinacions en *el pensament filosòfic* de la literatura de Borges.⁶³⁹ Sobretot una tendència nominalista,⁶⁴⁰ una afirmació d'immaterialisme, amb la remarca del consegüent fenomenisme; i un intent de rebatre l'afirmació berkeleyana del *jo* i del *temps*.⁶⁴¹

Borges explota literàriament l'idealisme des de dues perspectives fonamentals:

- 1) Polemitzant amb les tesis idealistes i duent-les fins a les últimes conseqüències, sovint per formular una reducció a l'absurd.
- 2) Construint arguments literaris que beuen a les fonts de les tesis idealistes.⁶⁴²

D'una banda, Borges polemitza amb l'idealisme. Du, ja ho hem vist, a les últimes conseqüències –amb l'afany de *superar-les*– les teories de Berkeley

(cf. Julián 1986: 109-110) sosté que a “Nueva refutación del tiempo” Borges du l'idealisme a les seves últimes conseqüències. Ronald Christ assegura que “La encrucijada de Berkeley” situa el lector en les fonts del pensament filosòfic de Borges i que aquest troba en la metafísica de Berkeley les bases provisòries del seu pensament (cf. Christ 1995: 18 i següents).

⁶³⁹ Per a una informació completa sobre aquesta influència, vegeu Ronald Christ 1995: 18-35.

⁶⁴⁰ Per a una ampliació d'aquest aspecte, vegeu Cuesta Abad 1995: 62-63, en què aquest autor estableix una filiació directa entre l'idealisme de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” i el nominalisme de Berkeley. A la pàgina 142 d'aquesta mateixa obra, Cuesta Abad polemitza amb un article de Silvia Molloy (“Dios acecha en los intervalos: Simulacro y causalidad textual en la ficción de Borges”, *Revista Iberoamericana*, 100-101, 1977, 348). Aquesta autora havia titllat Borges d'antinominalista d'acord amb un hipotètic afany de “no nombrar, para no crear *ídola*, para no condenarse a la palabra única que nada crea salvo a sí misma”. Com a reacció contrària, escriu Cuesta Abad: “su admiración [la de Borges] por el idealismo de Berkeley indica una actitud evidente y radicalmente nominalista ante la realidad [...]. Molloy parece ignorar que el idealismo relativista de Borges no puede derivar del antiguo sistema platónico (aún cuando hubo nominalistas extremos platonizantes como Roscellino), sino de la evolución del pensamiento nominalista tardío de autores como Berkeley” (Cuesta Abad 1995: 142). Aquesta interpretació de Cuesta Abad, completament justificada, colisionaria també amb la interpretació que fa Benavides (1992, 256), autor que estableix un fil directe entre els materials filosòfics de Berkeley i la crítica a la metafísica que farà Borges, assegurant que tots dos, Borges i Berkeley, assumeixen que l'error de la metafísica està en el fet de creure que l'esperit té capacitat per formar idees abstractes.

L'influx de Berkeley sobre Borges perquè aquest adopti el nominalisme és també defensat per Zulma Mateos (Mateos 1998: 50 i 62).

⁶⁴¹ Per a un estudi acurat de com Borges, a partir de les bases de l'idealisme, ataca les nocions de *jo* i *temps*, vegeu Christ 1995, 20 i següents.

⁶⁴² *L'esse est percipi*, a manera d'exemple de molts altres exemples, esdevé el nervi argumental del poema “El suicida”: “No quedará en la noche una estrella. / No quedará la noche. / Moriré y conmigo la suma / Del intolerable universo. / Borrará las pirámides, las medallas, / Los continentes y las caras. / Borrará la acumulación del pasado. / Haré polvo la historia, polvo el polvo. / Estoy mirando el último poniente. / Oigo el último pájaro. / Lego la nada a nadie” (RP, OC, III, 86).

sobre el temps i la identitat personal. En aquestes polemitzacions és on Borges es mostra més explícitament *filosòfic*, intentant perfilar una tesi filosòfica que parteix de les bases de l'idealisme per extreure-les. Són exemples d'aquesta *actitud* els comentaris que exposa a “La penúltima versión de la realidad”: “Pienso que, para un buen idealismo, el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo” (D, OC, I, 200). I també és exemple d'aquesta actitud l'acceptació de la idealitat del temps i de l'espai que, per salvar el dilema que imposa la paradoxa d'Aquiles i la tortuga, desplega a “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” (D, OC, I, 248).⁶⁴³

En aquest moment assagístic de Borges comprovem que l'autor argentí es forja una valoració pròpia i una bateria conceptual sobre els moviments filosòfics per, posteriorment, dramatitzar en un sentit literari aquestes tesis. Aquest intent es manifesta en els assajos que hem citat abans: “La nadería de la personalidad” i “La encrucijada de Berkeley”; i també a “Nueva refutación del tiempo”, en què Borges, com hem comprovat, tuteja Schopenhauer, Hume i Berkeley, declara falles d'aquests sistemes filosòfics i aplica els esquemes de l'idealisme a la temporalitat.⁶⁴⁴

De l'altra banda, la poètica de Borges es nodreix dels materials que li subministra l'idealisme, sobretot per explotar la idea que la realitat es redueix a la consciència subjectiva de la persona i, així, tot coneixement desemboca en un mentalisme fundador. “Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara

⁶⁴³ Altres exemples d'aquesta actitud: “Niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite. Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión” (OI, OC, II, 139).

⁶⁴⁴ “Berkeley afirmó la identidad personal, “pues yo no meramente soy mis ideas, sino otra cosa: un principio activo y pensante” (*Dialogues*, 3); [...] ambos [Berkeley i Hume] afirman el tiempo: para Berkeley es “la sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan (*Principles of Human Knowledge*)”. [...] Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente” (OI, OC, II, 138-146).

de verla se moriría”, escriu al poema “Caminata” (FBA, OC, I, 43). Un exemple paradigmàtic d’aquest posicionament també el trobem a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, on Borges intenta presentar la composició d’un univers dominat absolutament per l’idealisme:

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando las olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro (F, OC, I, 440).

En aquesta narració es dona aquell fenomen que Alberto Julián explica en aquests termes: “Una de las ideas que Borges prefiere representar, como en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, es el idealismo, principio monista en que la unidad de existencia es transformada en unidad de consciencia” (Julián 1986: 109). A Tlön, les prerrogatives que concedeix l’idealisme s’extremaran fins al punt que els habitants d’aquest planeta, que conceben l’univers com una sèrie de processos mentals que no es desenvolupen en l’espai sinó en el temps, només cursaran una sola disciplina d’estudi: la psicologia.⁶⁴⁵ Així, la materialitat és absorbida per l’activitat pensant, o com diu Nuño: “Su idealismo es así absoluto, pues como no deja de observar Borges, para los de Tlön, la *res cogitans* es un sinónimo perfecto del cosmos” (Nuño 1986: 31).

En plena espiral d’exaltació de l’idealisme, Borges presenta la idea que la comunitat lingüística de Tlön desconeix els substantius, ja que el llenguatge d’aquest planeta no conté substantius. Es tracta d’una derivació lògica més de

⁶⁴⁵ cf. OC, I, 436.

la constitució radicalment idealista dels pobladors d'aquest planeta.⁶⁴⁶ Els substantius anomenen coses, i Berkeley havia negat l'existència de les coses més enllà de la ment que les percep; llavors, els substantius, allunyats de la percepció individual, estarien fora de lloc, ja que refereixen una realitat més que improbable. Per aquest motiu, en un dels hemisferis de Tlön, el boreal, el llenguatge es fonamenta en correlats d'adjectius, mentre que, en l'hemisferi austral, el llenguatge es configura a partir de verbs impersonals. Amb això Borges acompleix dos objectius: recrear literàriament el món fantàstic d'un univers radicalment idealista com és Tlön, i ratificar les bases d'una poètica que assenyala els límits de tot coneixement. Conseqüentment, l'explotació borgiana de l'idealisme, més que una defensa o una crítica a les tesis d'aquest moviment filosòfic, culmina en aquell escepticisme i relativisme que tantes vegades esdevé l'horitzó dels temes literaris de l'autor argentí: tots els camps disciplinaris del coneixement es redueixen a realitat mental, a mer subjectivisme: “El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes” (OC, I, 435). És el corol·lari més decisiu que podem extreure de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

The inhabitants of Tlön are absolut idealists in the Berkeleyian sense. *Existence* begins with the postulate that the universe has no materiality and is nothing more than a projection of the subjective mind. Hence there are no nouns in the Tlönians' language, only verbs and adjectives. Since “reality” is wholly mental, there can be no legitimate science except psychology (Merrell 1991: 26).

⁶⁴⁶ “Las naciones de este planeta son –congénitamente– idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje –la religión, las letras, la metafísica– presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un conjunto de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes” (F, OC, I, 435).

Aquesta constant de reduir la realitat a representació mental, d'agafar el jo com a punt de partida i de descartar la relació de correspondència entre llenguatge i món, permet, de nou, que la literatura de Borges atermeni els límits del coneixement. I li permet també estendre dubtes i ombres sobre la naturalesa de la realitat, li permet acomplir aquell propòsit filosòfic de ratificar la inconsistència de la realitat, tan trèmula que està a punt de desaparèixer o, en el millor dels casos, de ser substituïda per una “penúltima versió” (mental, és clar) de què és capaç l'individu a través d'una percepció que cristal·litza en idea:

He acumulado transcripciones de los apologistas del idealismo, he prodigado sus pasajes canónicos, he sido iterativo y explícito, he censurado a Schopenhauer (no sin ingratitud), para que mi lector vaya penetrando en ese inestable mundo mental. Un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin la arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los *Principia*; un laberinto infatigable, un caso, un sueño. A esa casi perfecta disgregación llegó David Hume (OI, OC II, 139).

Aquesta interpretació es plasma d'una forma emblemàtica a la narració “Las ruinas circulares”,⁶⁴⁷ que planteja el projecte d'un home que té la pretensió de crear un altre home per mitjà del somni. El somiador acaba advertint que ell també és la creació onírica d'un altre home, i que per tant la seva consciència és un préstec, i ell mateix es va diluint de manera irremissible a mesura que l'altre deixa de *percebre'l* (és a dir, de somniar-lo). La desfiguració de la realitat

⁶⁴⁷ Narració que segons Nuño té un precedent il·lustre, que és, ni més ni menys, que Plató, concretament el punt 514a de *La República*, el cèlebre text de la caverna que ens recorda la possibilitat que tot el món material sigui fictici (Nuño 1986: 108). És, certament, una idea gens estranya per a Borges, com es demostra a “La busca de Averroes”, text en què es parla dels que patien presó però ningú no veia la presó (cf. OC, I, 585).

proveïda a través de l'idealisme, la demostració de la inconsistència de la realitat són eloqüents en els passatges d'aquesta narració:

En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó en refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo (F, OC, I, 455).

Aquestes estratègies desfiguradores de la realitat, Borges les obté molt sovint amb el recurs al somni, aquest híbrid que està a cavall entre la realitat de la vigília i la realitat onírica, que apunta (com hem comentat al Capítol 4) a un interstici que permet suggerir allò que hem anomenat *espai metafísic*: “La afirmación de que el hombre es el producto de un sueño es una forma de representar la tesis idealista de que la conciencia tiene precedente sobre el ser” (Julián Pérez 1986: 118).⁶⁴⁸ La representació mental i onírica de la realitat substitueix la realitat tangible: “Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos”, escriu a “El Zahir” (A, OC, I, 595).⁶⁴⁹ És el mateix fenomen que constatem al conte “La espera”, en què l'acte repetit del protagonista de somniar la seva futura mort (per assassinat), *allibera* el protagonista de la seva mort, perquè quan verament l'assassinen ell ha somniat

⁶⁴⁸ El somni permet Borges d'apuntar al més enllà de la representació (cf. Champeau 1990: 21). No en va, a la conferència “La pesadilla”, remarca aquesta capacitat del somni, en assenyalar que els malsons són una “esquerda que mena cap a l'infern”: “Tomo cualquiera de las palabras: digamos, *incubus*, latina, o *nightmare*, sajona, o *Alp*, alemana. Todas sugieren algo sobrenatural. Pues bien. ¿Y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? Si las pesadillas fueran grietas del infierno?” (SN, OC, III, 231).

⁶⁴⁹ Idea que reitera explícitament a l'assaig “Nathaniel Hawthorne”, quan observa que l'idealisme considera que tot és un somni (cf. OI, OC, II, 57).

tantes vegades aquella escena que ja la confon amb la realitat objectiva.⁶⁵⁰ La poètica de Borges, doncs, explota aquesta manca de diferència essencial entre la realitat de la vigília i la realitat onírica, la qual, per extensió, procura una ratificació de la tesi idealista:

Quizá el universo de Borges está hecho de tal presunción. Lo supuestamente “real” es sólo un “sueño” (una ficción, una representación) que contiene a otro sueño. Lo único que existe son sueños, y la noción de realidad es sólo una cuestión de “posición relativa” (Almeida 1998: 31).

Els materials de la filosofia de Berkeley sobretot abasteixen Borges d'uns recursos idonis per a la negació de la realitat externa. Borges explotará aquest recurs per assenyalar una vegada més els límits del coneixement humà, per relativitzar qualsevol intent de classificació del món, i per prolongar l'abast d'una visió ficcionalitzada de la realitat, que inclou tàcitament la idea que tot és una representació mental: “En el instante en que dejo de creer en él, Averroes desaparece” (OC, I, 588).

Per reforçar aquest procés de la poètica borgiana, cal esmentar també l'influx evident de Schopenhauer, en el sentit que el nostre punt de partida és la representació *del* món i no *el* món. Aquesta concepció de la representació comporta un retocament del concepte de realitat, i unes conseqüències epistemològiques de caire relativista: la imaginació és part de la realitat, la

⁶⁵⁰ “Una turbia mañana del mes de julio, la presencia de gente desconocida (no el ruido de la puerta cuando la abrieron) lo despertó. Altos en la penumbra del cuarto, curiosamente simplificados por la penumbra (siempre en los sueños del temor habían sido más claros), vigilantes, inmóviles y pacientes, bajos los ojos como si el peso de las aramas los encorvara, Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes le mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y guardarlo sin fin, o –y esto es quizá lo más verosímil– para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora? En esa magia estaba cuando lo borró la descarga” (A, OC, I, 610-611).

ciència és part de la imaginació. Els ecos de Meinong, com recorda Floyd Merrell, ressonen en la base poètica de Borges:

In light of our intensional worlds, let us introduce the strange case of Alexius Meinong in order further to elucidate the nature of fictionality. In brief, Meinong, following Franz C. Brentano, who claimed that all mental states are directed toward something and thus possess distinguishing features, proposed that what *is not* (a property of fictionality) is as important as *what is* (conventional “reality”). According to his notion, knowledge not only pertains to existents, that is, to empirical objects, but also to the arts, to imagination, and to all inner experiences. How else, a Meinongian would ask, could theories of the “real world” have come about except by virtue of imaginary worlds? We have no alternative but to conclude, Meinong tells us, that “objects” that do not, and perhaps cannot, exist, are nonetheless genuine *objects* and part of the total experienced world” (Merrell 1991: 23-24).

També, com hem exposat a l’inici d’aquest apartat, és necessari tenir present el particular influx de l’idealisme absolut del filòsof Francis Herbert Bradley en l’obra de Borges. Borges és lector de l’obra *Appearance and Reality*, que Bradley va publicar el 1893. Aquesta obra parteix de la tesi hegeliana de considerar que res no és real sinó l’Absolut. Entén la realitat com un tot, i en aquest sentit *Appearance and Reality* s’oposa a considerar que tota la realitat es dissolgui en un fons d’aparença. Per a Bradley, els conceptes (*espai, temps, causalitat, cosa, jo...*) no poden captar res més que aparences. En virtut d’aquesta afirmació, molts dels materials de la cultura (ciència, moral, religió) estan fonamentats en l’aparença o en sistemes de raonament contradictoris: “We have found, so far, that we have not been able to arrive at reality. The various ways, in which things have been taken up, have all failed to give more than mere appearance. Whatever we have tried has turned out something which, on investigation, has been proved to contradict itself. But that which does not attain to internal unity, has clearly stopped short of genuine reality” (Bradley 1897: 89).

Borges explotará molt la idea de Bradley de considerar que no ens és possible una comprensió intel·lectual del món com un tot: “Everything phenomenal is somehow real; and the absolute must at least be as rich as the relative. And, further, the Absolute is not many; there are no independent reals. The universe is one in this sense that its differences exist harmoniously within one whole, beyond which there is nothing” (Bradley 1897: 99).

Tanmateix cal precisar que Bradley considerava que l'*absolut* no està situat fora de les aparences, sinó que s'expressa a través de les aparences:

The Absolute is its appearances, it really is all and every one of them. That is the other half-truth which we have already insisted on, and which we must urge once more here. And we may remind ourselves at this point of a fatal mistake. If you take appearances, singly or all together, and assert barely that the Absolute is either one of them or all—the position is hopeless. Having first set these down as appearance, you now proclaim them as the very opposite; for that which is identified with the Absolute is no appearance but is utter reality. But we have seen the solution of this puzzle, and we know the sense and meaning in which these half-truths come together into one. The Absolute is each appearance, and is all, but it is not any one as such. And it is not all equally, but one appearance is more real than another. In short the doctrine of degrees in reality and truth is the fundamental answer to our problem. Everything is essential, and yet one thing is worthless in comparison with others. Nothing is perfect, as such, and yet everything in some degree contains a vital function of Perfection. Every attitude of experience, every sphere or level of the world, is a necessary factor in the Absolute. Each in its own way satisfies, until compared with that which is more than itself (Bradley 1897: 285).

A bastament, al llarg d'aquest treball i a propòsit sobretot del concepte de *representació* en la poètica borgiana, hem remarcat que per a l'autor argentí les facultats de coneixement i de representació tenien l'estranya capacitat de

remarcant les pròpies limitacions del seu procés. En la literatura de Borges s'expressa amb precisió que el coneixement apunta cap a un nucli essencial (*absolut*) per bé que aquest nucli li és inaprehensible.

Amb tot, però, Borges no mostra una adhesió completa i sistemàtica a l'idealisme de Berkeley.⁶⁵¹ Per bé que l'autor argentí accepta la idea que tot es redueix a una representació mental, escometa contra dos vectors d'aquesta idea. Per a Berkeley, tal com sosté Zulma Mateos (cf. Mateos 1998: 71), el llenguatge pot ser la realitat, mentre que Borges ha anul·lat de soca-rel aquest isomorfisme, i no accepta que el llenguatge pugui representar-la.⁶⁵² Berkeley se serveix de l'idealisme per refusar l'escepticisme. Però Borges no, ja que el seu idealisme deriva en un relativisme i escepticisme aclaparadors, com si aquest fos el destí instrumental de l'aplicació idealista. D'altra banda la doctrina idealista de Berkeley descansa sobre déu, entitat que esdevé el punt de suport dels seu sistema en entronitzar-se com un esperit que garanteix l'existència del món.⁶⁵³ Borges també quedaria molt allunyat de l'abast d'aquesta tesi que, d'altra banda, s'envitricolla en els boscatges de la metafísica. Borges, com hem dit, té més un tarannà idealista de tall schopenhauerià, que li fa entreveure que el món és representació del subjecte, i que la idea de déu no és res més que la representació que el subjecte té de la divinitat. Déu, o l'univers, és una figuració humana més. Aquesta concepció es palesa molt clarament al poema "A cierta sombra, 1940", en què, com a reacció contrària al que havia establert en innumerables textos, assenta la convicció que les coses tenen una existència –per dir-ho així– autònoma respecte de la percepció, i que perduraran més

⁶⁵¹ Zulma Mateos (cf. Mateos 1998: 71 i 124) interpreta que són tan importants les diferències entre Berkeley i Borges que no es pot parlar d'adscripció a les tesis de l'idealisme per part de l'autor argentí.

⁶⁵² Un exemple palmari d'aquest posicionament seria "El idioma analítico de John Wilkins", que planteja l'ensorrament de qualsevol valor de representativitat del llenguatge en la seva funció mitjancera entre la ment i el món.

⁶⁵³ cf. George Berkeley, *Principles of Human Knowledge*, New York: Oxford University Press, 1996, 46, 55 i 71.

enllà de l'activitat perceptiva.⁶⁵⁴ També és una idea que s'expressa a “Poema de la cantidad”, en què Borges se separa de la idea del déu berkelià com a garant de l'univers i explicita una realitat en què les coses continuen existint igualment sense la percepció: “Las perfiladas letras de un volumen / Que la noche no borra [...]”. (OT, OC, II, 492). I també al poema “Cosas”, en què després d'una dilatada enumeració còsmica acaba conclouent: “[...] las cosas / Que nadie mira, salvo el Dios de Berkeley”. (OT, OC, II, 484).

Tenim, doncs, que Borges ha fet un ús asistemàtic i capriciós de l'idealisme sobretot per extreure la idea que la realitat és inconsistent i està poblada de fenòmens que ratifiquen aquesta inconsistència: miralls, somnis, laberints, apories... Aquesta enèsima instrumentalització d'uns materials filosòfics no negua conviccions idealistes en l'obra de Borges, però sí que les matisa, supeditant-les a l'ordre poètic d'una literatura entesa sobretot com a reelaboració epistemològicament desactivada de les totalitzants teories explicatives de la realitat: “Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter. Las hallamos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón” (D, OC, I, 258).

A la narració “Ulrica” Borges vigoritza la idea de crear la realitat a partir de la memòria, perquè, com observa molt bé Sánchez Ferrer, “nada existe fuera de la mente humana” (Sánchez Ferrer 1992: 79). L'idealisme de Borges ens indueix un món fantasmàtic, perquè, com a veritat, preval l'acte de la *representació*: la representació és la veritat, fins al punt d'imposar-se sobre allò representat i el jo representant. Ja només una concepció panteista podrà segellar aquest predomini caòtic de la idea.

⁶⁵⁴ cf. ES, OC, II, 369.

6.8 RELATIVISME EPISTEMOLÒGIC EN LA LITERATURA DE BORGES

Tant al final de l'apartat anterior com a l'apartat 6.4 d'aquest mateix capítol, a propòsit de l'exploració de la *cosa en si* en la literatura borgiana, vèiem que aquest concepte, meditatitzat per la filosofia de Schopenhauer, emfasitzava la tesi que tot es redueix a representació i que la consciència és l'únic punt de sustentació d'allò que anomenem coneixement. L'exaltació plena d'aquesta idea en la literatura de Borges deriva en un relativisme epistemològic que és, també, alhora, un relativisme lingüístic.

La veu *relativista* deriva de *relativus*, “relatiu”, que al seu torn prové de *referre*, que significa “portar una cosa al seu punt de partida”. Així, el relativisme epistemològic significarà que tot coneixement depèn del seu punt de partida, és a dir del criteri o consideració del subjecte que genera una determinada teoria o concepció de la realitat.

Amb l'assumpció del relativisme epistemològic, la poètica borgiana desjerarquitzava qualsevol dels discursos i obté, així, una mena de salconduit que li permet explorar mons inèdits, aplicar els materials de la cultura al registre literari, suggerir l'espai metafísic i fer de la literatura una constatació dels límits de la representació, que sovint queda col·lapsada en la inefabilitat. Sota el concepte paradoxal d'*experiència inefable* hi ha el suggeriment d'aquests espais metafísics, indefinibles per definició.

El relativisme, però, no només serà un punt de partida, sinó també un dels horitzons filosòfics de la literatura borgiana, sempre vertebrada per insinuar que no hi ha cap criteri racional hegemònic. Si és que es pot dir així, el de Borges no és un relativisme epistemològic desesperat o tràgic, sinó *serenament desolat*, perquè emfasitza que la limitació de les facultats humanes de coneixement sempre quedarà contrapuntada per l'activitat provisòria de què és

capaç aquest mateix coneixement, ja que, com hem exposat en diversos moments d'aquesta investigació, obeeix a la necessitat d'ordenar la realitat encara que sigui a través de sistemes declaradament fal·libles.

Convenientment extremat, el concepte de representació permet a Borges una afirmació relativista d'ordre epistemològic: no hi ha veritats universalment vàlides, qualsevol criteri de validesa gnoseològica queda vinculat a l'apreciació del subjecte. I a partir d'un principi així la literatura d'aquest autor posa en solfa un joc de relacions entre conceptes com *subjectivisme*, *relativisme*, *escepticisme...*, que, si bé exigeixen matisos diferents, conflueixen a destacar la fragilitat dels instruments amb què intentem comprendre, ordenar i sistematitzar la realitat.

La necessitat poètica de destacar la inconsistència de la realitat, la manca d'isomorfisme entre llenguatge i fets, la noció d'un món com un producte que projecta el llenguatge, s'objectiva en la literatura de Borges com un intent crucial de refusar qualsevol criteri d'ordenació racional de la realitat.⁶⁵⁵ No en va, sentència Borges: “Un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (F, I, 436).⁶⁵⁶ A “El idioma analítico de John Wilkins”, com hem vist, Borges evoca una imaginària enciclopèdia xinesa per projectar una taxonomia tan verídica (o tan objectable) com qualsevol altra taxonomia que assagi una ordenació de la realitat. Aquest mateix relativisme permet, per exemple, que Funes nomini conceptualment un número: “En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en

⁶⁵⁵ Una mostra excepcional d'aquest refús la tenim, com ja hem comentat, a la tan celebrada narració “El idioma analítico de John Wilkins”, en què Borges fa una paròdia de qualsevol intent de classificació sistemàtica de la morfologia de la realitat.

⁶⁵⁶ Tot i que, com descriu Jaime Rest, Borges no pot eludir una contradicció pragmàtica: “Cuando Borges expresa su renuencia con respecto al pensamiento sistemático, esta actitud se circunscribe exclusivamente a los intentos de elaborar en forma deliberada interpretaciones de la realidad, las que a su juicio recaen de manera inevitable en concepciones metafísicas cuyo valor cognoscitivo no excede el de la literatura fantástica. En cambio, parece omitir o desconocer el hecho de que su propia obra –como toda labor humana que posee continuidad y se concreta en ciertos aspectos de especial relevancia– tiende naturalmente a proponernos un sistema” (Rest 1976: 121).

lugar de siete mil catorce, *El ferrocarril [...]*” (F, I, 489) i, així, fundí una sort de rara matemàtica. Aquest relativisme permet també la recreació de la lògica que es registra a “La loteria en Babilònia”, narració en què, simbolismes polítics a part, Borges presenta una autèntica efusió de *causes casuals* que regeixen la vida dels ciutadans. En aquesta narració es relata que, per mitjà de la loteria estatal, la *Compañía* regeix la vida dels ciutadans, i *l'atzar* governa minuciosament cadascun dels destins individuals:

[...] los compradores de rectángulos numerados corrían el doble albur de ganar una suma y de pagar una multa a veces cuantiosa. Ese leve peligro (por cada treinta números favorables había un número aciago) despertó, como es natural, el interés del público (F, OC, I, 457).

La reglamentació, a través de *l'atzar*, de la vida dels ciutadans de Babilònia aconsegueix la paròdia de ser una reglamentació calcada a qualsevol altre sistema convencional d'organització social. I, així, aquesta paròdia es converteix en una fina burla de les pretensions (finalment fal·libles) de sistematitzar racionalment la vida dels ciutadans: “la reforma [de la loteria] se transforma en una parodia del deseo de organizar el mundo sistemáticamente, tal como lo pretende el racionalismo; el sistema es usado para parodiar el sistema” (Julián 1986: 71).

Aquest exercici de parodiar la realitat a través de consideracions laxament relativistes, Borges el prodigarà de manera extensa. Els humans vivim immersos en les contradiccions que genera la nostra pròpia activitat explicativa de la realitat: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. El mundo –escribe David Hume– es tal vez el bosquejo rudimentario de un dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado

de su ejecución deficiente; es una obra de un dios subalterno, de quien los dioses se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779)” (OI, OC, II, 84-85). Per aquest motiu les regles releguen i substitueixen les jerarquies establertes segons altres regles: “Tres reyes mandan en el póquer y no significan nada en el truco” (HUI, OC, I, 419). Tot depèn del sistema, fins al punt que a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges es refereix a un extravagant sistema duodecimal per operar matemàticament sobre la realitat (cf. F, OC, I, 433). Tots els materials de la cultura són relatius, fins al punt que a “El arte y la magia” podem advertir que l’interès de Borges per Frazer ve donat per la fusió de màgia i causalitat que és dona en l’obra de l’antropòleg (cf. D, OC, I, 231).

Una vegada més el punt de partida d’aquest plantejament filosòfic arrela ja en la concepció borgiana del llenguatge, en funció de la qual no hi ha isomorfisme entre llenguatge i realitat. En Borges, però, no es dona tant un dualisme entre llenguatge i realitat com la idea que la realitat pertany al llenguatge. El seu missatge és que si el món és representació, i la representació es construeix a través del llenguatge, el relativisme es materialitza en la impossibilitat d’erigir una representació i un llenguatge objectius.⁶⁵⁷ Així, Borges postula que les bases del món són irremeiablement subjectives i que el llenguatge només és capaç de projectar una realitat d’acord amb la perspectiva de cadascú, afirmació que comporta soscar la certesa que hi hagi una realitat

⁶⁵⁷ En aquest sentit –i ja ho exposem en l’apartat que segueix en aquest mateix capítol– Borges preannuncia la noció de *diferència* que formula Derrida, segons la qual cap element de l’escriptura té un privilegi sobre els altres, ans el contrari: depèn dels altres elements. En el desconstruccionisme de Derrida la realitat no té centre i no se circumscriu a les polaritats entre aparença / realitat que postula la metafísica: “No hi ha un punt des d’on es pot mirar el discurs que no sigui discurs ell mateix. Dit d’una altra manera: l’arrel de qualsevol discurs és el discurs. Per això la veritat del discurs no es pot verificar ni refutar, però, no obstant això, es pot desconstruir, i es pot assenyalar en el discurs teòric l’absència de facticitat, les seves apories o tergiversacions” (Pozuelo 1996: 178).

objectiva. La realitat és, com hem dit abans, un producte de la percepció idealista i del llenguatge.

Com que el llenguatge és fruit de la convencionalitat, d'aquí emana el seu relativisme. Conseqüentment, les classificacions són “comoditats de l'intel·lecte”.⁶⁵⁸ Aquestes comoditats signifiquen un descentrament, l'absència de qualsevol jerarquia, procés que finalment desembocarà en una dissolució de gèneres i tot text quedarà entès com un exercici del llenguatge, advocant així per una dissolució dels discursos i dels materials de la cultura en un sol discurs: el literari.⁶⁵⁹

Aquesta dissolució permet Merrell (cf. Merrell 1991: 23) establir de nou comparacions entre el posicionament filosòfic de Borges i la concepció filosòfica de Meinong, pensador que, com ja hem exposat, equipara la ciència amb tots els altres productes de la imaginació:

Con las filosofías acontece lo que acontece con los sustantivos en el hemisferio boreal. El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophe des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud; buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica (F, OC, I, 436).

Amb tot, però, podríem acceptar que Borges admet una certa solvència dels sistemes i fins i tot de la mateixa filosofia, una tendència inevitable de l'ésser humà, que sent la necessitat d'acarar-se amb la classificació de la realitat. Una solvència que a més obté la recompensa d'oferir un cert sentit de veritat perquè si bé es aventurat creure que les filosofies *són alguna cosa més que*

⁶⁵⁸ Tal com ell mateix reconeix a Charbonier en una entrevista (Charbonier 1967: 85).

⁶⁵⁹ “El lenguaje recae de manera inevitable en la ficción [...] la búsqueda de exactitud y correspondencia precisas a que aspiran el filósofo y hombre de ciencia tiene mucho de esfuerzo ingenuo y estéril, por cuanto la sabiduría radica, acaso, en la formulación tropológica” (Rest 1976: 127).

coordinacions de paraules, “también es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna –siquiera de modo infinitesimal– no se parezca un poco más que otras” (D, OC, I, 258). Aquesta interpretació admet certs paral·lelismes amb l’anomenada hipòtesi lingüística de Sapir-Whorf, que accepta que la percepció és una manera més d’imposar ordre a l’experiència i que el món real és bàsicament aquella manera que tenim nosaltres d’ordenar la nostra experiència.⁶⁶⁰

En la literatura de Borges, sota el domini del relativisme epistemològic, la filosofia veurà debolides les seves pretensions de fonamentació. L’autor argentí insistirà en el fet que la base lingüística de la filosofia és suficient per anul·lar els seus continguts; remarcarà que la filosofia té la (in)consistència del mite; subratllarà que els anhels constitucionals de la filosofia queden reduïts a mera *historia* de la filosofia.⁶⁶¹ I és que també la historia, sota el prisma del relativisme que comporta qualsevol versió lingüística, quedarà buida de referència objectiva a la realitat: “[...] la sabia historia / de las aulas no es menos ilusoria / que esa mitología de la nada. / El pasado es arcilla que el presente / labra a su antojo. Interminablemente” (Co, OC, III, 493). L’instrument lingüístic, de constitució deficient, converteix tot discurs en representació subjectiva: “Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo” (LA, OC, III, 17). Una mateixa adequació entre història i subjectivitat també es dona a *Pierre Menard, autor del Quijote*:

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad

⁶⁶⁰ D’aquests dos autors, cf. *The Philosophy as Social Science*, Cambridge: University Press 1994, 237-239.

⁶⁶¹ “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo –cuando no un párrafo o un nombre de la historia de la filosofía–” (F, OC, I, 450).

sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió (F, OC, I, 449).

L'exercici de la historiografia, doncs, és contemplat com un exercici narratiu més,⁶⁶² idea que entronca amb l'arreglament de llenguatges en una mateixa jerarquia, un cop assumida la incapacitat del llenguatge de representar el món.⁶⁶³ Aquest relativisme inherent al gènere històric es plasma en diverses concrecions literàries. A "Una vindicació del falso Basílides", en una demostració del sentit relatiu de la historiografia, Borges escriu: "De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí [la dels gnòstics] serían coherentes, majestuosas y cotidianas" (D, OC, I, 126). És el mateix fenomen que es dona a "El brujo postergado", en què un aspirant a Papa recorre a la màgia per assolir els seus propòsits però, en canvi, quan és Papa, perseguirà la màgia (cf. HUI, OC, I, 339-340). Existeix la trama universal de la història? Hi una finalitat en aquesta trama? Per a Borges, la dissolució de jerarquies és tan absoluta que el món no té sentit. Per això remet a Schopenhauer, que creia que la recerca de la trama és tan insensata com buscar formes en els núvols: "Tal vez el cúmulo de polvo no sea menos útil para la trama que las naves que cargan un imperio o que la fragancia del nardo" (Co, OC, III, 499). La narració "Los teólogos" (A, OC, I, 550-556) pot ser llegida també en clau de crítica de la historiografia, perquè tant Juan de Panonia com Aurelià, els dos teòlegs enfrontats i que per a Déu configuren una mateixa identitat, s'escometen i lluiten per una recerca de la veritat històrica (que és la que ve dictada per la pugna entre ortodòxies i

⁶⁶² cf. Rest 1976: 147.

⁶⁶³ "[...] por un lado, está la realidad que en sí misma es compleja y, por otro lado, la historia, la narración de esa realidad hecha por el hombre a través del lenguaje, que nunca puede abarcarla o ser un reflejo especular de lo que la realidad es. La historia que puede contar el hombre está mediatizada y pasa por el tamiz de sus límites cognoscitivos y expresivos" (Mateos 1998: 110).

heterodòxies). Però per a Déu, que en la literatura de Borges és metàfora de pensament incondicionat, la veritat (si existeix) és ahistòrica, atemporal. Aquest mateix corol·lari es pot extreure de la narració *Historia del guerrero y de la cautiva* (A, OC, I, 557-560), en què dos fets molt allunyats en el temps (el guerrer que a les portes de Ravenna s'enamora de la ciutat que anava a destruir, i la dona índia d'origen anglès que decideix continuar vivint amb els indis i no reingressar en una "societat civilitzada") fan miques o rebaixen a *inutilitat* el concepte d'història. Aquests dos fets no són remarcables ni vinculables per cap tipus de rellevància històrica ni per cap coincidència temporal, sinó fonamentalment perquè un narrador omniscient, que és potser la metàfora de com Déu veu l'univers, *des de fora* i de manera global sap conjuntar-los, un criteri que contrapunta el *furor temporal* que manifesten els dos protagonistes, immersos en la història humana:

Sin embargo, a los dos les arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales (A, OC, I, 560).

La història, doncs, per a Borges, no és allò que positivament va ocórrer. Just a la inversa: allò que positivament va ocórrer és allò que referim lingüísticament. Altra vegada la poètica borgiana apel·la a escurçar o eliminar les distàncies entre els gèneres, tot discurs cau a l'interior del conjunt de la ficció.⁶⁶⁴ Aquest

⁶⁶⁴ Comentant la narració *Historia del guerrero y de la cautiva* Jaime Rest descobreix l'acotació de fronteres entre història i ficció: "Cabe destacar una circunstancia bastante curiosa: el hecho de que este comentario sobre dos episodios *reales* haya sido recogido en un volumen de *ficciones*. Tal decisión pone en un primer plano, implícito pero muy significativo, las opiniones que el autor sustenta acerca de la palabra y su capacidad estructuradora: basta la yuxtaposición que conduce al mútuo esclarecimiento para que dos sucesos que pertenecían a la realidad se conviertan, sin tropiezos, en ingrediente de un ejercicio imaginativo. Aquí de nuevo se torna ostensible la extrema tenuidad del matiz que separa la crónica verídica de la fábula, cuando la intervención del medio narrativo disuelve la consistencia de ambos personajes y los transforma en exclusiva materia nominal, única esperanza de supervivencia que los seres humanos pueden abrigar con alguna certeza. Para perdurar, el

relativisme que deriva en una igualtat jeràrquica dels discursos arrela en la naturalesa medidora del llenguatge, i permet que Borges⁶⁶⁵ estableixi un joc de correspondències entre literatura i historiografia, joc en què es dóna una total suplantació de les atribucions de cadascun d'aquests gèneres: “la reconstrucción de la realidad como totalidad parcial (el texto literario como sinécdoque de la realidad)” (Cuesta Abad 1995: 138). I és que filosofia i història comparteixen una naturalesa comuna, el llenguatge, que les fa a penes destriables. Tant que la literatura és la història, com molt bé sap l'emperador xinès Shih Huang Ti, ja que com relata Borges a “La muralla y los libros” (OI, OC, II, 11-13), obliga a cremar els llibres anteriors a ell per així abolir la història. Consciència de la història i *història*, doncs, són u. Però, com molt encertadament observa Cuesta Abad (1995: 74) “la metáfora da cuenta, pues, de la paradoja de un lenguaje universal”; perquè si, a la fi, la història objectiva és la versió que tenim de la història, i aquesta versió està constituïda de llenguatge, i el llenguatge al seu torn està condemnat al relativisme, la metàfora sempre confirmarà les múltiples capacitats d'interpretació que té el llenguatge.⁶⁶⁶ Conseqüentment, la metàfora també mostrarà la resistència que ofereix el llenguatge a no ser reduït a una interpretació unívoca (o universal). En aquest sentit, la versatilitat del llenguatge i la seva capacitat per transferir interpretacions noves han quedat palmàriament demostrades a “Pierre Menard, autor del *Quijote*” on, com ja hem exposat, un escriptor simbolista reescriu, fil per randa, el Quijote de Cervantes sense incórrer en el plagi, sinó

hombre y el mundo se tienen que volver ficticios, se deben someter a las normas que imperan en la literatura” (Rest 1976: 106-107).

⁶⁶⁵ No podia ser d'altra manera en un autor admirador de l'obra de Flaubert *Bouvard et Pécuchet*, en què es dóna a entendre que tot pensament ve mediatitzat per la quimera del pensador: “Por eso el final no puede ser otro que Bouvard y Pécuchet dando testimonio del carácter estúpido del saber, demostrando con ello que en ese recipiente *novelisco* la ficción no tiene otra cabida que no sea la propia realidad y que la posibilidad de alcanzar el saber es una mera aprensión” (Asensi 1996: 110). Dóna testimoni de l'admiració de Borges per aquesta obra de Flaubert l'article “Vindicación de Bouvard et Pécuchet” (D, OC, I, 259-262).

⁶⁶⁶ Per això: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (OI, OC, II, 16).

servint-se de tota l'acumulació de riqueses que, dos segles després de la factura de l'obra cervantina, han adquirit les mateixes paraules de Cervantes.⁶⁶⁷ Aquesta mateixa idea té continuïtat a “La postulación de la realidad” (D, OC, I, 217-221), en què Borges, després d'assenyalar que hi ha dues grans formes de procedir en literatura (la romàntica, que és expressiva; i la clàssica, que no té el mateix sentit de l'expressió que l'anterior, ja que centra la seva essencialitat a registrar la realitat i no a expressar-la) es planteja la categoria de versemblança en la literatura.⁶⁶⁸ Es planteja com representar la realitat i fer-la creïble, i acaba conclouent que els criteris de versemblança depenen més de les convencions (relatives) d'una comunitat o d'una època que no pas d'una presumpta realitat objectiva, primordial, immòbil i extemporània. Es tracta d'una convicció que ja es perfilava en un article titulat “Elementos de preceptiva”, que Borges va publicar a la revista *Sur* l'any 1933. En aquest article, Borges exposa uns versos sense revelar el nom de l'autor, volent demostrar que el sentit d'una obra literària depèn més del que sabem d'un autor o d'una època que no pas d'un significat primordialment objectiu mineralment canònic:

Invalidada sea la estética de las obras; quede la de sus diversos momentos. De cualquier modo, que esta preceda a aquélla, y la justifique.

⁶⁶⁷ “Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el ingenio lego Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales *—ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir—* son descaradamente pragmáticas” (F, OC, I, 449).

⁶⁶⁸ Sobre el concepte de *versemblança* i l'aposta borgiana pel model narratiu basat en la màgia (contraposat al model *natural*), vegeu inici del Capítol 7.

La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común (Borges 1999₃: 125).

Amb aquesta tendència relativista, Borges aconsegueix erigir la ficció en una de les categories essencials del coneixement humà. Obre, d'aquesta manera, una gran escletxa per a la seva imaginació narrativa, que es basa fonamentalment en la mescla de discursos i en la igualació del pla de la ficció amb el de la realitat positiva: la ciència o els discursos amb pretensions de racionalitat, així com tots els materials de la cultura, queden, d'acord amb aquest procés relativista, integrats al procés de reelaboració que executa la literatura.

6.9 EL DESCONSTRUCCIONISME I L'OBRA DE BORGES

En un sentit lax, el desconstruccionisme té el seu camp d'abonament en la crisi de la metafísica occidental, sobretot en l'aparició de l'anomenada *filosofia de la sospita*, que va obrir els processos de desactivació dels principis de racionalitat hegemònics vigents fins aleshores. En un sentit més estricte, el desconstruccionisme és el programa elaborat per Jacques Derrida (1930-2003), filòsof francès nascut a Algèria, i que arrela en la tasca encetada per Heidegger en el punt de combatre el *logocentrisme*.

Heidegger anomena *temps moderns* (*Neuzeit*) a allò que és l'ens en la seva totalitat. Segons el filòsof alemany, a la civilització grega l'ésser no s'oposa a la totalitat sinó que s'hi integra, ja que es considera part d'aquesta:

La revelabilidad del ente en totalidad [*Die Offenbarkeit des Seienden im Ganzen*] no coincide con la suma de entes efectivamente conocidos. Por el contrario, allí donde el ente es poco conocido del hombre y sólo rudimentariamente aprehendido por la

ciencia, la revelación del ente en totalidad se puede afirmar de manera más esencial que allí donde lo que es conocido y constantemente ofrecido al conocimiento llega a ser inagotable para la observación, que allí donde nada resiste al celo del saber, cuando la capacidad técnica de dominar las cosas se desplaza en una agitación sin fin [*indem sich technische Beherrschbarkeit der Dinge, grenzelos gebärdet*]. (Heidegger 1952: 10).

En el món medieval, en canvi, tot ens acredita la seva existència com a *ens creatum*: “Christian dogmatics denies the truth of the proposition *ex nihilo nihil fit* and as a result gives it another meaning in the sense of the complete absence of non-30 divine being: *ex nihilo fit—ens creatum* [created thing]. Here the nothing is the antithesis of authentic being, of the summum ens [the highest thing, the thing most beyond us], of God as *ens increatum* [the uncreated thing]” (Heidegger 1929: 11; webgrafia). Només durant la Modernitat l'ésser humà s'erigeix en el centre de tota referència òntica i des d'aquest lloc desplega una imatge del món (*Weltbild*) i es reconeix amo i senyor dels seus dominis; i consegüentment l'ésser humà coneix sota els condicionants d'una temporalitat: des del temps present.⁶⁶⁹ D'aquesta manera l'ésser retorna a la idea d'homogeneïtat que compartien els grecs. Per això és necessari integrar-se al món, retornar als conceptes grecs i “dissoldre les capes encobridores d'una tradició adulterada”, procés que convindrà a allò que Heidegger anomena *Destruktion* i que consisteix no a descartar els conceptes

⁶⁶⁹ “En donde llega a darse la imagen del mundo, tiene lugar una decisión esencial sobre lo ente en su totalidad. Se busca y encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente.

Pero en cualquier lugar en el que lo ente *no* sea interpretado en este sentido, el mundo tampoco puede llegar a la imagen, no puede haber ninguna imagen del mundo. Es el hecho de que lo ente lleve a ser en la representabilidad lo que hace que la época en la que esto ocurre sea nueva respecto a la anterior. Las expresiones “imagen del mundo de la Edad Moderna” y “moderna imagen del mundo” dicen lo mismo dos veces y dan por supuesto algo que antes nunca pudo haber: una imagen medieval y otra antigua del mundo. La imagen del mundo no pasa de ser medieval a ser moderna, sino que es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna. Por el contrario, para la Edad Media, lo ente es el *ens creatum*, aquello creado por un dios creador personal en su calidad de causa suprema. Ente quiere decir aquí pertenecer a un determinado grado dentro del orden de lo creado y, en tanto que elemento así acusado, corresponde a la causa creadora (analogía entis)” (Heidegger 1996: 74).

de la tradició sinó a encarregar-se de rescatar allò que aquests conceptes han omès:

Si ha de lograrse en punto a la pregunta misma que interroga por el ser el “ver a través” de su peculiar historia, es menester ablandar la tradición endurecida y disolver las capas encubridoras producidas por ella. Es el problema que comprendemos como la destrucción del contenido tradicional de la ontología antigua, llevada a cabo siguiendo el hilo conductor de la pregunta que interroga por el ser, en busca de las experiencias originales en que se ganaron las primeras determinaciones del ser, directivas en adelante (Heidegger 1987: 32-33).

Els llibres fundacionals del desconstruccionisme són *De la grammatologie* (1967) i *L'écriture et la différence* (1967), amb els quals Derrida vol desmuntar la metafísica del logocentrisme i el presentisme⁶⁷⁰ perquè, així, apareguin les seves estructures fonamentadores. Borges serà un autor de referència per als filòsofs desconstruccionistes.⁶⁷¹ Segons el logocentrisme, la paraula representa directament el significat de la ment dels parlants, i això, a criteri de

⁶⁷⁰ “Per als desconstruccionistes això vol dir que el significat no és immediatament *present* en el signe, està escampat en una cadena de significants, no es pot definir, subjectar, sense llenguatge, no se’n pot assenyalar la presència fora del discurs que l’anomena. Els processos són per això *processos de significació*: un significat no és mai present en un sol signe ja que, per definir el signe, ho hem de fer des de la seva *diferència* respecte als altres. [...] Cada signe és el que és perquè no és altres signes, de manera que la seva significació està en suspens” (Pozuelo 1996: 179-180).

⁶⁷¹ Borges i Derrida fins i tot es van conèixer personalment, quan el filòsof francès el va visitar al seu domicili de Buenos Aires l’any 1985.

A la *Pharmacie de Platon* i a *La Dissemination*, Derrida cita dos fragments de Borges.

Sobre aquesta concomitància entre Borges i el desconstruccionisme Emir Rodríguez Monegal observa: “Educat en el pensament de Borges desde los quince años, muchas de las novedades de Derrida me han parecido algo tautológicas. No podía entender cómo tardaba tanto en llegar a las luminosas perspectivas que Borges había abierto hacía ya tantos años. La famosa “desconstrucción” me impresionaba por su rigor técnico y la infinita seducción de su espejo textual pero me era familiar: la había practicado en Borges *avant la lettre*. Por eso, cuando salió “*La pharmacie de Platon*” en los números 32 y 33 de *Tel quel* (1968), le eché una ojeada reverencial, verifiqué dos epígrafes de Borges que reforzaban la sección 3 (“*L’inscription des fils...*”), y pasé a otra cosa. Un poco más tarde, visitando a Severo Sarduy en Senlis, lo vi leer milimétricamente el ensayo y creo que hasta cambié con él algunas palabras sobre su importancia. Pero no me creía (entonces) obligado a descodificar a Derrida para llegar a Borges. La publicación de “*La pharmacie*” en libro (*La dissémination*, Paris, Seuil, 1972) me devolvió el texto en una versión más detallada pero igualmente salteable. Me interesó más el prólogo (“*Hors Livre. Préfaces*”) en que reconocí algunos de los argumentos borgianos sobre el tema. Lo anoté tan minuciosamente que quedé (creo) sin energía para leer el resto del libro. En esa

Derrida, comportarà que (injustificadament) la paraula, en detriment de l'escriptura, sigui entronitzada:

C'est le moment des grands rationalismes du XVIIe siècle. Dès lors, la condamnation de l'écriture déchue et finie prendra une autre forme, celle dont nous vivons encore : c'est la non-présence à soi qui sera dénoncée. Ainsi commencerait à s'expliquer l'exemplarité du moment "rousseauiste" [...]. Rousseau répète le geste platonicien en se référant maintenant à un autre modèle de la présence : présence à soi dans le sentiment, dans le cogito sensible qui porte simultanément en soi l'inscription de la loi divine. D'un côté, l'écriture *représentative*, déchue, seconde, instituée, l'écriture au sens propre et étroit, est condamnée dans *l'Essai sur l'origine des langues* (elle "énerve" la parole ; "juger du génie" par les livres, c'est "vouloir peindre un homme sur son cadavre", etc.). L'écriture au sens courant est lettre morte, elle est porteuse de mort. Elle essouffle la vie (Derrida 1967: 29).

Derrida es rebel·la contra aquell designi tradicional que sembla haver relegat l'escriptura a la tasca de subaltern (és a dir, a la tasca de representar la mateixa paraula) i que sembla també haver negat a l'escriptura la possibilitat de representar directament el significat:

Tout se passe comme si le concept occidental de langage (en ce qui, par-delà sa plurivocité et par-delà l'opposition étroite et problématique de la parole et de la langue, le lie *en général* à la production phonématique ou glossématique, à la langue, à la voix, à l'ouïe, au son et au souffle, à la parole) se révélait aujourd'hui comme la guise ou le déguisement d'une écriture première: plus fondamentale que celle qui, avant cette conversion, passait pour le simple "supplément à la parole" (Rousseau). Ou bien l'écriture n'a jamais été un simple "supplément", ou bien il est urgent de construire une nouvelle logique du "supplément" (Derrida 1967: 16-17).

fecha, ya hacía un tiempo que estaba empeñado en redactar, o inventar, una biografía literaria de Borges para

I també:

Rousseau considère l'écriture comme un moyen dangereux, un secours menaçant, la réponse critique à une situation de détresse. Quand la nature, comme proximité à soi, vient à être interdite ou interrompue, quand la parole échoue à protéger la présence, l'écriture devient nécessaire.

Elle doit d'urgence *s'ajouter* au verbe. Nous avons déjà, par anticipation, reconnu une des formes de cette *addition* : la parole étant naturelle ou du moins l'expression naturelle de la pensée, la forme d'institution ou de convention la plus naturelle pour signifier la pensée, l'écriture s'y ajoute, s'y adjoint comme une image ou une représentation. En ce sens, elle n'est pas naturelle. Elle fait dériver dans la représentation et dans l'imagination une présence immédiate de la pensée à la parole. Ce recours n'est pas seulement "bizarre", il est dangereux. C'est l'addition d'une technique, c'est une sorte de ruse artificielle et artificieuse pour rendre la parole présente lorsqu'elle est en vérité absente. C'est une violence faite à la destinée naturelle de la langue (Derrida 1967: 207).

La subordinació de l'escriptura a la paraula és una constant del discurs metafísic. La forma de combatre el logocentrisme condueix a assegurar que no hi ha discursos privilegiats, ni jeràrquicament superiors als altres. La desconstrucció, immersa en el propòsit de voler negar tota racionalitat superior d'un discurs, difícilment té fi, perquè la desconstrucció assentarà una nova construcció (racional), que al seu torn haurà de ser desconstruïda, i així successivament en una progressió contínua. La pretensió última dels desconstruccionistes és que el llenguatge es dissolgui perquè, així, pugui aparèixer l'escriptura. I aquest és el projecte de *De la grammatologie*, allò que Derrida anomena *fer aparèixer l'horitzó històric en què es dona l'escriptura*.

una editorial neoyorkina" (Rodríguez Monegal 1985: 125).

Le *fait* de l'apparition de l'écriture n'est donc pas nécessaire. Et c'est cette contingence empirique qui permet la mise entre parenthèses du fait dans l'analyse structurale ou eidétique. Qu'une structure dont nous connaissons l'organisation interne et la nécessité essentielle apparaisse en fait ici ou là, plus tôt ou plus tard, c'est là, nous l'avons noté ailleurs, la condition et la limite d'une analyse structurale en tant que telle et dans son moment propre. Dans son instance propre, l'attention à la spécificité interne de l'organisation abandonne toujours au hasard le passage d'une structure à l'autre. Ce hasard peut être pensé, comme c'est ici le cas, négativement comme catastrophe ou affirmativement comme jeu. Cette limite et ce pouvoir structuralistes ont une commodité ethico-métaphysique. L'écriture en général, comme l'émergence d'un nouveau système d'inscription, est un supplément dont on ne veut connaître que la face *additive* (il est *sur-venu d'un coup*, par-dessus le marché) et l'influence *nocive* (il est *mal-venu, en plus*, de l'extérieur, quand rien ne le rendait nécessaire dans les conditions de son passé). N'attribuer aucune nécessité à son apparition historique, c'est à la fois ignorer l'appel de suppléance et penser le mal comme une addition surprenante, extérieure, irrationnelle, accidentelle : donc effaçable (Derrida 1967: 207).

D'aquesta forma Derrida elimina el centre de qualsevol discurs, inclòs el filosòfic:⁶⁷² totes les escriptures s'entrecreuen, teixint-se i desteixint-se les unes a les altres d'una forma perpètua. En Derrida, doncs, no hi ha una recerca sinó una relectura des de molts angles diversos; hi ha una confrontació del discurs filosòfic amb els altres discursos, inclòs el de la ficció, sobre el qual la filosofia havia pretès tenir una superioritat d'acord amb els cànons de representació veraç de la realitat. Així doncs, segons la desconstrucció el pensament es redueix a una anàlisi crítica i genealògica de la pròpia tradició que ja no disposa de cap criteri extern d'adequació a allò real. Sota aquest ordre, el procés d'exploració es converteix en el pur treball del llenguatge. Ja no es tracta de saber si les proposicions són vertaderes o falses, sinó de descobrir els

mecanismes lingüístics que s'utilitzen en la construcció del relat, de localitzar els sentits dels discursos amb relació a múltiples variables mòbils que són consubstancials a aquesta dotació de sentit: “Cada término, cada germen depende en cada instante de su lugar y se deja arrastrar, como cada pieza de la máquina, en una serie ordenada de desplazamientos, de deslizamientos, de transformaciones” (Derrida 1975: 446-447). I és que el desconstruccionisme desconfia dels principis clàssics de veritat del llenguatge:

La desconstrucció posa en dubte aquesta doble transitivitat: que hi hagi una relació transitiva entre el llenguatge i el món i que es pugui establir una veritat –o discurs amb atributs de veritat, com a discurs teòric– a partir d'aquesta relació. La desconstrucció parteix, doncs, de la crisi de la confiança de l'home en el llenguatge com a eina de la seva teoria a fi d'establir els principis de la seva sòlida implantació en els diferents *discursos de veritat* (Pozuelo 1996: 171).

Sota aquests principis, el text es converteix ja no en una realitat d'un voler dir intern, sinó en el suport d'una interpretació (una interpretació més entre d'altres, és clar).⁶⁷³

El desconstruccionisme de Derrida vol assolir el coneixement dels *marges* de l'escriptura, vol treballar en la perifèria del discurs, desplaçar el centre i tot logocentrisme. La desconstrucció revisa críticament els conceptes que constitueixen la història del sentit:⁶⁷⁴ *eidòs, arkhè, telòs, energeia, ousia, cogito...*

⁶⁷² El mateix Derrida declara a *Positions* que els seus textos no pertanyen ni al registre filosòfic ni al literari (per referències: Pozuelo 1996: 172).

⁶⁷³ Roland Barthes, a *S / Z*, parla de *galàxia de significants* i vincula el llenguatge al lliure joc d'interpretacions. cf. Barthes 1980: 2-6.

⁶⁷⁴ “[...] toute l'histoire du concept de structure, avant la rupture dont nous parlons, doit être pensée comme une Série de substitutions de centre à centre, un enchaînement de déterminations du centre. Le centre reçoit, successivement et de manière réglée, des formes ou des noms différents. L'histoire de la métaphysique, comme l'histoire de l'Occident, serait l'histoire de ces métaphores et de ces métonymies. La forme matricielle en serait [...] la détermination de l'être comme *présence* à tous les sens de ce mot. On pourrait montrer que tous les noms du fondement, du principe ou du centre ont toujours désigné l'invariant d'une présence (*eidòs, arkhè, telòs, energeia, ousia* (essence, existence, substance, sujet) *aletheia*, transcendantalité, conscience, Dieu, homme, etc.)” (Derrida 1967: 410-411).

Abandonar aquests conceptes significa descobrir nous àmbits del discurs, abandonar-los també significa prescindir d'aquesta vertebració que ens fa homogeneïtzar d'una determinada manera les coses. L'escriptura s'inclina cap a la detecció de noves zones del discurs. Sota aquest prisma la filosofia no pot determinar l'adequació entre pensament i ésser, només pot constituir-se en interpretació de l'escriptura i del llenguatge. En el text, doncs, s'estructurarà allò comú entre filosofia i literatura, invertint les antigues jerarquies entre aquests gèneres: "La littérature est une invention moderne, elle s'inscrit dans des conventions et des institutions qui, pour n'en retenir que ce trait, lui assurent en principe le *droit de tout dire*" (Derrida 1993: 64-65).

No cal dir que, en virtut d'aquests pressupòsits de desconstrucció de tot logocentrisme i des d'aquest clima de denúncia dels excessos epistemològics i ideològics, Borges serà un punt de referència per a les tesis del desconstruccionisme, que es poden interpretar com a notes a peu de pàgina de molts dels textos literaris de Borges ("Pierre Menard, autor del *Quijote*", "El idioma analítico de John Wilkins"...). Com ja hem insistit al llarg d'aquest treball, la literatura de Borges descreu de la jerarquitització dels discursos, i a més, descreu que hi hagi una veritat central que senyoregi sobre les altres (vegeu l'apartat 6.1 d'aquest capítol, dedicat a l'escepticisme). La narració "El idioma analítico de John Wilkins" torna a revelar-se com a demostració palmària d'aquest fet i un model per al desconstruccionisme; en aquest conte Borges defuig el logocentrisme i derrueix de manera paròdica la convicció que hi ha un discurs jeràrquicament superior als altres. D'altra banda, per a Borges –també ho hem dit– la literatura arrela sempre en la tradició, i aquesta concepció unifica els conceptes de creació i interpretació. La narració "Pierre Menard, autor del *Quijote*" pot ser llegida com a exponent majúscul d'aquest procés d'interpretació d'una obra literària. En aquest relat es plasma una

asseveració rotunda: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (OI, OC, II, 16). És a dir, la història és la interpretació de les interpretacions. Res no té sentit sinó aquesta constant recerca de sentit, sotmès a múltiples variables mòbils, convencionals i epocals, variables que, molt millor que cap altre gènere, la literatura enclou en el seu si. Borges plasma en la seva obra una idea d’encadenament de la tradició literària. Aquesta idea encara s’intensifica més amb les solucions de tancament panteista que expressa la seva literatura.⁶⁷⁵ Ho hem comentat: un autor és tots els autors de la tradició; la persona que pronuncia un vers de Shakespeare és en certa manera Shakespeare; Pierre Menard, l’autor del *Quijote*, esdevé un exponent clar de la idea d’obra oberta,⁶⁷⁶ de la idea que cada nova lectura reescriu una obra; “El libro de arena” i “La Biblioteca de Babel”, aquestes materialitzacions que contindrien totes les literatures possibles, són una prova colossal de l’íntim encadenament dels textos literaris, ja que cada text engendraria una relació amb un altre text crític d’aquell text, i aquest amb un altre text crític d’aquell text crític, etcètera, fins a una progressió a l’infinit. Aquesta idea entroncaria molt bé amb allò que, en paraules de Pozuelo, defensa Paul De Man a *Blindness and Insight*:

L’experiència de llegir no és per a De Man, com ha estat per al *New Criticism* o per al formalisme crític, una reducció de la figuralitat, sinó la seva repetició, el dibuix d’un desplaçament al·legòric constant, d’una suplantació inevitable de textos, que produeixen altres textos susceptibles de lectures (Pozuelo 1996: 185).

⁶⁷⁵ Per a ell, una literatura que prescindís dels noms dels autors, que fos interpretada com una producció de l’Esperit, és un indicatiu de panteisme (cf. OI, OC, II, p. 17 i 19).

⁶⁷⁶ D’aquesta narració Woodall comenta: “En suma, *Pierre Menard* realiza ingeniosamente un penetrante acto de desconstrucción literaria mucho antes de que ningún metódico crítico universitario de la década de 1960 promoviera la causa para su uso académico actual” (Woodall 1998: 162). És evident que *Pierre Ménard*, autor del *Quijote* admet que els límits entre lectura i escriptura siguin derruïts, i que aquí la paraula lectura pot funcionar com a sinònim d’interpretació, en un sentit similar al que li atorgarà el desconstruccionisme.

Borges, i això ho recapitem en l'apartat de "Conclusions" d'aquest treball, violenta sempre el llenguatge, el du fins als límits, esgota les seves possibilitats per proferir paradoxes i *petites confirmacions* del caràcter irreal i al·lucinatori del món. El llenguatge permet aquesta doble direcció, dir-ho tot *des de l'altra banda*:

Si tot es pot afirmar –i el límit és impossible de fixar externament–, si la paradoxa i la raó són obertures realitzables i realitzades tantes vegades en la poesia i en el llenguatge ordinari, la conseqüència és òbvia: també es pot negar tot, tot es pot dir des de l'altra banda, tot pot ser desconstruït, amb la mateixa capacitat i sense que sigui possible trobar un límit extern de legitimació ni de les afirmacions amb el llenguatge ni de les negacions amb el llenguatge (Pozuelo 1996, 176).

És evident que Borges, en la seva praxi literària, explota aquesta caracterització del llenguatge en superposar els plans de la ficció i la realitat,⁶⁷⁷ o en prodigar els efectes d'una explicació màgica o sobrenatural que no difereix substancialment de la científica, o en insistir que el somni és un altre àmbit (igualmente consistent) de la realitat, o en suggerir que el mirall amaga sempre l'altra banda, etc. El llenguatge és capaç de fer de xarnera entre aquests dos plans de la realitat. I és en aquest sentit, en la caracterització del mateix llenguatge, una estructura ja desproveïda de tot centre de privilegi isomòrfic, que es poden establir punts de similitud entre Borges i el desconstruccionisme:

La escritura de Borges anticipa los ejercicios subversivos y lúdicos de la *desconstrucción* y de la lectura reversible que intenta desmontar las seguridades de las interpretaciones consagradas por la tradición: por ejemplo, se tendrá

⁶⁷⁷ La qual cosa explicaria, segons Cuesta Abad, aquesta propensió de Borges a teixir un *pensament dèbil* (cf. Cuesta Abad 1995, 9-10).

que leer los textos religiosos y filosóficos como si sus sentidos fueran en realidad contenidos ficcionales (Cuesta Abad 1995: 31-32).

Inevitablement el desconstruccionisme havia de trobar en la literatura de Borges una plasmació de les seves teories. Borges desfigura la realitat, aposta per un perspectivisme de corol·laris relativistes i escèptics. D'aquesta manera preanuncia el posicionament d'una franja filosòfica que abraça els últims quaranta anys del segle XX. L'associació entre un *pensament dèbil* i la filosofia latent en la literatura de Borges provocarà també que aquesta literatura sigui qualificada d'esteticista, de no postular cap principi hegemònic, i que sigui acusada de recloure's en una variant de decadentisme.⁶⁷⁸ Borges ha executat un altre pas de rosca en el seu projecte de presentar la inconsistència del coneixement: el punt de sustentació de tot discurs és el discurs mateix, l'ideal de representació de la realitat queda subjugat a la inèrcia d'una interpretació contínua. Amb tot, Borges manté moltes diferències amb el desconstruccionisme. D'una banda, les pretensions de la seva literatura, a diferència de les pretensions del desconstruccionisme, no assagen alçar una teoria sistemàtica que ofereixi una visió homogènia de la realitat (tot i que, en aquest sentit, el desconstruccionisme instauri un sistema d'arrels antisistemàtiques). I de l'altra, tal com passa d'una manera comparable a l'obra filosòfica de Ludwig Wittgenstein, la literatura de Borges sempre implica subratllar el fons de veritat inefable que està més enllà dels límits de la representació. El desconstruccionisme decortica la realitat amb l'afany de fer emergir sentits ocults de la realitat; Borges, en canvi es limita a catalogar la realitat. El desconstruccionisme vol equilibrar un sistema d'anàlisi de la realitat

⁶⁷⁸ Corrent artístic i literari que es va desenvolupar a París en la dècada de 1880-1890. Aquest corrent va mostrar predilecció per les formes excèntriques, les experiències extravagants, l'artificiositat aplicada a l'art, la recuperació d'un ideal de bellesa esgotat, un cert dandisme, l'emfasització de la irracionalitat. En Borges, en

que considera descompensat; Borges, en canvi, plasma la seva *perplexitat filosòfica*, esperant que els curtcircuits racionals que aquestes perplexitats comporten aletejaren com pensaments inquietants, com proves d'aquestes fissures que conté la racionalitat.

6.10 L'ESTETICISME EN L'APROPIACIÓ DELS MATERIALS DE LA CULTURA

En el Capítol 2 d'aquest treball hem exposat la fusió entre filosofia i literatura en l'obra de Borges en virtut dels complexos *components estètics* que l'autor argentí descobreix en les teories filosòfiques així com en altres materials de la cultura. Ara, després d'haver recorregut la concepció borgiana del llenguatge (Capítol 3), després d'haver explorat el paper de la literatura com a força centrípeta de la reelaboració dels materials de la cultura (Capítol 4), i després d'haver presentat en aquest mateix capítol l'ambivalència dels sistemes filosòfics en la l'obra de Borges, considerem que estem en condicions d'abordar amb un sentit més focalitzat el suposat *esteticisme* de Borges a l'hora d'apropiar-se dels materials de la cultura per a una posterior *translació* literària i, en segon lloc, les potències filosòfiques de Borges, si per això entenem les aportacions que (des de la literatura) l'autor argentí ha projectat en el camp de la filosofia.

Estètica deriva de la veu grega *aisthētiké*, “relatiu a la sensació”. *Aisthesis* significa “sensació”, “percepció”; *to aisthēton*, “l'objecte percebut”. Tradicionalment s'ha entès com a estètica aquella part de la filosofia que s'ocupa de l'estudi de la bellesa, d'allò que és bell i, d'una manera més

qualsevol cas, la mínima variant decadentista que pugui manifestar la seva literatura, la localitzariem en l'exaltació de l'estètica com a valor suprem de la pràctica de l'escriptura.

específica, aquella part que estudia les condicions i criteris de percepció i qualificació d'allò que és bell.

En sengles apartats d'aquest mateix capítol hem presentat els tombants relativista (6.8) i desconstruccionista (6.9) de la literatura de Borges com a exponents de la defensa d'un *sentit dèbil* de la filosofia i com a mostres d'una literatura que revela les limitacions de les facultats humanes de coneixement. Al Capítol 2 ja hem remarcat que Borges aplica la paraula *estètica* no tant per remetre's a una atenció motivada pel gaudi, sinó com a força de contraposició envers aquells sistemes o arquitectures teòriques que s'arroguen la pretensió d'oferir algun tipus de descripció verídica del món. L'estètica permet neutralitzar aquesta càrrega apodíctica.

Com també hem exposat al Capítol 2, el concepte d'estètica aplicat a l'obra de Borges s'enriqueix notòriament amb el treball de Gabriela Massuh, *Borges: una estètica del silenci* (1980). Aquesta investigadora, seguint les passes de Sturrock, Blanchot i Rest, assumeix com a punt de partida el fet que tota obra literària es regeix per un univers lingüístic de lleis pròpies. Per a Massuh l'element primordial de l'estètica de Borges serà el *silenci*, perquè Borges parteix de la idea que qualsevol acte de nominació és, correlativament, també un acte de limitació, i per aquest motiu Borges es dedica més a *suggestir* que no pas a *nominar*, s'obstina a remetre's a un espai lingüístic innominat que, paradoxalment, també esdevé l'espai principal de significació que el llenguatge ens concedeix als humans:

Nada es azar en la prosa de Borges. Cada uno de los cuentos analizados a lo largo de este libro obedece, paso por paso, a una voluntad ordenadora, demiúrgica, que estructura un universo y lo lleva hasta los límites de su propia destrucción. Esta autoeliminación, que parte con la intención de abrir las compuertas del texto con el fin de aumentar infinitamente sus significados, convierte al silencio en una

forma de expresi3n adecuada a las necesidades est3ticas de su autor. El enmudecimiento aumenta las posibilidades de la palabra: la trasciende y la contiene al mismo tiempo. El silencio no es la aniquilaci3n sino el 3mbito del significado (Massuh 1980: 239).

Ja retornaren al suggeriment d'aquest espai de *silenci*. Abans, per3, cal aclarir que en un sentit m3s ampli, Borges tamb3 parla d'est3tica per referir-se als m3ltiples conceptes i criteris que embelleixen el proc3s literari.⁶⁷⁹ En el pr3leg de "Elogio de la sombra", Borges exposa l'est3tica que fonamenta la seva po3tica. Entre els principals criteris de composici3 que han guiat el seu proc3s de creaci3 liter3ria, Borges refereix el seg3ent: "narrar los hechos (esto lo aprend3 en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo" (ES, II, 353).

El concepte d'est3tica en Borges sempre arriba impregnat d'un halo d'incompletesa; l'est3tica apareix geneal3gicament vinculada a un origen irracionalitzable: "Tengo para m3 que la belleza es una sensaci3n f3sica, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas, sentimos la belleza o no la sentimos" (SN, OC, III, 265-266). L'est3tica, per tant, representa una tensi3 amb la realitat: "La m3sica, los estados de felicidad, la mitolog3a, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crep3sculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubi3ramos debido perder, o est3n por decir algo; esta inminencia de una revelaci3n, que no se produce, es, quiz3, el hecho est3tico" (OI, OC, II, 13). I tamb3, com ens recorda a "Abenjac3n el Bojar3, muerto en su laberinto": "[...] la soluci3n del misterio siempre es inferior al misterio" (A, OC, I, 604-605). Com diu Iv3n Almeida comentant el llibre de John T. Irwing *The mystery to a solution* (Baltimore / Londres: The John Hopkins UP, 1994):

⁶⁷⁹ cf. Carrizo 1986: 172.

“lo que Borges busca es, en realidad, *a Mystery to a solution*, un misterio para una solución, y no lo contrario” (Almeida 1998: 22).

Aquesta concepció de l'estètica, com un instant sempre amatent, que no s'acaba de revelar però que es deixa sentir, presenta una tensió intel·lectual insoluble, motivada d'una banda per la necessitat de dir i, de l'altra, per la impossibilitat de dir. En aquest sentit la literatura de Borges manifesta un valor recursiu de la filosofia, l'anul·lació de gairebé tota força representativa del llenguatge, el relativisme de tot sistema. D'aquí potser l'ús continuat de Borges del recurs de la paradoxa, que sempre manté el to d'incompletesa, d'insolubilitat, i perpetua aquesta tensió extrema del pensament.

Ens interessa remarcar aquella associació entre estètica i filosofia, que Borges recorda d'una manera insistent –fins al martelleig– en asseverar que ell només s'interessa per la filosofia *a causa de les seves propietats estètiques*:

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial (OI, OC, II, 153).⁶⁸⁰

I ens interessa també advertir que Borges localitza una qualitat primordial de l'estètica: la seva capacitat de fusionar literatura i filosofia:

⁶⁸⁰ Aquesta mateixa idea Borges, com hem comentat en diversos moments d'aquest treball, ja l'havia explotat a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, narració en què identifica la filosofia amb una branca de la literatura fantàstica (F, OC, I, 436). Idea que reitera uns anys després (1981) a “Unas notas”: “La filosofía y la teología son, lo sospecho, dos especies de la literatura fantástica. Dos especies espléndidas. En efecto, ¿qué son las noches de Sharazad o el hombre invisible, al lado de la infinita sustancia, dotada de infinitos atributos, de Baruch Spinoza o de los arquetipos platónicos” (C, OC, III, 340). El mateix tema es repeteix en el diàleg que brinda un dels dos protagonistes de la narració “Utopía de un hombre que está cansado”: “—Recuerdo haber leído sin desagrado —me contestó— dos cuentos fantásticos. Los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica” (LA, OC III, 53).

Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley (D, OC, I, 280).

L'estètica, per tot el que té de neutralització de la càrrega gnoseològica, és un concepte que, en l'obra borgiana, desenvolupa la funció de reduir la voluntat de sistema propi de la filosofia a un producte més de la ficció.⁶⁸¹

Aquesta constant de fonamentar la poètica literària en una apropiació estètica de la filosofia ha merescut el qualificatiu més o menys accentuat d'esteticisme (una de les lectures més unànimes que sobre l'obra de Borges ha formulat la crítica).⁶⁸² Serge Champeau, per exemple, ha remarcat que la representació és, per a Borges, una activitat estètica,⁶⁸³ i que un cop assumida la premissa que el món objectiu no existeix, l'únic interès de la poètica de Borges serà el d'oferir-ne una perspectiva estètica: "le monde objectif n'existe qu'en vue de la reprise esthétique" (Champeau 1990: 208). La continuïtat d'aquesta d'aquesta línia interpretativa s'evidencia amb la lectura d'Emir Rodríguez Monegal, que sosté que des del punt de vista filosòfic Borges no aporta res de nou, i que el seu mèrit principal és el de fer una aportació lúdica i paròdica de la tradició filosòfica (Cañeque 1995: 32-33). També Nuño (cf. 1986: 14-16), Barrenechea (cf.1984: 36-38), Rest (cf. 1976: 139), Gutiérrez Girardot (cf. 1992: 135), o Cuesta Abad (Cuesta Abad 1995: 260-267), amb els seus respectius matisos, reforcen aquesta lectura.

Per esteticisme –fins i tot ajustant-nos als principis del moviment artístic anglès de finals del segle XIX, que concep l'art com una exaltació de la

⁶⁸¹ Aspecte exposat al Capítol 1.

⁶⁸² Com a contrapunt a la visió negativa de l'esteticisme observa de manera mordaç i aguda Calasso: "S'acusa d'esteticisme, en primer lloc, aquell que sap *veure*" (Calasso 2007: 65).

bellesa— hem d'entendre aquella accepció del terme que designa una actitud artística que, per damunt de tots els altres valors, emfasitza els components estètics, conduint la creació artística a una mena de *ars gratia artis*, descomprometent-la de qualsevol objectiu gnoseològic i moral, o d'oferir un missatge que no se centri en una intenció estrictament estètica. El segle XIX va veure en el vers de John Keats “Bellesa és veritat, veritat bellesa” un corrent esteticista: allò bell prima sobre allò vertader; allò bell crea una espècie de veritat superior; l'art és l'únic que compta...

De la interpretació que Borges *només* s'interessa per la filosofia a causa de les seves possibilitats estètiques, bona part de la crítica ha inferit que aquesta actitud poètica deriva en una devaluació de la filosofia. Del fet que Borges no faci filosofia en *sentit fort* s'infereix que aquest autor devalua el missatge filosòfic per mitjà del dring estètic que li produeixen alguns materials filosòfics. L'origen d'aquesta visió es vincula amb la mateixa concepció borgiana del llenguatge. Borges, en referir la base lingüística de la filosofia, ja anul·la la pretensió de veritat de qualsevol filosofia. Tot pensament queda, doncs, rebaixat a esteticisme, i tot és un joc verbal, exercici que manifesta — segons alguns crítics— una frivolitat majúscula:

Toda la estética de Borges, en cuanto sustento más o menos ideológico de su obra en sí misma, está basada en esta superposición de universo soñado sobre mundo real, verdad ideal sobre mentira inmediata. En realidad lo que está edificando es una maligna estética de la destrucción, que consiste en deshacer el mundo real transformándolo en una apariencia verbal (Matamoro 1971: 91).

⁶⁸³ cf. Champeau 1990: 206.

Així doncs, la inevitable constitució lingüística de la filosofia és interpretada com una activitat d'autonegació ja gestada en la naturalesa del mateix discurs filosòfic. En paral·lel, com que l'esteticisme comporta la devaluació de la filosofia en encimbellar el component estètic per damunt de tots els altres components, es conclou que Borges, quan deboleix la base de veritat i objectivitat a què aspiren la majoria dels sistemes filosòfics, activa una devaluació de la filosofia,⁶⁸⁴ i s'associa aquesta estetització dels materials filosòfics amb una interpretació *kitsch* de la filosofia.⁶⁸⁵ La filosofia, llavors, és interpretada com un joc recursiu,⁶⁸⁶ el seu producte intel·lectual esdevé una pura conjectura, i, encara més, el text escrit es constitueix en una prova palmària que revela la impostura de tota filosofia.⁶⁸⁷ Aquesta visió, és clar, iguala, identifica “preocupació estètica” amb esteticisme.

Hem dit que en un sentit general el vocable *esteticisme* s'aplica per designar una actitud que considera els valors artístics com a valors fonamentals de tot el procés de composició artística.⁶⁸⁸ L'esteticisme atribuït a Borges en cert sentit

⁶⁸⁴ “Lo que se desprende de una evaluación general de esta característica es que Borges traduce el lenguaje de la metafísica a un lenguaje intencionada y meramente estético, interpreta las formas históricas del pensamiento abstracto como fórmulas universales de la poética, reduce los filosofemas a *estilemas* de una escritura que se pretende proteica. Esta transformación entraña una actividad de desvalorización que no sólo conmueve los cimientos de las condiciones del pensar filosófico como tal, sino también la naturaleza distintiva, abarcadora e inescindible de la formatividad estética” (Cuesta Abad 1995: 261). I: “Borges, y en general el arte postmoderno, recoge este talante *estético-céntrico* de una parte del modernismo e ignora u olvida la inserción profunda en el mundo de la vida de las poéticas de Joyce o Kafka” (idem: 248).

⁶⁸⁵ “Borges inventa el Kitsch filosófico cuando transforma la tópica de la filosofía en tópica de la poética suscitando una fruición estética pseudoconceptual mediante el lector modelo que he denominado *anfíbio*, es decir, la representación de una especie de interpretación genéricamente ambivalente de los contenidos del texto literario. Las interpretaciones kitsch-filosóficas de Berkeley, Leibniz, Pascal, Schopenhauer o Nietzsche pretenden provocar efectos estéticos que son atribuidos de alguna manera a los textos interpretados; pero bajo la apariencia de una exégesis o de una lectura del pensamiento filosófico, racional o argumentativo no hay más que un efecto de *ethos* metafísico o gnoseológico que simula una profundización de los valores estéticos del discurso” (Cuesta Abad 1996: 263).

⁶⁸⁶ “En las formalizaciones que emplea todo argumento filosófico Borges advierte una arquitectura plena de armonía y ornada por efectos simétricos; pero ello deriva, a su juicio, del impacto suscitado del puro juego que entraña todo proceso lógico, el que es tanto más perfecto cuanto más se revela indiferente para auxiliarnos en un inmediato desciframiento del universo” (Rest 1976: 62).

⁶⁸⁷ “El texto escrito revela la impostura de toda filosofía que instaura un orden de la percepción donde lo accidental e incluso lo anecdótico terminan siendo algo terrible, lleno de un significado trascendental y revestido de interpretaciones y descripciones del infinito universal” (Cuesta Abad 1996: 35).

⁶⁸⁸ Manuel Asensí recull una altra accepció d'esteticisme vinculada a la poètica del romanticisme, que potser s'adequaria més amb una de les accepcions d'aquest mot aplicables a la poètica de Borges: “El cruce entre la

el podem associar amb el tombant pejoratiu que Kierkegaard confereix a aquest mot quan el declara l'estadi inferior dels tres que estratifiquen l'existència humana. En aquest estadi, la figura prototípica del qual seria la figura del Don Joan, predomina la recerca de la novetat, de l'extravagància, de la sensualitat, del rabeig morbós, d'allò interessant i hi predomina una atmosfera de frivolitat general:

A few days ago I heard one soldier talking to another about a third who had betrayed a girl; he did not give a long-winded description, and yet his expression was very pithy: "He gets away with things like that by lies and things like that." Such a seducer is of quite a different sort from Don Juan, is essentially different from him, as one can see from the fact that he and his activities are extremely unmusical, and from the aesthetic standpoint come within the category of the interesting. The object of his desire is accordingly, when one rightly considers him aesthetically, something more than the mere sensuous (Kierkegaard 1959: 98-99).

Declarat infal·lible el llenguatge, declarat inoperant el pensament, la literatura de Borges també pot ser arrenclerada amb altres models del decadentisme.

Ara bé, ¿fins a quin punt "l'interès estètic" o la dimensió fantàstica que Borges reconeix en la filosofia anul·la qualsevol altre criteri de selecció d'aquests materials filosòfics? ¿Un pretès "interès estètic per la filosofia" invalida un hipotètic "sentit filosòfic" d'aquesta literatura? Aquesta preocupació estètica que deriva (i degenera) ràpidament cap a un esteticisme, cap a un decadentisme, cap a un model *kitsch* de la instrumentalització literària dels vells materials filosòfics, és molt discutible i angulosa. Com a reacció a les interpretacions d'Ana María Barrenechea i de José M. Cuesta Abad, es fa difícil acceptar aquestes derivacions. Primerament perquè, del fet palmari que

filosofía post-kantiana y la literatura se produce en estos términos. La poesía trascendental, la novela, es, como diría Schlegel, simpoética y simfilosófica. Mas ello quiere decir que la literatura se arroga la posibilidad

Borges anunciï constantment que el llenguatge només ens nodreix d'acostaments a la realitat i que, consegüentment, la filosofia només pot oferir *esquemes provisionals de la realitat*, no es pot deduir que devaluï el poder del llenguatge o de la filosofia. ¿Quants filòsofs (des d'Occam fins als membres del Cercle de Viena) no han qüestionat —sense devaluar-lo— l'abast del nostre llenguatge en demanar-ne una avaluació del seu ús? ¿Deixen de creure en el llenguatge, aquests filòsofs? Òbviament, no: aprofundeixen en aquesta facultat que té el llenguatge de poder autorevisar-se. Es podrà objectar que Borges, a diferència dels anomenats *filòsofs del llenguatge*, és molt taxatiu en les seves consideracions i desautoritza de soca-rel les possibilitats del llenguatge, condemnant a un exercici de Sísif qualsevol pretensió de trobar la clau explicativa de l'univers, clau que significaria desfer el nus gordià del coneixement. Però també cal aduir que, en la seva praxi literària, Borges mostra que segueix *confiant* en les possibilitats del llenguatge, encara que aquestes només abastin fins a la conjectura ¿Es pot afirmar que la conjectura representa una devaluació del llenguatge? És útil remarcar que un literat com Borges, que escriu i raona les seves perplexitats sobre la naturalesa deficitària del llenguatge, no devalua el llenguatge i els seus productes (com ara la filosofia), sinó que revela que està operant inevitablement (i com, sinó?) sota els condicionaments del llenguatge i des de l'interior del marc lingüístic. Per tot això, potser, caldria matisar aquesta interpretació que passa, sense transició, de la devaluació del llenguatge en la poètica de Borges a la innocuïtat de tota filosofia. És més aviat un problema de perspectiva metodològica que no pas una realitat objectiva: que Borges manifesti escepticisme envers la filosofia, potser només significa que aquest autor no fa filosofia en el sentit fort que s'ha atribuït a aquest mot, i, a través de la lectura lúdica i paròdica

de decirlo todo, no en el sentido de una saturación de lo que es posible decir, cosa imposible, sino en el de que no tiene fronteras que constriñan su discurso" (Asensi 1986: 82).

dels materials de la tradició, es limita a descodificar algunes línies del pensament filosòfic. No reconèixer que Borges du a terme, des d'una posició escèptica, la descodificació dels materials filosòfics seria caure en el dogmatisme metodològic de considerar que només existeix un únic estil de fer filosofia.

Juan Arana és un dels investigadors que, qüestionant l'àmbit del que es considera *literatura*, reforça argumentadament una nova lectura de la dimensió filosòfica de Borges:

Por mi parte he de confesar que no entiendo del todo a los que pretenden encerrar a Borges dentro del ámbito de *lo literario*, ya que pienso que lo suyo era transgredir todo tipo de límites, y no sólo como *juego*. A veces tengo la impresión de que quienes lo ven así tienen una concepción algo trivial de la literatura. Ésta, al parecer, puede soportar sin sobresalto la ironía, la burla y la relativización, mientras que, por lo visto, la filosofía y la teología no [...] Sucede no obstante que algunos críticos literarios revisten de ridícula solemnidad lo que científicos, filósofos y teólogos hacen y dicen (no negaré que éstos les dan a menudo pie para ello), y se hacen sus cómplices a la hora de convertir la literatura en una actividad inocente, descomprometida y banal (Arana 1998: 172-173).

Amb criteri, Arana recorda una vegada més que les fronteres entre el discurs filosòfic i el discurs literari són ambigües. Si acceptem amb Champeau que l'estètica de Borges és associable a tota producció de la imaginació (Champeau 1990: 207), i que per a Borges el món objectiu no existeix sinó com a construcció estètica (Champeau 1990: 208), bé haurem d'acceptar que l'escepticisme d'aquest autor, o la primacia que manifesta en conferir un valor preminent a l'ordre estètic, arrossegueu implicacions filosòfiques.

Són implicacions que precisament queden plasmades des d'aquesta perspectiva estètica i estetitzant, que, lluny d'invalidar-les, esdevé el punt des d'on es formularan (noves) disquisicions filosòfiques.

L'estètica inherent a la selecció i projecció dels materials filosòfics de l'obra de Borges —o l'esteticisme que una bona part de la crítica li atribueix— pot ser considerada o com una tautologia o com una redundància. Qüestionat el llenguatge, debolits els sistemes d'explicació de la realitat, l'únic punt de fuga per a la poètica de Borges el subministra un concepte d'*estètica*, un concepte que —com hem vist al Capítol 2— arriba molt assaonat de valors gnoseològics. Es tracta d'un concepte que apunta, novament, cap a l'espai de la metafísica. Primer, perquè el gaudi o l'emoció estètica escapen als usos de la raó i provenen d'un àmbit impenetrable pels esquemes de coneixement;⁶⁸⁹ i, en segon lloc, perquè, com apunta Gabriela Massuh, l'estètica sempre remet al suggeriment d'aquest espai que no es pot nominar, remet al silenci, a la inefabilitat. I, en aquest punt, és necessari reconèixer que el zenit argumental de molts dels textos de Borges s'assoleix en detectar aquest espai que la paraula suggereix i que mai no li és penetrable. La confusió de l'esfera real amb l'esfera del somni (“Las ruinas circulares”, “La espera”), la imposició d'una veritat nominal sobre una veritat positiva (“Emma Zunz” i “Tema del traidor y del héroe”), la possibilitat d'una ment que nominés tots els elements singulars de la realitat (“Funes el memorioso”), l'apreciació relativitzadora d'un Déu concebut des del panteisme (“Los teólogos”), l'exaltació del poder de la paraula innominada (“El espejo y la máscara” i “La escritura del dios”), són elaboracions textuais que es fonamenten en el suspens que provoca el gaudi estètic quan desemboca en la impossibilitat final de continuar narrant.

⁶⁸⁹ cf. SN, OC, III, 265-66.

Borges, amb la seva complexa selecció i projecció estètica dels materials filosòfics reforça la idea que el sentit més fort de la realitat és en un àmbit no material, en l'àmbit metafísic. La realitat generada per les nostres facultats de coneixement queda, de nou, qüestionada. I un hipotètic i capriciós exercici *estetitzant* configura el mecanisme ocult d'aquesta suggestió d'un àmbit metafísic.

BORGES FILÒSOF?

Després d'analitzar la càrrega gnoseològica de la *fascinació estètica* que Borges manifesta pels materials de la cultura a l'hora d'aplicar-los a la seva literatura, queda la compromesa qüestió de tractar què aporta Borges al gènere filosòfic, o fins i tot de si cal considerar o no que Borges és un filòsof. En aquest punt la crítica, com a exemple d'una biblioteca de Babel que implosiona i creix a partir d'escolis i postil·les que s'encadenen, difereix enormement, tot dibuixant un fresc d'interpretacions específicament matisades o declaradament antagòniques.

Encara que allò important és la remarca dels matisos de cada argumentari, per un sentit operatiu de l'exposició dividirem en tres blocs les atribucions que ha rebut Borges d'acord amb la seva aportació al camp de la filosofia:

- 1) Aquells investigadors que consideren que Borges no és un filòsof.
- 2) Aquells investigadors que consideren que Borges fa aportacions rellevants en el camp de la filosofia.
- 3) Aquells autors que primordialment valoren que Borges té relleu filosòfic però sempre supeditat a la dimensió literària.

Aportem ara una sinopsi específica d'aquests tres grans blocs.

1) Arturo Echavarría observa que “Borges no es un teólogo ni, ciertamente, un metafísico, ni es su interés hacer metafísica en sentido estricto de la palabra; es ante todo un literato y busca explorar la naturaleza y confines de la literatura” (Echavarría 1983: 26-27). Una separació concloent entre filosofia i literatura és la que també diagnostica Carla Cordua: “La separación tajante entre arte y verdad, uno de los rasgos más constantes y característicos de la manera de pensar de Borges, le permite perfeccionar su distingo entre literatura y filosofía y justifica su práctica de ignorar el valor de verdad de las teorías metafísicas en favor de su valor fantástico [...]” (Cordua 1988: 638). Per a Rafael Gutiérrez Girardot Borgés és només un *diletant* de la filosofia, i no pretén ser filòsof ni fer filosofia (Gutiérrez Girardot 1992: 294). També Adolfo Prieto es mostra taxativament refractari a relacionar Borges amb la filosofia: “Mencionar a Berkeley o Spinoza, usufructuar la tesis leibniziana de la armonía preestablecida, fortalecer un cierto escepticismo natural en la despena de Schopenhauer, concebir, sumarísimamente, un nuevo planeta (Tlön), en el que los metafísicos buscan el asombro y los pensadores rechazan con escándalo la doctrina del materialismo; decir (sin creer demasiado) que el mundo es fantasmagoría, no acreditan a nadie como filósofo ni de sentidor cósmico” (Prieto 1954: 75-76).

2) L'altre bloc l'integren aquells investigadors que, amb matisos molt diversos, consideren que Borges fa aportacions rellevants en el camp de la filosofia. Julián Serna Arango interpreta que “[Borges] Nos muestra la vacuidad de toda concepción del mundo que pretende imponerse como la última y definitiva versión de la realidad” (Serna Arango 1990: 3). Ana María Barrenechea subratlla que l'escepticisme és el catalitzador primordial de les consideracions

de Borges al voltant de la filosofia (cf. Barrenechea 1957: 43). Floyd Merrell adverteix que el fet que Borges asseveri que la seva literatura no té missatge (ni filosòfic ni de cap tipus), és, ja en si mateix, un missatge (cf. Merrell 1991: 10). Manuel Benavides ofereix una interpretació del sentit *fort* de l'epistemologia de Borges, ja que considera que l'autor argentí és un *home de lletres* per al qual la literatura i la filosofia tenen relació amb la veritat (cf. Benavides 1992: 260); en aquest mateix sentit Benavides exposa que la gran novetat de la literatura de Borges és la d'*insuflar imatges a la filosofia* (ídem: 266). Jaime Rest, després d'exposar un fresc de consideracions titubejants sobre la naturalesa filosòfica de Borges (cf. Rest 1976: 30-33), acaba postulant que a pesar que l'autor argentí refusa ser un filòsof, en la seva obra s'endevina una recerca incessant que podríem anomenar *curiositat* o *inquisició* (ídem: 50). Aquests dos atributs cristal·litzaran en la interpretació nominalista que Rest fa de la filosofia present en la literatura de Borges, uns atributs que segons aquest estudiós podem localitzar concentrats en dos articles publicats a *Otras inquisiciones*: “El rui señor de Keats” i “De las alegorías a las novelas” (ídem: 54). Per a Álvarez de Oro, Borges és un pensador que fa preguntes filosòfiques i dóna respostes ètiques (cf. Álvarez de Oro 1987: 39). Zulma Mateos aprecia un fons filosòfic en Borges expressat en la *inquietud metafísica* de la seva literatura i en l'intent de donar coherència a la seva cosmovisió (cf. Mateos 1998: 18). En clau mordaç i irònica, Manuel Jesús Muñoz Merchán remarca també que l'adscripció literària de Borges no minimitza l'extensió filosòfica de l'autor argentí: “Dicho esto, y aun a riesgo de errar, nos aventuramos a señalar que Borges sí que pretendió ser un filósofo a su manera, ya que si no hemos desdibujado demasiado su idea de la literatura la filosofía debió parecerle algo demasiado importante como para dejarla en manos de los filósofos” (Muñoz Merchán 2009: 2). Per a Javier Arana Borges no és un filòsof en el sentit

acadèmic però aquesta constatació òbvia no comporta cap problema per trobar dimensions filosòfiques en la seva literatura (cf. Arana 1994: 151). Arana aposta per una metafísica en sentit ampli (cf. Arana 1994: 18) per acabar reivindicant un Borges filòsof segons la seva particular dimensió literària:

Por todas estas razones *sí* creo que hay en Borges una filosofía, como en todos los hombres que son inteligentes, lúcidos y curiosos. Opino asimismo que las claves que ha escogido para exponerla –la poesía intelectual y el relato fantástico– son perfectamente válidas, porque ninguna de ellas socava la inteligencia, la curiosidad o la lucidez, sino que, por el contrario, las estimulan y fecundan con relámpagos de intuición y emociones profundas para las que apenas hay lugar en los descarnados géneros académicos. [...] (Arana 1994: 19).

Per a Arana, la literatura i la filosofia no són, en l'obra de Borges, alternatives excloents (cf. Arana 1994: 37), i precisament la literatura de l'autor argentí magnetitza l'atenció dels filòsofs per “como inserta en la vida y en las preocupaciones de hombres dentro de cuya piel mágicamente vemos problemas y conceptos que parecían condenados a vivir encerrados en los manuales y en las revistas especializadas” (Arana 1994: 181).

3) En aquest tercer bloc, el que integren els investigadors que consideren que l'obra de Borges té un relleu filosòfic tot i que molt hibridat a l'arquitectura literària, especialment rica és la interpretació de Juan Nuño, que estableix una filiació *filosòfica* de Borges en la mesura que també reivindica una filiació *literària* d'expressions filosòfiques com la de Plató: “[...] esos mitos platónicos son el estricto equivalente filosófico de los relatos borgianos. De tal modo que si se acepta la audacia de algo así como *la filosofía de Borges*, con igual descaro

podría intentar editarse una suerte de antología que recogiera los mitos platónicos bajo el título *las ficciones de Platón*” (Nuño 1986: 12). Després d’assentar aquesta categoria intermèdia entre filosofia i poètica, afegeix: “Que en Borges haya ciertos y determinados temas filosóficos no deberá nunca entenderse como que su propósito fue hacer filosofía y menos aún que su obra entera rezuma o contiene claves metafísicas que sólo esperan por su despertar” (Nuño 1986: 13). Rodolfo Borello remarca que Borges és un filòsof amb vocació narrativa i que per això vol ajustar la filosofia a les seves conveniències literàries (cf. Borello 1992: 138). Per a Alberto Julián Borges és un literat–filòsof molt superior als que el van precedir (cf. Julián Pérez 1986: 221). Per a Silvia Magnavacca, Borges desplega en el pla literari allò que abans i amb un *altre propòsit* ha meditat en el pla filosòfic (Magnavacca 2009: 20), de manera que Borges pensa en *termes de ficció* (ídem: 24), nodrint la seva literatura a partir d’elements filosòfics (ídem: 25). També és molt fecunda la interpretació que, sobre aquest binomi filosofia/literatura en l’obra de Borges, fa Fernando Savater. El filòsof espanyol remarca el caràcter integrador de la literatura de Borges, de tal manera que la literatura no es contraposa a la realitat (cf. Savater 2002: 106 i 109). Producte de la sensibilitat estilística de Borges, que té una obra que aposta per la intensitat, la brevetat, la plasmació argumental de conceptes filosòfics, la literatura condicionaria la particular manera de Borges de vehicular les seves dimensions filosòfiques: “No hay escritor que tenga menos líneas *inertes* que él: probablemente por eso nunca se resignó a los géneros que las exigen, como la novela o el tratado” (Savater 2002: 28). Per al filòsof espanyol hi ha un atribut filosòfic en l’obra de Borges en la mesura que, d’una banda, la filosofia no cancel·la les preguntes, i, de l’altra, en la mesura que la literatura de Borges reformula les preguntes filosòfiques (cf. Savater 2002: 93). Aquest mateix procés especulatiu és el que

també remarca de manera sintètica Sánchez Ferrer: “Borges no es un ensayista novedoso, en cuanto que sus temas ya están en Benedetto Croce o en Unamuno; su originalidad estriba, como ha señalado la crítica, en utilizar un material que previamente ha refutado; en suma, elabora teorías con materiales de desecho” (Sánchez Ferrer 1992: 48).

6.11 POLARITAT I ALTERNANÇA EN L'APLICACIÓ DELS MATERIALS FILOSÒFICS I EN LES PROJECCIONS FILOSÒFIQUES

En els capítols precedents hem exposat consideracions metodològiques que cal tenir presents a l'hora d'abordar la filosofia en l'obra literària de Borges (Capítol 1), hem exposat que la fascinació estètica que els materials de la filosofia i la teologia desvetllen en Borges és una categoria que ja comporta una gran càrrega de decorticació gnoseològica per part de l'autor argentí (Capítol 2 i Capítol 6), hem explorat la concepció borgiana del llenguatge per posar l'accent en el fet que aquesta concepció incorpora molts correlats filosòfics (Capítol 3), hem analitzat elements formals de la literatura borgiana que presenten i reflecteixen consideracions filosòfiques i una concepció molt concisa sobre la realitat i el coneixement (Capítol 4), hem explorat la funció centrípeta de la literatura com a espai de fusió dels altres gèneres expressius (Capítol 5), i en el capítol present hem remarcat l'ambivalència interpretativa en l'aplicació dels materials del pensament en la literatura de Borges.

En tot moment hem remarcat que, per bé que en la literatura borgiana hi ha constants filosòfiques predominants (idealisme, platonisme, nominalisme filosòfic...), aquesta literatura no se subjuga a la lògica exclusiva de cap model filosòfic. Hem revisat les múltiples projeccions filosòfiques que la crítica ha descobert en l'obra de Borges i hem vist com fracassa l'intent d'adscriure l'obra de l'autor argentí a la defensa d'un sistema filosòfic. La literatura de

Borges, d'una ambigüitat calculadíssima i d'un escepticisme de fons també molt marcat, no permet exercicis d'adscripció reduccionistes d'aquestes característiques. Fins i tot –tal com hem apreciat en el cas del nominalisme filosòfic, del platonisme, de l'empirisme, de l'idealisme, i també al voltant del *fenomenisme* i del concepte de *cosa en si*– Borges aïlla elements fragmentaris de les diverses doctrines filosòfiques, sense sotmetre's a la *coherència* ni a l'exhaustivitat que exigeix una tesi filosòfica *avant la lettre*.

Tenim, doncs, que d'una banda Borges aplica una tesi filosòfica de forma ambivalent, sovint fins i tot polaritzada. En aquest sentit ja hem vist, per exemple, que l'empirisme li serveix tant per fer una crítica als conceptes metafísics tradicionals (*jo, causalitat, temps...*) com per reivindicar, imprimint un gir platònic, l'operativitat dels conceptes abstractes que són els que permeten el pensament humà i l'alliberen de l'anquilosament que suposaria un hiperempirisme. I, de l'altra banda, hem vist que Borges és molt capriciós en la selecció dels materials filosòfics d'un sistema: per exemple, hem vist com del platonisme no li interessa per a res el tombant optimista de la gnoseologia que postula aquesta tesi filosòfica.

En definitiva: en els capítols precedents hem remarcat que la literatura de Borges no s'afilia plenament a cap corrent filosòfic. I que, en qualsevol cas, si existeix algun fenomen semblant i proper a allò que podríem anomenar la *filosofia de Borges*, aquest fenomen no és reductible a l'adscripció de la literatura borgiana a una única tesi filosòfica o a unes poques tesis filosòfiques, sinó a la combinació de múltiples corrents filosòfics que, des dels seus diversos angles, i sempre governats per un sentit escèptic, conflueixen a remarcar la precarietat de les facultats humanes de coneixement i a suggerir *l'àmbit de la metafísica*. Pel que fa als aspectes procedimentals, hem intentat no caure en l'error d'insinuar que l'obra literària de Borges és disminuïble a un conjunt de mecanismes i

processos de composició perfectament identificables i en darrer terme codificables en el marc d'una hermenèutica que reposa tranquil·la quan creu haver desglossat tots els misteris de la poètica d'aquest autor argentí.

La versatilitat filosòfica de l'obra de Borges, l'exemple d'orfebreria en què s'erigeix en encaixar amb tota llei d'equilibri els nombrosos continguts dels més diversos corrents filosòfics, demostren que una hipotètica *coherència filosòfica* de la literatura d'aquest autor ha de residir a l'interior d'aquesta multiplicitat de continguts filosòfics tan variada. En aquest sentit l'apropiació filosòfica de la literatura de Borges és molt difícil de cenyir. Així ho reflecteix l'obra crítica, que ha generat interpretacions tan diverses –i tan igualment plausibles– al voltant de les projeccions filosòfiques de l'obra borgiana: Rest, la qualifica de nominalista; Nuño, de platonista; Mateos, de continuadora de l'idealisme; Cuesta Abad, de relativista i preconfiguradora de les tesis desconstruccionistes; Champeau, d'epígon dels corrents de la metafísica... I també així ho reflecteixen els múltiples sentits i tensions que s'expressen en la literatura borgiana: l'escepticisme gnoseològic queda confrontat (i ratificat) per un punt *d'esperança cabalística* (que confereix al llenguatge una hipotètica clau d'isomorfisme entre realitat i llenguatge); el nominalisme filosòfic queda atenuat per contramarxes de clara filiació realista; la noció d'*estètica* ja comporta una concepció de la realitat i incorpora unes bases epistemològiques...

Aquest equilibri complex i emmallat entre correlats filosòfics, no només diferents sinó també antagònics, bé ha de perfilar l'advertència que la projecció filosòfica de la literatura de Borges no se subjuga a la defensa d'una tesi, sinó a la compatibilitat d'una pluralitat de tesis. Que tant els estudiosos que defensen una línia filosòfica predominant en la literatura de Borges com aquells que la neguen disposin d'una bateria d'exemples convincents per

fortificar les seves respectives i dissímils interpretacions o per consignar una hipòtesi de treball del tipus “Borges i ...” (i darrere d’aquest *i* s’hi pot afegir qualsevol sistema filosòfic: nominalisme, empirisme, desconstruccionisme, platonisme, idealisme...); que es pugui fer tot això –dèiem– representa un argument més per desconfiar d’aquest reduccionisme metodològic. La dimensió filosòfica de l’obra de Borges, doncs, es presenta difícilment classificable. No es presta a una taxonomia còmoda, a una adscripció de caràcter singular ni, com hem vist al llarg d’aquestes pàgines, a ser rebaixada a una polaritat metodològica del tipus: o nominalista o realista, o platònica o antiplatònica, o empirista o racionalista...

Aquest fenomen, la gènesi d’una obra que arrela en la compatibilitat de línies filosòfiques diferents, es fa molt evident tant en la projecció filosòfica com en el substrat filosòfic de la literatura de Borges. Es tracta d’una compatibilitat que obliga a afinar qualsevol procés d’interpretació.

Exposem-ho a través de proves textuais. Per exemple, ens induiria a error comparar dos fragments antitètics com els que segueixen i, consegüentment, dictaminar que un dels dos té una hegemonia sobre l’altre. Així, a l’article “El principio”, Borges assevera: “Sabien [Parmènides i Sòcrates] que la discusión es el no imposible camino para llegar a la verdad” (At, OC III, 415). Mentre que al fragment de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” l’autor argentí exposa: “Juzgan que la metafísica es una rama fantástica de la literatura” (F, OC, I, 436). ¿Amb quina autoritat el crític estableix una jerarquia de preeminència filosòfica entre els continguts poc conciliables d’aquests dos textos? ¿Amb quin criteri determinem la jerarquia de dos textos que apunten en direccions tan diferents, el primer dels quals mostra un cert tombant gnoseològic dogmàtic (en el sentit que atorga confiança a les possibilitats del coneixement),

mentre que el segon etiqueta de fictivals i mancats de certesa els productes de la filosofia?

Per a la literatura de Borges, la diversitat de missatges filosòfics (que no només es creuen i s'entrecreuen sinó que a més proposen asseveracions i interpretacions diferents) és una constant, i no comporta cap problema de coherència, i encara menys en el marc de flexibilitat que atorga el medi literari. Dit d'una altra manera: l'energia d'aquesta literatura precisament consisteix a compatibilitzar línies filosòfiques polaritzades i a explotar l'oposició entre tradicions filosòfiques, obtenint d'aquesta forma una força inèdita per al registre narratiu. La convicció filosòfica més constant de la poètica borgiana és ratificar la fragilitat de tota tesi que s'arrogui una voluntat omnicomprensiva. I, d'acord amb aquest propòsit (filosòfic, sens dubte!), en un mateix marc textual poden aplegar-se línies filosòfiques antagòniques. ¿Com descobrim per exemple quina posició preval després de fer una comparació entre el poema "Correr o ser", en què els arquetipus platònics són presentats com a formes deslliurades del temps,⁶⁹⁰ i el text "Una vindicació del falso Basílides", en què Borges interpreta els arquetipus platònics exalçant-ne la funció benefactora ja que possibiliten la intel·ligibilitat?⁶⁹¹ El missatge filosòfic més subtil i latent de l'obra de Borges ja està inserit en la mateixa inèrcia de la seva poètica, que, en abraçar tesis filosòfiques diferents, insinua més clarament que cap altra definició explícita, el relativisme de tot sistema que assagi explicar la realitat amb una voluntat totalitzant.

Ara bé, aquesta diversitat de *propostes* filosòfiques, ¿indueix a considerar que Borges no és més afecte a unes línies filosòfiques que a d'altres? No. Constatar la versatilitat de la poètica de Borges no implica assumir que aquest

⁶⁹⁰ ¿Fluye en el cielo el Rhin? ¿Hay una forma / universal del Rhin, un arquetipo, / que invulnerable a ese otro Rhin, el tiempo, / dura y perdura en un eterno Ahora / y es raíz de aquel Rhin, que en Alemania / sigue su curso mientras dicto el verso? (C, OC, III, 324).

⁶⁹¹ cf. D, OC, I, 213.

autor no tingui “preferències” filosòfiques i que la seva literatura es dissol en una mena de difús gresol filosòfic desplegat a partir de sentits *estetitzants* dels materials de la cultura. Pel cap baix, el sentit filosòfic de la literatura de Borges tindrà els atributs que permet l’irrecusable escepticisme de l’obra de l’autor argentí. Els propòsits filosòfics de la literatura de Borges poden ser diversos, però sobretot, com hem dit, remarquen l’intent de presentar un coneixement que, en l’exercici de referir la seva fal·libilitat, acaba revelant les pròpies limitacions. Per aquest motiu, la literatura de Borges recorre a múltiples sistemes filosòfics que expressen aquest atribut del pensament, aquest – diguem-ne – efecte bumerang de les facultats humanes de coneixement, capaces d’esdevenir tribunal d’elles mateixes i fins de dictar sentència en contra seva. Borges recorre a sistemes filosòfics que, convenientment manipulats des de l’àmbit ficcional de la literatura, perfilen aquest exercici d’autoavaluació del mateix coneixement. Borges, que des de la seva infantesa ja està familiaritzat amb les paradoxes de Zenó, ha heretat un dels motius primordials que bateguen en l’estil filosòfic del seguidor de Parmènides. Zenó no demostrava que el canvi i el moviment no existissin, sinó que negava que poguessin ser pensats racionalment; i demostrava que la raó s’emboscava ella mateixa si intentava explicar un nus paradoxal i fracassava víctima de la seva pròpia activitat. Anàlogament, Borges no demostra que no existeixi un fons essencialment vertader de la realitat, sinó que elabora una literatura que forja una bateria de manifestacions destinada a demostrar com la raó –en el seu intent d’aprehendre la realitat– construeix autèntiques teratologies intel·lectuals.

Hem recordat (Capítol 2) que per a Borges l’estètica és un acte inconclús: “esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (OI, OC, II, 13). L’estètica arrossega tensió, un presentiment de

revelació; de revelació, però, que no arriba mai a consumir-se. L'estètica, doncs, és aspiració, però a condició de no materialitzar-se mai. Des d'una perspectiva filosòfica, l'obra de l'autor argentí presenta constantment aquesta mateixa tensió que l'estètica. La tensió filosòfica també genera un desideràtum: un voler representar i una posterior impossibilitat de representar. La literatura borgiana mostra les migradeses epistemològiques del coneixement humà, que assaja de representar la realitat però que únicament retorna d'aquesta experiència amb la capacitat d'aixecar acta de certificació de les seves limitacions. La tensió radica en aquest voler representar i en aquest no poder representar; diàleg que redueix els intents de comprensió de la realitat i tota teoria de la veritat a mers convencionalismes humans, a mera aproximació conjectural a una hipotètica veritat de fons que –com bé indica el text “La biblioteca de Babel”– remarca l'autoreflexivitat del llenguatge. Per aquest motiu els metafísics de Tlön “Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (F, OC, I, 436). Per aquesta raó la realitat queda reduïda a versió de la realitat. La història, la ciència, la filosofia esdevenen ramificacions de la ficció (aspecte que, com hem vist, havia quedat plenament assentat en Borges després de les tesis de Vaihinger); i cap discurs ja no s'atorga el privilegi d'accedir a la veritat. Però tanmateix, el concepte de veritat, que aparentment podria semblar que ha quedat debolit, desenvolupa una funció crucial en la projecció filosòfica de la literatura de Borges: la presumpció de veritat esdevé la paret mestra d'una literatura que se sap gestada per l'intent de comprendre la realitat i que, alhora, sap que els productes d'aquest intent derivaran irremissiblement en ficció (és a dir, en fracàs ontològic). I és que en la literatura de Borges aquests mons debolits, aquests sistemes relatius, totes aquestes versions de la realitat que es disfressen solemnement de *ciència*, *filosofia*, *teologia* o *història*, necessiten, per

operar i construir-se, el concepte de veritat, sempre amatent a *l'altra banda*, en aquell inabastable *àmbit de la metafísica*, inabastable però tanmateix inapel·lable en la seva existència necessària. Es materialitza, així, una tensió. Una tensió estètica, epistemològica, ontològica: un fons de realitat pura i vertadera que es pressent, que actua com a horitzó conjectural de tot intent de coneixement, que subratlla el fracàs de la nostra acció comprensiva. L'estètica, doncs, metàfora de la intuïció d'una revelació que no arriba a donar-se, està molt emparentada amb la idea de veritat, una veritat a la qual intenta accedir el coneixement humà, el principal atribut del qual és el d'intuir –sense conquerir-lo– *l'àmbit de la metafísica*, l'altre costat del mirall, la cara oculta de la realitat, la part posterior del tel que separa el somni de la vigília. En aquest sentit la metafísica apunta a una perplexitat més subtil, a un procés de coneixement radiografiat per la paradoxa. Ja ho veurem en el capítol que segueix.

De moment, però, limitem-nos a exposar que en l'obra de Borges hi ha aquest doble vessant: d'una banda la tensió que comporta el moment estètic, en què el subjecte s'extasia davant d'un espectacle que no comprèn i que no és capaç de transferir a llenguatge (és a dir, de traduir a les condicions humanes de coneixement); i de l'altra, l'intent constant de violentar a través del llenguatge els mateixos límits del llenguatge i, per tant, del pensament.

Hem dit que Borges iguala ficció i realitat, i que presenta un subjecte humà que per comprendre l'univers s'ha empresonat en dilemes, paradoxes, hiperficcions, irracionalitats, convencionalismes, antinòmies, apories...⁶⁹² I és que el projecte filosòfic sintetitzador d'aquesta amalgama de projeccions i referents filosòfics presents en l'obra de Borges s'objectiva en revelar que, per mitjà dels constructes del llenguatge, es generen múltiples parallogismes, fruit

⁶⁹² "The essence of Borges' thought and artistic method is the paradox, whose tension and clash of opposites is found in all aspects of his narrative work. All elements are defined in terms of their contraries and are joined with them in such a way that their inextricable unity and their sharp differences are simultaneously felt" (Irby 1981: 286).

de l'error de creure que aquest univers és aprehensible amb els rudiments elementals de les facultats humanes de coneixement. Per ratificar aquest bucle del coneixement, Borges forja una literatura inclinada a exposar i desplegar excepcions, esclatxes que permetin confirmar el *caràcter al·lucinatori* del món i la migradesa del coneixement humà. De vegades aquestes esclatxes les insinua una teofania (“La escritura del dios”), d’altres vegades són els objectes els que permeten una visió del més enllà (un llibre que conté tota la literatura, “El libro de arena”; una esfera minúscula, *l’Aleph*, que permetria accedir al noumen;⁶⁹³ una moneda, el *Zahir*...). I d’altres vegades la migradesa del coneixement humà es materialitza en la incapacitat per explicar alguns fenòmens que alteren la realitat (com, per exemple, els *ur* i els *brönir*, objectes sobrenaturals presents al conte “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). El caràcter al·lucinatori de l’univers; la migradesa del coneixement humà; la virtut extravagant del llenguatge, capaç de revelar les seves pròpies impossibilitats; tot un procés de debolició general de la confiança en el coneixement humà..., tots aquests atributs esdevenen una sola empresa filosòfica contínua en el marc de la literatura de Borges. Llavors –i aquesta seria la meua conclusió general, i, ahora, el punt de partida del Capítol final d’aquest treball–, Borges localitza en la tradició filosòfica un seguit de materials que l’assisteixin en aquest objectiu: mostrar la constitució feble del nostre coneixement, mostrar que aquest està sotmès a la il·lusió i necessitat immanent d’abraçar la realitat *en si*. Així, Borges fa una lectura i una transposició literària de la filosofia que majoritàriament culmina en assenyalar els productes irremissiblement aporètics que genera l’activitat humana de coneixement. Aquest projecte empeny Borges a seleccionar aquells materials de la filosofia que confirmen l’atzucac a què condueixen les pròpies explicacions filosòfiques. La seva

⁶⁹³ Amb la visible paradoxa que comporta que el subjecte que albira aquest món noumènic de l’Aleph és també un objecte més d’aquest món noumènic.

literatura exposa polèmiques i hipòtesis filosòfiques amb la finalitat de mostrar la tensió que es genera quan l'ànsia de coneixement queda transformada en una constatació de la limitació de les facultats humanes de coneixement. La seva literatura ens diu que, astorats davant l'espectacle múltiple de la realitat, els humans dissenyem esquemes provisoris, importants per a la nostra seguretat psicològica però inevitablement relatius des d'un criteri ontològic. En atorgar a aquests esquemes provisoris (la ciència, la filosofia, la història...) una consistència objectiva, una versemblança, una capacitat representativa, ens enganyem. I és que finalment el valor que Borges reconeix a aquests esquemes provisoris és precisament el valor de negar-se com a coneixements vertaders. D'aquesta manera la literatura borgiana s'acara cap a aquest propòsit de recórrer a la filosofia per negar la filosofia, d'emfasitzar criteris epistemològics per acabar declarant la fal·libilitat de tot criteri epistemològic.

Amb la tria dels materials filosòfics i de la cultura que constituïran els seus textos i la posterior translació literària que en farà, Borges ens instal·la en la declaració que qualsevol versió de la realitat és insegura o relativa. D'aquí que no s'adscriu a cap doctrina filosòfica i pugui fer compatibles elements diversos i fins i tot, com s'ha demostrat en els capítols precedents, models filosòfics radicalment oposats. Borges no està preocupat per la coherència d'una tesi o d'una cosmovisió, sinó que està motivat per l'exposició dels paranys en què cau la raó al llarg dels seus processos explicatius. Dels diversos autors filosòfics, dels múltiples postulats dels sistemes filosòfics a què recorre, Borges remarca el seu caràcter al·lucinatori, sovint intenta reduir-los a l'absurd, fent-ne una lectura paradoxal, incidint en la base contradictòria d'allò que aquests sistemes i aquests autors proclamen com a veritat.⁶⁹⁴ Aquesta

⁶⁹⁴ Aquest factor també explicaria, almenys en part, perquè Borges realça aspectes tan fragmentaris de l'obra d'un autor (Schopenhauer en seria un exemple emblemàtic) o d'un sistema filosòfic. I és que Borges exalta aquells materials que rimen millor amb el seu intent de mostrar la formulació contradictòria (i potser també una vacuïtat definitiva) de les filosofies.

lectura paradoxal, aquest intent de presentar la madeixa embullada que elabora el llenguatge quan vol explicar la realitat, adquireix en el si de la seva literatura múltiples plasmacions. De vegades, com a “Notas” (D, OC, I, 275), Borges mostra la seva predilecció per sumir-se en l’encant que li produeixen els problemes irresolubles, per constatar que “una solució mai no és superior a un misteri”, i tot seguit, després de fer un recull de paradoxes cèlebres, afegir-n’hi una de *pròpia*: “En Sumatra, alguien quiere doctorarse de adivino. El brujo examinador le pregunta si será reprobado o si pasará. El candidato le responde que será reprobado... Ya se presiente la infinita continuación” (D, OC, I, 277).⁶⁹⁵ Un mateix interès que serà confirmat per les constants referències que al llarg de la seva obra fa de les paradoxes eleàtiques.⁶⁹⁶ Relacionades amb les paradoxes de Zenó, Borges recollirà tradicions de la filosofia oriental a través de les quals exposa la incongruència de la infinita divisibilitat de la matèria: “Un siglo después, el sofista chino Hui Tzui razonó que un bastón al que cercenan la mitad cada día, es interminable” (D, OC, I, 255).

Aquest interès per mostrar la base i els resultats paradoxals del coneixement i de l’activitat filosòfica s’estén a la majoria dels aspectes filosòfics que tematitza la literatura de Borges. Fins i tot a l’ètica, fins i tot a les seves consideracions sobre materials de la teologia, sobretot a la metafísica. Així, Borges fa una lectura extrema de les implicacions que comportaria l’ètica de Spinoza: “De modo que si uno acepta la ética de Spinoza no habría hechos malos, ya que no hay hechos voluntarios, ya que todo ha sido querido por un Dios

⁶⁹⁵Un exemple que potser no és tan *pròpi*, en la mesura que es pot interpretar com un calc parcialment difuminat del capítol LI del *Quijote*: “[...] Digo, pues, que sobre este río estaba una puente, y al cabo della, una horca y una como casa de audiencia, en la cual de ordinario había cuatro jueces que juzgaban la ley que puso el dueño del río, de la puente y del señorío, que era en esta forma: *Si alguno pasare por esta puente de una parte a otra, ha de jurar primero adónde y a qué va; y si jurare verdad, déjenle pasar, y si dijere mentira, muera por ella ahorcado en la horca que allí se muestra, sin remisión alguna.* [...] Sucedió, pues, que tomando juramento a un hombre, juró y dijo que para el juramento que hacía, que iba a morir en aquella horca que allí estaba, y no a otra cosa. Repararon los jueces en el juramento y dijeron: *-Si a este hombre le dejamos pasar libremente, mintió en su juramento, y, conforme a la ley, debe morir; y si le ahorcamos, él juró que iba a morir en aquella horca, y, habiendo jurado verdad, por la misma ley debe ser libre?*” (Cervantes 1984: 409-410).

inescrutable” (Borges 1993: 67). Fa també una lectura paradoxal de l’etern retorn, un concepte filosòfic que Borges no abordarà des de la lògica interna del discurs de Nietzsche, i que per a l’autor argentí queda reduït a una mera palingenèsia, una repetició cíclica del temps. D’aquest tema en farà una reducció a l’absurd, no exempta d’una burla explícita i estentòria, ja que, de la idea d’etern retorn, a Borges li interessa explotar els problemes insolubles que genera, com ara, el de subratllar que si el món es repeteix no hi ha ningú que en pugui acreditar aquestes reiteracions; o la idea que l’etern retorn anul·laria el temps; o que si fóssim capaços de recordar alguna de les nostres vides anteriors, aquest record ja comportaria una variació i anul·laria el mateix etern retorn.⁶⁹⁷ Aquesta reducció a l’absurd de l’etern retorn podria admetre comparacions amb el mateix exercici que Borges practica a propòsit dels arquetipus platònics. Els arquetipus són la negació del temps i l’etern retorn també implica en certa manera la negació del temps perquè un fet que es tornés a repetir una infinitud de vegades provaria la inutilitat del temps: “Somos Edipo y de un eterno modo / La larga y triple bestia somos, todo / lo que seremos y lo que hemos sido. / Nos aniquila ver la ingente / Forma de nuestro ser; piadosamente / Dios nos depara sucesión y olvido” (OM, OC, II, 307).⁶⁹⁸ També darrere d’aquesta actitud sarcàstica hi ha la idea que l’etern retorn, la repetició cíclica, comportaria la revisió del concepte de temps, i és des d’aquesta focalització que a Borges li interessa plantejar aquesta lleugera burla d’innegables corol·laris filosòfics. Tenim, doncs, que la literatura de Borges es concentra a decorticar i exposar els constructes paradoxals de la

⁶⁹⁶ Com per exemple a “Avatares de la tortuga” (D, OC, I, 254-258).

⁶⁹⁷ cf. OM, OC, II, 241.

⁶⁹⁸ En el rerefons d’aquesta concepció hi podria haver Bergson. Per a Bergson, si no és d’una manera abstracta, no podem pensar en el futur, ja que dues coses no poden estar repetides perquè el fet de ser “repetides” ja en modificaria la seva naturalesa. I és que Bergson entén que temps i espai tenen naturaleses diferents, i que la consciència manté la noció de duració. I el fet que hi hagi consciència de duració implica que no hi ha repetició, sinó diferència.

intel·ligència. La motivació primordial de la literatura borgiana no és la de desfer el nus gordià del coneixement ni mostrar la sortida del laberint gnoseològic, sinó precisament la de subratllar el nus gordià el relleu del laberint. A través de fragments d'una gran càrrega sintètica, Borges desemmascara la contradicció de tota postulació de monisme.⁶⁹⁹ Una desactivació que tindrà els seus ecos en els tractaments literaris amb què modela el concepte d'identitat personal, en què fins i tot dos individus acabaran essent la mateixa persona (com ja hem dit són exponents d'aquesta idea narracions tan diverses com “Los teólogos”, “Tres versiones de Judas”, “La otra muerte”, “Acercamiento a Almotásim”, “La forma de la espada” –on l'assassí i el narrador de l'assassinat son u–, “El jardín de senderos que se bifurcan” –on un sol individu és més d'un individu en habitar diverses realitats–, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “Borges y yo” –en què el protagonista dialoga amb si mateix quan era jove–, o “Tema del traidor y del héroe”). Aquest conjunt de narracions duran fins al límit la noció d'identitat personal, insistint en la seva vulneració, en múltiples resolucions literàries que, o bé la qüestionen, o bé posen de manifest la complexitat pregona d'aquest noció, i que, en definitiva, mostren que l'intent desllorigador desemboca en la reelaboració literària d'un atzucac inevitablement paradoxal o en una intuïció no reductible a termes racionals.

Borges també du contra els seus propis límits teòrics aquella tesi de l'idealisme segons la qual tot allò que coneixem està en el fons de la consciència. Aquest plantejament, com ja hem dit, arriba mediatitzat per la idea de *voluntat* que postula Schopenhauer, filòsof per al qual aquesta categoria seria l'autèntica *cosa en sí*, la fonamentació de l'univers, la capa que roman sota del vel de Maia. A la narració “La biblioteca de Babel” l'autor argentí rebutja la idea que tot el que

⁶⁹⁹ cf. D, OC, I, 256, en què Borges, esmentant interpretacions de Plató i Russell, exposa la insostenibilitat del monisme.

coneixem estigui en definitiva en el fons de la nostra consciència, perquè la biblioteca de Babel ja conté totes les possibilitats de desplegament que preconfigura el llenguatge i, per tant, també totes les possibilitats del nostre propi pensament (cal aclarir que les potències encara no són coneixement). Així, el nostre coneixement pot ser entès com una reiteració d'allò que ja està pensat i executat (i no precisament per una ment, sinó per una entelèquia, com ho és el llenguatge). Aquest fet entroncaria amb la idea de voluntat de Schopenhauer, segons la qual el missatge hauria estat dipositat a l'espècie però no a l'individu⁷⁰⁰ (sota la mecànica de "La biblioteca de Babel", la persona que escriu una composició literària descobreix que aquella pretesa *originalitat* ja estava prefigurada en la lògica del llenguatge de l'espècie humana). La narració "Pierre Menard, autor del *Quijote*" també ratifica aquesta corol·lari, ja que un text forma part de la tradició, fins al punt que un (*non*) *Quijote* pot ser escrit, descobert, per un autor simbolista francès dos segles més jove que Cervantes. La idea d'aquesta narració és que, quan escrivim dintre d'una tradició, en definitiva renovem aquesta tradició. El voluntarisme, aquest principi vital que actua en tota existència individual, ens fa adonar de la nostra irrellevància individual, perquè el nostre esforç descobridor només està destinat a confirmar allò que ja existeix, allò que ja preexisteix enfonyat en l'essència de la nostra espècie. Tal com Borges recorda a "Sobre *The purple Land*": "El héroe se echa a andar y le salen al paso sus aventuras". (OI, OC, II, 111).

Els arquetipus platònics tampoc no es deslliuren de la lectura paradoxal que Borges imprimeix a la majoria de materials del pensament. Els arquetipus,

⁷⁰⁰ "[...] salvo los principios de la lógica pura, el saber, en general, no tiene su fuente en la razón misma, sino que, tomado de otra parte bajo la forma de conocimiento intuitivo, es depositado en la facultad de reflexión, donde toma la forma, completamente diversa, de conocimiento abstracto. Todo *saber*, es decir, todo conocimiento que se eleva al estado de abstracción, está con la ciencia propiamente dicha en la relación de la parte al todo. Por medio de la experiencia y a fuerza de observar los fenómenos aislados, todo hombre llega a saber muchas cosas, pero sólo aquel que emprende la tarea de conocer en abstracto cualquier género de objetos es el que puede aspirar a la ciencia" (Schopenhauer 1985: § 14, 71).

com hem vist, són interpretats des dels angles més diversos. Des d'una interpretació de signe positiu, la qual en destaca la seva capacitat a l'hora de possibilitar l'operativitat d'un pensament abstracte,⁷⁰¹ fins a una valoració crítica, en la mesura que revelen una base inevitablement paradoxal:

Debemos a la pluma de Aristóteles la comunicación y la primera refutación de esos argumentos. Los refuta con una brevedad quizá desdeñosa, pero su recuerdo le inspira el famoso argumento del tercer hombre contra la doctrina platónica. Esa doctrina quiere demostrar que dos individuos que tienen atributos comunes (por ejemplo dos hombres) son meras apariencias temporales de un arquetipo eterno. Aristóteles interroga si los muchos hombres y el Hombre –los individuos temporales y el Arquetipo– tienen atributos comunes. Es notorio que sí; tienen los atributos generales de la humanidad. En ese caso, afirma Aristóteles, habrá que postular otro arquetipo que los abarque a todos y después un cuarto... (D, OC, I, 255).

Borges també decortica el concepte de *realitat* formulant un diagnòstic aporètic. Planteja la idea d'una realitat configurada entre realitat positiva (allò que fàcticament s'esdevé) i entelèquia (allò que figura com a potència). Borges, quan s'exclama "Yo que tantos hombres he sido, no he sido aquél en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach" (H, OC,II, 230), conjunta la *potencialitat* i la *positivitat*, arrengherant-les com a categories equitativament integradores de la noció de *realitat*. El concepte de realitat, doncs, suma aquests factors. Presenta, així, la idea d'home com a resultat de la suma de les seves realitats positives, així com de les seves potencialitats que fàcticament no s'han esdevingut. És

⁷⁰¹ Alguns estudiosos de l'obra de Borges, com Juan Arana, extreuran d'aquesta idea un corol·lari molt més radical, interpretant que la base representativa de l'ésser humà i la invalidació dels arquetipus funda en Borges una veritat primordial: "El secreto está en darse cuenta que toda mentira requiere la existencia de una verdad primera a la que suplanta, y que toda imagen refleja se basa en una imagen primera, imitada por las copias y las copias de las copias. Por tanto, hay que buscar esa verdad y esa imagen primera en la trama de los sueños y en el juego de los espejos, porque sólo entre engaños y reflejos podremos encontrarlas" (Arana 1994: 47).

una noció també suggestivament plasmada en el poema “*Things that might have been*”, en què, des de l'àmbit reformulador de la literatura, la inexistència fàctica obté un estatut d'existència precisament per la seva condició de potencialitat no desplegada en acte:

Pienso en las cosas que pudieron ser y no fueron. / El tratado de mitología sajona que Beda no escribió. / La obra inconcebible que a Dante le fue dado acaso entrever, / Ya corregido el último verso de la Comedia. / La historia sin la tarde de la Cruz y la tarde de la cicuta. / La historia sin el rostro de Helena / El hombre sin los ojos, que nos han deparado la luna. / En las tres jornadas de Gettysburg la victoria del Sur. / El amor que no compartimos. / El dilatado imperio que los Vikings no quisieron formar. / El orbe sin la rueda o sin la rosa. / El juicio de John Donne sobre Shakespeare. / El otro cuerno del unicornio. / El ave fabulosa de Irlanda, que está en dos lugares a un tiempo. / El hijo que no tuve (HN, OC, III, 189).

Noció que també cristal·litza en el poema “En memoria de Angélica”, un poema d'obituari per una filla d'un nebot de Borges, que va morir de manera prematura el 1974 a l'edat de cinc anys:

¡Cuántas posibles vidas se habrán ido! / En esta pobre y diminuta muerte, / Cuántas posibles vidas que la suerte / Daría a la memoria o al olvido / Cuando yo muera morirá un pasado; / Con esta flor un porvenir ha muerto / En las aguas que ignoran, un abierto / Porvenir por los astros arrasado. / Yo, como ella, muero de infinitos / Destinos que el azar no me depara; / Busca mi sombra los gastados mitos / De una patria que siempre dio la cara. / Un breve mármol cuida su memoria; / Sobre nosotros crece, atroz, la historia (RP, OC, III, 108).

Borges també formula una inspecció de la condició humana, contrastant l'ésser amb els atributs divins. L'intent d'emular els déus, la pretensió d'un coneixement perfecte destrueix la persona ("Funes el memorioso"), la conquesta de la immortalitat sumeix el gènere humà en un dolor etern ("El immortal"). L'activitat mental i la vida humana es caracteritzen per ser un desideràtum.

Podríem entendre que aquest exercici en què el coneixement reconeix les seves mancances implica una devastació de la filosofia i de tota forma de sistematització de la realitat. Però aquesta concepció de Borges, de fer una lectura de qualsevol constructe del pensament com a fonamentalment fal·lible i contradictòria, conté el seu antídote. Perquè almenys Borges considera que el llenguatge i el pensament serveixen per exposar les contradiccions del llenguatge i del pensament. És potser aquest, com hem dit, l'abast més profund de l'apropiació filosòfica de la literatura de Borges: mostrar com el pensament té la utilitat de desconfiar de si mateix i com el llenguatge pot detectar els errors del propi llenguatge. No es tracta, ja ho hem dit, de presentar Borges com un epígon de l'anomenada *filosofia del llenguatge*, sinó d'entreveure les conseqüències de la seva singular tria dels materials filosòfics, les conseqüències de la particular translació literària d'aquests: l'esclat d'una gran rialla que deboleix les epistemologies més agosarades i els sistemes filosòfics clàssics.

Borges presenta les conseqüències paradoxals de moltes afirmacions, la força que arrossegueu els misteris insolubles, insisteix a fer una lectura paradoxal de les teories filosòfiques (remarcant, com hem vist, l'efecte bumerang de moltes de les seves afirmacions i continguts). A partir de l'extracció dels materials filosòfics elabora una reescriptura que exposa el xoc frontal de la raó quan és

incapaç de desenredar-se de la teranyina que ella mateixa ha teixit i en què ha caigut.

El coneixement es revela com a insuficient; les teories acaben revelant que la realitat és inexplicable; la tria dels materials filosòfics i la seva translació literària sempre comporta la dramatització literària d'una perplexitat filosòfica...; tots aquests aspectes bé podrien insinuar una lectura profundament filosòfica, integradora de la poètica de Borges. Es tracta d'una poètica molt autoexigida de nodrir-se de paradoxes i de constatacions de les apories que generen les facultats humanes de coneixement al llarg de la seva pròpia activitat. Es tracta, des d'aquesta perspectiva, d'un projecte literari-filosòfic que fa una síntesi de múltiples línies filosòfiques, vertebrades per la recerca incessant de paradoxes que confirmen la naturalesa deficitària de les facultats humanes de coneixement.

Molt probablement, el debatut plantejament sobre si Borges és o no és filòsof esdevé més un dilema generat per la mateixa pregunta que no pas pròpiament una qüestió de fons. Borges reserva a la literatura la capacitat de fusionar els altres gèneres expressius. Per tant, és en el cor de la literatura que hem de buscar els possibles plantejaments filosòfics de l'obra borgiana. I en aquest sentit, l'autor argentí, amb la introducció del conte filosòfic, ha invertit un paradigma metodològic que té conseqüències tant en la consideració del que és la filosofia com del que és la literatura. Observa Fernando Savater:

Volvemos a uno de los más caros juegos intelectuales borgianos: ¿qué pasaría si leyésemos de modo diferente a los filósofos, si en lugar de tomarlos por parientes algo engolados de los observadores científicos los colocáramos en nuestra biblioteca junto a Julio Verne y Lovecraft?”. [...] “también podemos leer sin demérito ciertos relatos tónicamente imaginativos como piezas filosóficas. Quizá es

lo que estaba implícitamente solicitando Borges que se hiciera con algunos de sus textos más representativos (Savater 2002: 95-96).

Subratllar una concepció acadèmica de la filosofia comportarà descartar la dimensió filosòfica de Borges. Però s'haurà pagat el preu oneros d'eludir que la poètica borgiana ja ha fet tot un procés de síntesi filosòfica i que hi ha moltes dimensions de la filosofia que s'expressen en els textos de l'autor argentí. L'influx filosòfic d'aquesta literatura exigeix noves conceptuacions que integrin i dissequin aquest nou gènere híbrid que és el conte filosòfic, una acció renovadora del llenguatge i de les formes expressives de la filosofia. Operant sobre els límits del llenguatge, de la *representació*, i sobre les facultats humanes de coneixement, la literatura de Borges imposa la seva força centrípeta a l'hora de reelaborar els materials de la cultura i s'enfronta a les catalogacions de la tradició. Aquest procés significa un punt d'inflexió i, per tant, una exigència de recatalogació dels materials de la tradició. Els mecanismes de creació *tradicionals* queden inexorablement ampliat per la introducció del *conte filosòfic*. Negar que la literatura de Borges incorpora i expressa correlats filosòfics seria no haver entès que les formes expressives s'han enriquit i modificat a partir de la poètica borgiana, i també seria no haver entès que *jugant seriosament* la literatura de l'autor argentí no és pur esteticisme ni recreativa pirotècnica filosòfica, sinó que expressa de manera tranquil·lament desesperada les (im)possibilitats del coneixement humà, la seva nostàlgia de Déu o d'Absolut, de plenitud ordenada.

CAPÍTOL 7

ELS USOS PARADOXALS DE LA RAÓ COM A EXPRESSIÓ DEL LABERINT EPISTEMOLÒGIC I COM A ELEMENT UNIFICADOR DE LES BASES I PROJECCIONS FILOSÒFIQUES DE LA LITERATURA DE BORGES

Al llarg d'aquests capítols precedents (en tots ells però d'una manera molt acusada en els Capítols 2, 4 i 6) hem presentat les bases i projeccions filosòfiques com a parts constituents de la literatura borgiana. És important remarcar aquest fet, perquè cal insistir que la *dimensió filosòfica* no és un mer atribut de la literatura de Borges, sinó un fonament substancial. En conseqüència hem explorat com la dimensió filosòfica es plasmava en aspectes formals de la literatura de Borges (Capítol 4), com la concepció borgiana del llenguatge ja incorporava importantíssimes consideracions filosòfiques (Capítol 3), com la *fascinació estètica* que l'autor argentí sent per alguns materials de la cultura (sobretot els filosòfics i els teològics) ja incorpora també importants consideracions filosòfiques (Capítol 2), com el mateix concepte borgià de literatura implica una reelaboració i redimensió dels materials filosòfics (Capítol 5), i, finalment, com la literatura de Borges presenta de manera alternada i perfectament articulada consideracions polaritzades entre les virtuts i defectes dels principals sistemes de la tradició filosòfica (Capítol 6).

A través d'aquests estrats advertim que la mateixa dimensió filosòfica de la literatura de Borges expressa la idea de laberint, ja que l'autor argentí, com hem dit, presenta les facultats humanes de coneixement des de la seva ambivalència més palesa: d'una banda es revelen insuficients com per alçar una tesi ontològica fiable, però de l'altra, al llarg d'aquest procés de

coneixement, es revelen prou capaces d'autodiagnosticar la seva pròpia insuficiència. Som, per tant, en un nou bucle borgià, i aquí l'adjectiu *borgià* potser és només un trop de les condicions ontològiques de l'ésser humà, que aspira a atènyer el món però que retorna d'aquest desideratum amb la certesa inexpugnable que mai, des dels seus esquemes provisoris, no podrà conèixer la realitat.

Els diversos usos d'una raó que en els seus processos d'intentar comprendre la realitat i formular una *Weltanschauung* constaten el seu propi fracàs epistemològic, és un dels principals objectes de la literatura de Borges. En aquest laberint epistemològic en què cada certesa sobre la realitat aporta proves que aquesta realitat és humanament inaprehensible, Borges erigirà la literatura en el gènere que, per excel·lència, podrà expressar aquest paradoxal procés de coneixement que consisteix a precisar els propis límits. Borges, així, sota la idea de *fascinació estètica* per uns materials especulatius de la cultura que seran aplicats a la trama literària, aplega teories de la tradició cultural i les desactiva sota el concepte de ficció literària. En conseqüència: les bases i projeccions filosòfiques de la literatura borgiana concentren materials molt dispers, heterogenis, fins i tot contraris. La seva obra també subratlla l'ambivalència d'una mateixa teoria filosòfica –tal com hem vist per exemple al capítol anterior a propòsit del platonisme o amb relació a les tensions entre nominalisme i realisme filosòfics–, és a dir, trenca la voluntat de sistema i, sobretot, focalitza el seu *interès*, la seva *fascinació estètica*, per uns materials i per unes projeccions filosòfiques que revelen aquests usos paradoxals de la raó.

Després de presentar les adscripcions filosòfiques que ha merescut l'obra de Borges (Capítol 6), en aquest capítol exposarem les que considerem que són les vèrtebres filosòfiques principals de la literatura de Borges: la paradoxa, les apories, les antinòmies, els equívocs, els paralogismes, les reduccions a

l'absurd, els sofismes, les estructures fal·laces però amb aparença de veritat, els equívocs, les contradiccions de sistemes argumentaris fonamentats en una pretesa lògica infal·lible i, en definitiva, l'activitat d'un pensament que de manera irremissible aixeca acta de la seva pròpia insuficiència. Aquesta és a parer nostre l'actitud intel·lectual que determina els criteris rectors de la selecció dels materials filosòfics presents en la literatura de Borges i, al mateix temps, els constitutius de les projeccions filosòfiques d'aquesta literatura, d'una literatura que, repetim, ha esdevingut el gènere exclusiu per desactivar les teories i sistemes amb pretensió de tancament ontològic i, per tant, el gènere prou elàstic com per reelaborar, des d'una *altra perspectiva*, l'argumental i la dramàtica, els materials especulatiu de la cultura.

Hi ha fonamentalment en Borges l'intent d'exaltar l'atzucac a què arriba el coneixement. La seva literatura és un camp d'exemples dels curtcircuits que sovint experimenta la facultat de la raó en no poder escapar dels propis paranys. D'aquesta manera Borges elabora una plasmació del caràcter paradoxal del coneixement, l'activitat del qual transforma cada intent d'elucidació de la realitat en una foscúria explicativa més. Es tracta, com hem apuntat, d'un concepte de raó que, al seu torn, té una activitat com a mínim antitètica: no és prou capaç de desllorigar els misteris del coneixement, però tampoc no prou imperfecta com per no adonar-se de la seva imperfecció. Així doncs, hi ha en Borges una reivindicació del caràcter ambivalent de la raó: la seva activitat i la condició d'erigir-se en jutge i reu en el mateix judici.

Podem dividir la literatura de ficció en dos grans blocs. El primer estaria format per aquell conjunt d'obres literàries i d'escriptors que, per ordinar el seus universos de ficció, es fonamenten en una manipulació *radicalment arbitrària* en els processos narratius de la realitat. Aquest procés els du a violentar la lògica

natural dels fets fins a l'extremitud, vulnerant molt sovint els principis elementals de la realitat positiva, deformant-la.

En aquests sentit, quan parlem de manipulació radicalment arbitrària, no ens referiríem a les personificacions que, amb pretensió moralitzant, es donen en les faules d'Isop, on per exemple una astuta guilla –sota el desig d'haver un penjoll de raïms– és capaç de conciliar la impossibilitat d'abastar-los amb un argument plausible de renúncia (“és que són verds”). Tampoc no estariem parlant dels textos dels *Cuentos de la selva*, d'Horacio Quiroga. No estem parlant d'aquests mons invertits i subvertits que narra François Rabelais a *Gargantua i Pantagruel* –on apareixen persones hiperbòliques que són *treballadors infatigables*, gent que se sotmet a la regla de “fes el que vulguis”, gent que viu més de 400 anys...–, o que Jonathan Swift exposa en els textos de *Gulliver's Travels*, en què el naufragi a l'illa de Liliput es converteix en una contraimatge corrosiva i crítica del *món real*. Aquestes obres i d'altres de la seva mateixa estirp, per bé que *també* violenten la lògica, les lleis naturals i els principis de la realitat positiva, estan orientades a una funcionalitat molt precisa: permetre que aquesta violentació de les facultats naturals reveli incongruències, absurds, esclatxes i injustícies de la vida real, provocant l'efecte mirall. Estem parlant de literatures amb funcions primordialment al·legòriques, que exploten convencions narratives antiquíssimes, com ara la personificació.

Lluny d'aquest subconjunt, quan parlem d'usos absolutament *arbitraris i capriciosos* en la violentació dels principis elementals de la lògica, ens referim a aquells autors que, com per exemple C. S. Lewis, John Ronald Reuel Tolkien o J. K. Rowling, esbossen un univers en què la inversió de la realitat no requereix de cap legitimació per part de la *lògica racional*. Així, les parets que es mouen a causa d'una força sobrenatural que no requereix cap justificació lògica, les escombres voladores, les propietats de criatures tan fantàstiques

com els *elfs*, els follets que apareixen de sota un bolet, les varetes màgiques que modifiquen vertiginosament la realitat (¿renovació de la figura del *deus ex machina*?), etcètera, són convencions literàries assentades en recursos fetillers, és a dir, en una lògica que no té com a exigència l'adequació a les lleis naturals i que, en conseqüència, no és diagnosticable per una intel·ligència humana, sinó que recau en l'arbitrarietat més absoluta. És un procediment narratiu que requereix un tipus de *complicitat* i de *credibilitats* lectores molt específiques, diferents de les que requerirà l'altre bloc que tot seguit exposem.

Aquest segon bloc, en contraposició al primer, estaria constituït per aquella literatura que aplica allò que podríem anomenar *una màgia racional*, una violentació de la lògica i de la realitat des dels mateixos paràmetres i mecanismes de la lògica *proverbial* i de la realitat. Es tracta sempre d'una *imaginació raonada*, d'una fantasia que neix i creix dins de les lògiques de la raó. Aquest procés es transparenta en les mateixes lleis narratives de la literatura de Borges: la presentació de la consistència d'un univers, la naturalesa d'uns personatges, un to, un llenguatge, un so i una xarxa d'esdeveniments i efectes que no vulneren els convencionalismes de la lògica.

Borges sempre aposta per aquest tipus de literatura que practica un joc de mans narratiu, una passada de màgia, a costa de no dissentir de la lògica proverbial que intenta aplicar-se a la realitat. És una propedèutica que l'autor argentí ja exposa de manera meridiana en un assaig relativament inicial, "El arte narrativo y la magia", que apareix al llibre *Discusión*, de l'any 1932. En aquest assaig Borges esbossa una teoria sobre la literatura màgica o fantàstica, sobre el concepte de ficció que més endavant serà aplicable a la seva obra. A partir d'una sèrie de textos (de William Morris, d'una novel·la d'Edgar Allan Poe, de Mallarmé i Sir James Frazer) Borges, després de diagnosticar "que el problema central de la novelística es la causalidad" (D, OC, I, 230), exposa

dos models emblemàtics d'ordir la matèria narrativa: el model natural, que es proposa cenyir-se a les lleis de la realitat,⁷⁰² i el màgic, en què les lleis de la causalitat se subjuguen a una arrel màgica.⁷⁰³ La novel·la, segons Borges, ha de seguir aquest segon model, atàvic, que busca simetries nímies entre els elements de la realitat, elements aparentment allunyats i vinculats per aquestes associacions radicades en la màgia.⁷⁰⁴ I ha de ser així perquè “[...] la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias”. (D, OC, I, 231). De fet aquest diagnòstic anticiparia el concepte de *realisme màgic*, procediment narratiu que exalta la presència de l'element meravellós i fantàstic en la realitat. A l'epíleg del llibre “Historia de la noche”, escrit l'any 1977, Borges declara: “Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos” (HN, OC, III, 202).

L'obra de Borges aplega una multiplicitat enorme d'exemples orientats a capturar aquest instant en què la raó s'autorevisa i descobreix escletxes i contradiccions insalvables en la seva manera de procedir i en la formació dels seus constructes i dels seus relats. D'aquí la tendència de Borges a generar o viviseccionar paradoxes, reduccions a l'absurd, antinòmies... en els seus textos de ficció, ja que la paradoxa i la majoria d'aquestes figures que acabem d'esmentar, amb la presentació de dos o més conceptes antagònics reunits sota un mateix paràmetre d'aparença racional i sòlida, són les figures adequades per expressar aquests laberints de la raó. Es tracta d'una raó que s'autoimpugna. I per fer-ho amb molta més intensitat, ho fa des de la lògica dels seus mateixos processos operatius, elucidant d'aquesta manera que cau en

⁷⁰² “[...] que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones” (D, OC, I, 232).

⁷⁰³ “donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado” (D, OC, I, 232).

⁷⁰⁴ “En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo [modelo]. Quede el primero para la simulación psicológica. (D, OC, I, 232).

la fal·libilitat i que acaba transmutant les preteses veritats ontològiques en fantasia o *perspectiva* o *visió* de la realitat. Aquesta forma de procedir respon al cèlebre *spoudaios paizein* de Borges, és a dir, a la seva manera seriosa de jugar amb la literatura, expressió manllevada de la filosofia platònica i que serà el títol, rodó, d'un assaig sobre la literatura de Borges a càrrec d'Ezequiel de Olaso: *Jugar en serio. Aventuras de Borges* (vegeu bibliografia).⁷⁰⁵

Per a Fernando Savater, en el fons de la filosofia és on “acecha el juego y nada más que el juego” (Savater 2002: 100).⁷⁰⁶ El cas és que Borges *juga seriosament*, i ho fa a través de la pràctica d'un ús lògic de la raó, d'aquesta raó que –a través de les seves apories, contradiccions, teratologies i constructes fonamentats sobre la base fal·lible del llenguatge– té, si més no, la facultat de revelar les seves ineficiències, esclotxes, fugues, desordres, hipertròfies... És una raó parcialment impugnada, ja que, com va apuntar Goya, genera monstres.⁷⁰⁷ En

⁷⁰⁵ *Spoudaios paizein*: jugar en serio. Con esa expresión curiosa, casi tierna, inquietante al repensarla, caracteriza Platón el quehacer del filósofo. Del juego tiene la filosofía su carácter no instrumental, la ligereza de cuanto se sustrae momentáneamente a los afanes de lo necesario y la supervivencia, un cierto punto incluso de irresponsabilidad y petulancia, el empeño en crear maquetas a escala para luego experimentar con ellas de modo delirantemente riguroso: el filósofo es en una sola pieza la rata, el laberinto y el observador que toma notas (pero si un niño se cuele en el laboratorio, cuando se encuentre con ese laberinto y la rata mareada en él, ¿acaso no lo tomará por un *juguete* estupendo? [...]) “Porque nadie jugó tanto literariamente y tan en serio como Borges, quien elogió a los que se jugaban la vida en una esquina de cuchillos o una carga de caballería mientras se jugaba la suya sobre el tablero de ajedrez, del parchís o de la oca, en la palestra inusual de la biblioteca: y el envite fue no menos grave, porque la vida es siempre lo que está en juego y lo que se pierde siempre” (Savater 2002: 98-99).

La forma exacta *spoudaios paizein* (σπουδαίος παίζειν) no apareix en cap moment a les *Lleis*, de Plató, que és el llibre que tots els autors esmenten com a font d'aquesta expressió. Efectivament, en aquesta obra del període de vellesa de Plató s'hi van trobant esments evidents a la idea de joc i de seriositat, però no la frase o expressió exacta. Es podria sospitar que aquesta expressió sorgeix arran d'una condensació elaborada per autors posteriors (entre ells, Pierre Bourdieu) a partir de la idea originària de Plató de plantejar la filosofia com un joc. El fragment de les *Lleis* que més s'acosta a aquesta idea és el següent: “Quiero decir que es menester tratar en serio lo que es serio pero no lo que no es; que la divinidad es por naturaleza digna de toda clase de bienaventurada seriedad, mientras que el hombre, como antes dijimos, no es más que un juguete inventado por la divinidad, y aún eso es lo mejor que hay en él; y que, por tanto, es preciso aceptar esta misión y que todo hombre o mujer pasen su vida jugando los juegos más hermosos que puedan ser, es decir, al contrario de lo que ahora piensan.” (Plató 1984, lib. VII 803 CD, vol. II: 24-25).

⁷⁰⁶ “Su [de Borges] arte literario es un alto ejercicio del juego cuya fórmula combina a la vez el rigor y la libertad, lo constante y lo imprevisto, el toque irónico y la visión atroz; es, en fin, un nuevo modo de imaginar el mundo y de representarlo mediante el lenguaje” (Oviedo 2008: 258).

⁷⁰⁷ Aquesta cèlebre frase apareix a l'aiguafort de Francisco de Goya *El somni de la raó produeix monstres* (en castellà: *El sueño de la razón produce monstruos*). És un gravat de la sèrie *Los Caprichos*. Està numerat amb el número 43 en la sèrie de 80 estampes. Es va publicar el 1799. Hi ha diversos manuscrits contemporanis que

aquest procés de revelació a través de l'aplicació d'aquestes figures que hem esmentat, la literatura de Borges conquereix un nou nivell, molt enriquit, de coneixement paradoxal: les bases deficientes de la raó confirmen la naturalesa al·lucinatòria de la realitat i la dissequen. De manera que tenim com a resultat notori l'activitat d'una intel·ligència que malda per trobar sentit a l'univers i que, després d'aquest procés infructuós, retorna amb una mena de diamant brut que no és res més que el (re)coneixement que les facultats de la raó són migrades. És la recursivitat característica de la literatura de Borges, en què els mateixos procediments narratius transparenten i emfasitzen els *continguts de pensament* dels textos. No desmarcar-se de la *lògica proverbial* per revelar les falles de la lògica significa subratllar el caràcter paradoxal del usos de la raó, entendre que la ficció i la provatura són condicions *sine qua non* del discurs.

expliquen les làmines de *Los Caprichos*. El que hi ha al Museu del Prado es té com a autògraf de Goya. En aquest text, la làmina en qüestió és explicada amb la frase: “*La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas*”. Els manuscrits que esmentem, amb les frases exactes que contenen aquest concepte, són:

- Manuscrito del Museo del Prado: *La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas*.
- Manuscrito de Ayala: *La fantasía abandonada de la razón produce monstruos, y unida con ella es madre de las artes*.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: *Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones*.

Aquests manuscrits es troben referenciats a l'obra: HELMAN, Edith (1983). *Transmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, p. 221.

És també manifest que aquesta expressió de Goya es pot interpretar en sentit contrari: des d'una lectura il·lustrada també es pot entendre que els monstres sorgeixen quan la raó s'adorm; es pot entendre que la fantasia, sense la guia de la raó, desvarieja.

LLENGUATGE NATURAL *VERSUS* LLENGUATGE FORMAL

D'entrada hem de distingir entre, d'una banda, lògica formal o simbòlica i, de l'altra, lògica informal o llenguatge natural. Estem parlant de dos nivells que, per bé que poden tenir connexió entre si, representen dimensions no només diferents sinó que moltes vegades fins i tot allunyades l'una de l'altra o clarament no homologables.

En un sentit clàssic i general podem dir que la lògica remet a les lleis del pensament mentre que, en un sentit modern, podem dir que remet més específicament a l'estudi de les formes del discurs. La lògica antiga, que parteix de l'*Organon* d'Aristòtil, pretenia incidir sobretot en els conceptes (que es definien per la *comprensió* i per l'*extensió*), en els judicis (que es definien com a relació entre dos conceptes) i en els raonaments (materialitzats per una relació entre dos o més judicis). Aquest tipus de formalització del llenguatge es transformarà de manera radical a partir de l'edat moderna. Leibniz, per exemple, va contemplar un llenguatge visionari que havia de ser xifrat amb precisió matemàtica; i el va plantejar amb l'intent d'anticipar un dels grans ideals que assumiran els lògics contemporanis: convertir tota especulació filosòfica i científica en mera computació. A principis del segle XIX Bolzano desplegarà una sèrie de nocions centrals per a la lògica del futur. Més endavant, Boole, Peirce, Schroeder i Venn formulen un sistema axiomàtic de la lògica que s'inspira en l'àlgebra abstracta; el seu intent era el de codificar, a través de quantificadors i regles, un únic sistema de la lògica amb la voluntat d'assentar una estructura lògica subjacent a tot discurs racional i científic. Però no serà fins a la irrupció de l'obra de Frege que la lògica canviarà definitivament el seu curs i el seu ascendent, amb l'establiment d'una formalització matemàtica del llenguatge natural, projecte que establirà la majoria de notacions amb què treballa la lògica actual. En aquest sentit,

Russell i Whitehead, amb l'escriptura dels *Principia Mathematica*, duran a terme una sofisticada teoria dels tipus, centrada en els càlculs de la lògica *d'ordre superior*, que evitarà les antinòmies i, com més endavant també farà Ramsey, intentarà evitar les paradoxes formals.

D'acord amb l'objecte d'estudi que ens ocupa, és important precisar nivells de llenguatge. D'una banda hi ha el llenguatge-objecte i, de l'altra, el metallenguatge.

El llenguatge-objecte serà el que, de manera majoritària, tot i que no exclusiva, satisfarà més la predilecció borgiana per dur la facultat de la raó fins a les seves pròpies extremitats. La lògica informal explora els arguments del llenguatge natural remetent-se més a l'acte *pràctic* del llenguatge i a *l'art* en la construcció dels arguments que no pas a les lleis que configuren la teoria formal del raonament. El llenguatge-objecte, doncs, tan marcat per exemple en una obra com el *Quijote* –una obra que, com hem apuntat en aquest mateix treball, recrea diverses paradoxes– ens obliga a distingir entre llenguatge natural i llenguatge formal. El llenguatge natural, el preferit pels escriptors en general i per Borges en concret a l'hora de recrear perplexitats epistèmiques, conté violacions de regles bàsiques de la lògica. Aquestes violacions transmeten *sensació* de paradoxa o perplexitat epistèmica. I aquí fem la paraula *sensació* perquè moltes vegades no hi ha, en un constructe aparentment paradoxal, un *problema lògic*, sinó una disposició que prodiga la idea de paradoxa, contradicció, o bucle, en l'ordre i resultat dels elements que configuren aquell pensament o idea. Moltes vegades es tracta d'un efecte psicològic, no necessàriament d'un error lògic o d'un defecte en el camp de la formalització. A l'hora d'aplicar aquest diagnòstic a la literatura en general i a l'obra de Borges en concret, potser hauríem de parlar més de pseudoparadoxes i d'equívocs que no pas de paradoxes. Per la simple raó que,

stricto sensu, la idea de paradoxa planteja que hi ha un problema de formalització. I la majoria de les vegades, quan es formalitza alguna (aparent) paradoxa sorgida en el llenguatge natural o col·loquial es descobreix que hi ha alguna solució formal per eliminar aquella (aparent) paradoxa.

Arribats a aquest punt també cal dir que no totes les impugnacions que el coneixement aplega sobre la seva pròpia activitat, responen a les exigències de la paradoxa o de les figures aporètiques. Diagnostica Alfonso de Toro:

No entraremos a describir los diversos campos en que se da la paradoja [...] sino que nos concentraremos en aquellos aspectos que están relacionados con la postmodernidad y la obra de Borges [...]. Tampoco pretendemos cuestionar, ni mucho menos negar que la paradoja en su totalidad no esté presente en la obra de Borges [...]. Es decir, no intento llegar a una clasificación ni mucho menos a una definición de la escritura borgeana, sino más bien intento tratar algunos pensamientos que se reflejan en cierto tipo de escritura, que puede valer para toda su obra o solamente para partes de ella, lo que no quita ni agrega validez a lo que voy a proponer, que es una lectura de ciertos aspectos donde me parece que Borges no solamente no produce paradojas, sino que son pseudoparadojas producidas por el lector y no por la estructura del texto mismo [...] (Toro 1999: 173-174, vol. I).

Per a de Toro, les “suposades paradoxes de l’obra de Borges”⁷⁰⁸ sempre tenen un “referent normatiu”,⁷⁰⁹ de tall realista (ídem, 196). Per a aquest crític en l’escriptura borgiana, més que una paradoxa, hi localitzem una estructura rizomàtica, un *corpus* lliurat a infinites reescriptures i a infinites relectures. Aquesta estructura de bulb és per a de Toro més significativa de la literatura borgiana que no pas la catalogació dels problemes lògico-binaristes tan característics de la paradoxa: “Borges no está creando paradojas, sino que

⁷⁰⁸ cf. Toro 1999: 194, volum I.

⁷⁰⁹ ídem.

parte de un pensamiento transversal y rizomático llevándolo al resultado de una producción y recepción escripible [...]” (Toro 1999: 202, vol. I).

Per bé que la constel·lació de perplexitats sorgides al voltant de les paradoxes eleàtiques relacionaria Borges amb les paradoxes de base sintàctica, la majoria de les vegades l'autor argentí subratlla les culminacions laberíntiques del pensament humà tot barrejant llenguatge i metallenguatge. En un clar procés autorecursiu el llenguatge parla del llenguatge, i des d'aquest nivell els textos borgians mesclen i intercanvien sistemes que per bé que tenen *solidesa lògica* condueixen deliberadament al deliri. És el que veiem per exemple a l'estremidor procés que Funes *el memorioso* proposa a la narració homònima. Es tracta de la generació d'un model matemàtic a partir de les equivalències entre, d'una banda, el model matemàtic –diguem-ne– clàssic (configurat per xifres aràbigues) i, de l'altra, un model matemàtic fonamentat per valors conceptuals:

[Funes] Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrársele. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario a un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades; análisis que no existe en los “números” *El Negro Timoteo* o *manta de carne*. Funes no me entendió o no quiso entenderme (F, OC, I, 489).

Quan establim aquesta divisió de nivells ens estem referint a dues maneres d'entendre la lògica: el nivell semàntic, que es vincula amb la interpretació pròpia del llenguatge natural, i el nivell sintàctic, que queda associat als sistemes de construcció de l'argumentació. Les paradoxes generades en el camp literari, com prova de manera eloqüent l'obra de Borges, barregen elements semàntics i elements sintàctics. Tot i que arribats a aquest punt, també cal dir que, Lewis Carroll a part, tant en la literatura en general com en l'obra borgiana en concret, la majoria de perplexitats epistèmiques o *desrealitzacions* es gesten a partir dels recursos de la lògica semàntica.

La perplexitat epistèmica que Borges recrea a partir de les paradoxes eleàtiques es fonamenta en un caràcter infinitari: infinitari en els arguments i en els passos de raonament. El caràcter infinitari suposa un procés de raonament en què tot quadra..., tot quadra fins que es fa un salt qualitatiu: imaginar els quadres lògics infinits. Borges, per exemple, juga amb la idea que suposa trobar un model d'infinites formes a partir de les paradoxes eleàtiques: el moviment no existeix, ja que la fletxa està aturada en cadascun dels punts del seu recorregut;⁷¹⁰ Aquil·les no atrapa mai la tortuga;⁷¹¹ o ramificant aquesta idea tot generant altres reformulacions de les paradoxes eleàtiques.⁷¹² La lògica d'aquest procés narratiu consisteix a aplicar un model d'infinitud, ja que sense aquesta infinitud desapareix la paradoxa. La conclusió és que, si aquesta interpretació fos certa, seria finitament satisfactible a la realitat.

⁷¹⁰ “[...] Me asombra que del griego la eleática saeta / Instantánea no alcance la inalcanzable meta” (MH OC, vol. III, pàg. 137).

⁷¹¹ Paradoxa a la qual Borges aportarà una intervenció: “Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja” (D, OC, I, 248).

⁷¹² “Un siglo después, el sofista chino Hui Tzui razonó que un bastón al que cercenan la mitad cada día, es interminable” (D, OC, I, 255).

Quan Borges remarca la *contradictio in adjecto* continguda en el títol de l'assaig en què l'autor argentí es proposa negar el temps, "Nueva refutación del tiempo", està materialitzant una contradicció present en el llenguatge natural: "No se me oculta que éste es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto*, porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaure la noción que el sujeto quiere destruir." (OI, OC, II, 135). En el llenguatge natural hi ha tota una gamma de qualitats que és ignorada per la lògica formal. La ironia paròdica que presenta el títol de l'assaig que acabem d'esmentar pertany a l'àmbit del llenguatge natural. A diferència de la lògica formal, que té una qualitat impersonal, les lleis d'asserció que presenta el llenguatge natural admeten referents emotius, d'autoritat, de creença, d'actituds, i tot un seguit de factors relacionats amb els convencionalismes del llenguatge i el context i sentits dels seus usos. Des d'aquesta consideració, moltes de les fal·làcies, reduccions a l'absurd, contradiccions o formulacions paradoxals dels textos de Borges no suporten una formalització *tout court*, sinó una anàlisi vinculada al teixit discursiu i contextual de què formen part.

La lògica formal construeix símbols, codis, patrons basats en algorismes, llenguatges artificials ajustats a axiomes o a regles, un conjunt de lleis, en definitiva, que aspiren a designar uns pretesos usos *perfectes* del llenguatge i les seves sèries de raonaments. El llenguatge natural o ordinari, però, difícilment s'adequa a aquests criteris, ja que s'allunya de la lògica formal en el sentit que no se subjuga a un patró axiomàtic del raonament.⁷¹³ La lògica no satisfà l'ideal argumentatiu de la complexitat que presenta el llenguatge natural. En aquesta divisió entre el vessant natural i el vessant formal, la lògica formal, doncs, ha perdut l'atribut que tenia a l'antiguitat:

⁷¹³ Sobre el desnivell entre llenguatge formal i llenguatge ordinari, vegeu Hofstadter 2001: 215-22.

En cualquier caso, la lógica ha dejado de ser aquel inútil amasijo de reglas y silogismos con el que hasta el pasado siglo pretendían algunos alcanzar el hecho imposible de *pensar correctamente*. La lógica, al igual que la gramática, no es disciplina prescriptiva: no enseña normas de buen comportamiento lógico y racional (Nuño 1998: 33).

Aquesta diferenciació entre els dos patrons que acabem d'enunciar, llenguatge natural i llenguatge formal, és providencial per entendre fins a quin punt l'obra de Borges comprendrà la *força representativa d'un acte de representació* que revela el seu propi caràcter paradoxal.

Explicuem-ho. A l'assaig "Avatares de la tortuga", d'una manera intensament concentrada, l'autor argentí ofereix una síntesi d'un dels propòsits (o fonaments) filosòfics. Ho fa de manera seqüenciada. En primer lloc exposa versions clàssiques sobre la cèlebre paradoxa eleàtica al voltant de la matemàtica i l'infinit. En un segon moment, amb sentit paròdic, diagnostica que la revisió d'aquesta paradoxa significa un *regressus infinitum*.

Descartes, Hobbes, Leibniz, Mill, Renouvier, Georg Cantor, Gomperz, Russell i Bergson han formulado explicaciones –no siempre inexplicables y vanas– de la paradoja de la tortuga. (Yo he registrado algunas.) Abundan asimismo, como ha verificado el lector, sus aplicaciones. Las históricas no la agotan: el vertiginoso *regressus infinitum* es acaso aplicable a todos los temas. A la estética: tal verso nos conmueve por tal motivo, tal motivo por tal otro motivo... Al problema del conocimiento: conocer es reconocer... ¿Cómo juzgar esa dialéctica? ¿Es un legítimo instrumento de indagación o apenas una mala costumbre? (D, OC, I, 258).

En un tercer moviment desactiva la pretensió epistèmica de tantes i tantes filosofies i reivindica un (recursiu, ja ho veurem) sistema al voltant de la representació:

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna –siquiera de modo infinitesimal– no se parezca un poco más que otras. He examinado las que gozan de cierto crédito; me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad (D, OC, I, 258).

I en un quart pas, després d'especificar el valor de la filosofia i el valor d'algunes filosofies com la de Schopenhauer, Borges exposa el seu propòsit o fonament filosòfic: “Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter. Las hallamos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón” (D, OC, I, 258). La dimensió filosòfica de la literatura de Borges, doncs, queda articulada sobre aquesta base idealista i aquesta exploració de les paradoxes, les antinòmies, les contradiccions i les fal·libilitats consubstancials al món i a la naturalesa del coneixement. Molt significativament Borges, per emfasitzar aquest propòsit, citarà Novalis: “*El mayor hechicero* (escribe memorablemente Novalis) *sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?*” (D, OC, I, 258). Després arribarà la declaració final de Borges, una assumpció de projecte filosòfic en tota regla:

Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo

en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (D, OC, I, 258).

En una observació que mereix ser subratllada, Borges atorga a la literatura la funció, sens dubte paradoxal, de revelar la falsedat del món o, per dir-ho en l'argot borgià, el caràcter oníric de la realitat. Es tracta, és clar, d'una formulació paradoxal, perquè, com l'afirmació que Eubúlides de Megara o Epimènides de Cnossos posen en boca d'Epimènides el cretenc, *tots els cretencs són mentiders*, instaura una paradoxa semàntica insoluble. Un sistema de coneixement que revelés la falsedat del món o el caràcter oníric de la realitat no seria un coneixement ni fonamentalment ni extensivament fals, ja que reportaria aquesta falsedat o l'evanescència de la seva constitució onírica.

Borges ha entrevist un aspecte que la lògica ja contempla en la variabilitat de les seves mecàniques, fonamentacions i produccions: la història de la lògica mateixa demostra que la lògica es replega sobre si mateixa i que, en la seva activitat de revisió i formalització, fins és capaç de vulnerar els propis axiomes que ha assentat.

No és objecte d'aquesta investigació entrar en detall en els minuciosos debats de la lògica contemporània. Però per comprendre el que volem dir n'hi ha prou amb esmentar alguns casos significativament rellevants d'aquest procés. És el cas de la lògica *intuicionista*, que postula un sistema de formalització lògica que s'adapta als raonaments de l'intuicionisme i en què el mateix concepte de veritat és homologat al de probabilitat. La lògica intuicionista no accepta el principi aristotèlic del *tercer exclòs* (*tertium non datur*), segons el qual la disjunció d'una proposició i la seva negació sempre és vertadera (“Tot enunciat és vertader o fals”), de manera que no hi ha lloc per a una *tercera cosa*. Per a l'intuicionisme aquest principi no és vàlid, com per exemple quan és

aplicat a un conjunt infinit de nombres, ja que, a diferència del que succeeix en els conjunts finits, no és possible demostrar-ne la veritat o la falsedat.

Els *Principia Mathematica* apareguts entre 1910 i 1913 i elaborats per A. N. Whitehead culminen la lògica del sistema deductiu iniciada per G. Frege a les seves obres *Conceptografia* (1879) i *Fonaments de la geometria* (1884). A partir dels *Principia Mathematica* la lògica es va ocupar del perfeccionament de la formulació axiomàtica del sistema de la lògica i de les propietats formals dels càlculs lògics: la consistència, la completesa i la decidibilitat. Doncs bé, l'anomenada *lògica paraconsistent* vulnera el principi de no-contradició, un dels axiomes més sagrats de la lògica clàssica. La lògica *paraconsistent*, en la mesura que es dedica a l'anàlisi de sistemes que toleren la inconsistència, pot acceptar, per exemple, que una cosa és dura i tova al mateix temps, sense que la reunió d'aquests dos predicats impliqui una contradicció.

Aquest caràcter de la lògica, que en els seus alambinats processos de depuració realitza (auto)impugnacions, és una constant. L'anomenada *paradoxa de Russell*, per exemple, formulada el 1901, va provocar una autèntica crisi en la fonamentació de la matemàtica, en la teoria lògica i més específicament en la teoria de conjunts. Aquesta paradoxa, que té relació amb la paradoxa del barber que apareix en el *Quijote* i amb la paradoxa del mentider (ambdues exposades en aquest treball), va revelar la inconsistència de les teories intuïtives de conjunts i de classes de Cantor i Frege, que Russell resoldria a través de la formulació de la teoria dels tipus.

Cantor, més endavant, l'any 1932 a través de la paradoxa que incorpora el seu nom (*paradoxa de Cantor*), tornarà a revelar aquesta inèrcia d'autoimpugnació pròpia de la lògica. Cantor diagnosticarà una paradoxa matemàtica que ja havia descobert l'any 1905 i que fa de la noció del "conjunt de tots els conjunts" una noció contradictòria. El procediment d'anàlisi és aquest: el

conjunt dels subconjunts d'un conjunt és major que el seu propi conjunt. Però el conjunt de tots els conjunts hauria d'incloure'l com a subconjunt propi. D'aquí la paradoxa que, com veurem, Borges aplica a la biblioteca de la narració "La biblioteca de Babel": el conjunt potència (el conjunt resultant) *és i no és* major que el seu propi conjunt.

Kurt Gödel (1906-1978), a través del cèlebre teorema que porta el seu nom, va formular la incompletesa de l'aritmètica i, de retruc, va imposar una autèntica revolució en el sistema axiomàtic. Des d'Euclides (365-275 aC) la matemàtica s'havia fonamentat en els axiomes. Una de les condicions que havien de garantir els axiomes tradicionals era el de la consistència, que es traduïa en la impossibilitat de deduir dues conclusions que es contradiguessin mútuament. Aquesta idea de consistència comença a ensorrar-se al segle XIX, quan es va demostrar que a través de la modificació dels axiomes d'Euclides es podien construir geometries diferents, *no-euclidianes*, igualment consistents que les euclidianes. S'ensorra per tant la idea de *teoria axiomàtica vertadera*, ja que ara el factor de valoració d'una teoria quedarà focalitzat en la utilitat d'aquesta teoria. L'any 1931 Gödel va presentar una demostració vàlida que assenyalava que per a qualsevol conjunt d'axiomes, i segons la lògica d'aquests axiomes, sempre és possible formular enunciats a partir dels quals no pot demostrar-se que aquests axiomes siguin d'aquesta manera ni que no ho siguin. Segons aquest teorema no hi ha cap sistema formal consistent en el qual sigui deduïble tota la veritat aritmètica de primer ordre. Gödel subratlla que un sistema formal és un conjunt d'axiomes codificats en un llenguatge rigorós i sotmesos a precises lleis d'inferència. El teorema de Gödel, per tant, estableix que per qualsevol sistema formal consistent M , que contingui una part d'aritmètica, pot ser construïda una sentència en el mateix llenguatge de M que no és ni demostrable ni refusable segons les lleis i el llenguatge de M . La

conclusió és majúscula: no hi ha cap sistema formal consistent en el qual sigui demostrable tota la veritat matemàtica:

The whole proof of Proposition XI can also be carried over word for word to the axiom-system of set theory M , and to that of classical mathematics A ,⁶⁸ and here too it yields the result that there is no consistency proof for M or for A which could be formalized in M or A respectively, it being assumed that M and A are consistent. It must be expressly noted that Proposition XI (and the corresponding results for M and A) represent no contradiction of the formalistic standpoint of Hilbert. For this standpoint presupposes only the existence of a consistency proof effected by finite means, and there might conceivably be finite proofs which cannot be stated in P (or in M or in A).

Since, for every consistent class c , w is not *c-provable*, there will always be propositions which are undecidable (Gödel 1962: 71).

No es tracta, en aquest context, de fer entrar amb calçador la literatura de Borges i de convertir-la en un epígon *literari* de totes aquestes reformulacions en el camp de la lògica. Però sí que es tracta de remarcar que la literatura de Borges —amb aquesta predilecció tan marcada per les antinòmies, paradoxes, apories, possibilitats i impossibilitats de representació lingüística del món, jocs lingüístics que expressen condicions epistèmiques, o limitació de les facultats humanes de coneixement...— planteja un aspecte correlatiu a l'activitat de la lògica com a ciència: subratllar que el mateix instrument de coneixement té la propietat de revisar-se a si mateix.

De la mateixa manera que el teorema de Gödel assenta que és impossible elaborar un conjunt d'axiomes a partir dels quals es pugui deduir un sistema matemàtic *complet*, la literatura de Borges revela que les facultats humanes de coneixement i tots els sistemes explicatius de la realitat que materialitzen aquestes facultats mai no podran explicar de manera completa l'univers, mai no podran tenir una cosmovisió completa, atribut que només pertany a una

intel·ligència divina. Per a Gödel la *incompletesa* implica que la veritat transcendeix el teorema que tot sistema formal imposa.⁷¹⁴ La literatura de Borges precisa la força magnètica d'una *veritat* que es fa present per contrast amb les conquestes del coneixement i el llenguatge. Per això els contes de Borges s'aturen en l'inefable –com ja hem exposat de manera reiterada al llarg d'aquest treball, per exemple a propòsit de les narracions “El Aleph” o “La escritura del dios”–, els textos de Borges remarquen la presumpció d'una veritat que, tanmateix, no pot ser nominada.

El teorema de Gödel, però, només remarca la *incompletesa* de tot sistema axiomàtic però no la impossibilitat de trobar la *veritat*. Que un sistema sigui incomplet no vol dir que sigui fals.⁷¹⁵ El sistema pot seguir essent útil sempre i quan no sigui aplicat a camps que sobrepassin els seus límits. La literatura de Borges expressa la incompletesa del coneixement per revelar que una teoria és incompleta. Moltes vegades trobem, com en el cas emblemàtic de la narració “Funes el memorioso”, que ni el mateix sistema filosòfic (l'empirisme) pot garantir el coneixement rigorós que preconitza (Funes, el protagonista d'aquesta narració, mor anorreat per un món exuberant i per la impossibilitat

⁷¹⁴ “Queda ahora claro que la coherencia no es un atributo de un sistema formal per se, sino que dependen de las interpretaciones que se asignen a éste” (Hofstadter 2001: 106)

⁷¹⁵ Sobre les interpretacions poc rigoroses del teorema de Gödel, observa Manuel Sacristán: “De aquí que, aún más laxamente, el teorema de Gödel haya podido entenderse también en el siguiente sentido filosófico: la lógica es incapaz de formalizar la deducción necesaria para fundamentar definitivamente cualquier conocimiento de algún interés teórico.

Por este camino de interpretación cada vez más laxa y vaga del teorema de incompletud de Gödel, algunos filósofos han llegado a afirmar que el resultado de Gödel demuestra ‘el fracaso de la lógica’ o hasta ‘el fracaso de la razón’. Estas afirmaciones carecen de fundamento, como puede verse por las siguientes consideraciones. En primer lugar, lo único que demuestra el teorema de Gödel es que resulta imposible conseguir un conjunto de axiomas y un juego de reglas de transformación que suministren todas las verdades formales expresables en el lenguaje de la lógica de predicados. [...]

En segundo lugar, el hecho de que la lógica misma haya descubierto y demostrado los límites o la inviabilidad de una realización universal del programa algorítmico, en su forma clásica, es más bien un éxito que un fracaso de la actividad capaz de tal resultado. El resultado mismo significa que el pensamiento racional puede saber cuáles de sus actividades son algoritmizables, ejecutables (en principio) mecánicamente, y cuáles no; cuáles son, como suele decirse, trabajo racional mecánico, y cuáles trabajo racional productivo. Fracaso del pensamiento es más bien la situación en la cual el pensamiento no sabe cuál es el alcance de su actividad, como suele ocurrir, dicho sea de paso, a muchos filósofos”. (Sacristán 1973: 198-199).

de prescindir de les seves facultats mnemotècnies i hiperempíriques). Quan Borges, tal com hem comentat a propòsit de la narració “El idioma analítico de John Wilkins”, parla *d’esquemes provisoris* en contraposició als esquemes divins de comprensió del món, el que està fent és subratllar la incompletesa consubstancial d’aquests esquemes provisoris, que tanmateix resulten útils com a catalogació relativa del món. És un sistema de coneixement relatiu i provisorio que s’erigeix en l’armadura per poder dur a terme el seu propòsit filosòfico-literari essencial: verificar els atributs al·lucinatoris de la realitat i del coneixement.

LA RAÓ, JUTGE I REU EN EL MATEIX JUDICI. LA PARADOXA COM A COL·LAPSE DE LA RAÓ

Només una literatura construïda a través de l’aplicació racional de la lògica podia oferir el reconeixement (autoreconeixement) de la deformitat del món, la seva asimetria, les arítmies entre realitat d’una banda, i llenguatge i facultat epistèmiques, de l’altra. Així, l’aplicació d’aquesta lògica resulta paradoxal. Per un costat tenim que l’exercici rigorós de la raó genera absurds (contradiccions, antinòmies, bucles, paradoxes...). I per l’altre costat tenim que encara que la raó condueixi a conclusions *delirantment rigoroses*⁷¹⁶ haurà revelat una certa solidesa en la formació dels seus constructes. La raó, si més no, en un gir filosòfic predominantment escèptic, haurà servit per revelar les seves mancances. En aquest sentit, la literatura de Borges revela aquesta màgia racional de què hem parlat a l’inici d’aquest mateix capítol, una lògica sempre concatenada, sempre *perfectament* il·lativa, sorgida a costa de violentar racionalment la lògica aplicant elements fantàstics però mai a costa de vulnerar-la d’una manera llicenciosa o completament arbitrària. Aquest fet es pot constatar en els objectes sobrenaturals que apareixen en les narracions de

⁷¹⁶ Segons l’expressió de Fernando Savater (Savater 2002: 99).

Borges: l'aleph, els *brönir*, el Zahir, el *libro de arena*... Tots aquests objectes presenten una fèrtil arítmia entre la seva, d'una banda, certificació d'inexistència positiva, i, de l'altra, la possibilitat de ser *racionalment* concebuts, acceptats per les condicions de la lògica.

En el cas de la literatura de Borges, doncs, no estem parlant de l'aplicació d'una lògica il·lògica, o d'una màgia sense brides, sense límits, sinó d'una màgia sotmesa a unes condicions de realitat, d'una lògica legítimament subjugada als seus axiomes.

És una màgia propera a l'obra, per exemple, de Herbert George Wells, que, a l'obra *The time machine*, explora amb *pulcritud lògica* aquesta *quarta dimensió*, el temps, que tant interessarà a Borges. En el cas de la literatura de l'autor argentí estem parlant d'una màgia *propera* a l'obra de R. E. Raspe, que a *Les aventures del baró de Münchhausen* fa que el protagonista relati fabuloses peripècies que apel·len a una racionalitat també *escrupolosa*, com ara quan el protagonista relata com va aconseguir sortir d'un llac tot estirant-se a si mateix dels cabells, o com durant una nevada va deixar el seu cavall lligat a un pal que, un cop fosa la neu, va resultar ser l'agulla d'un campanar, del qual va quedar penjat el pobre animal.

Els principals símbols de la literatura de Borges (el mirall, el somni i el laberint) assenyalen aquesta aplicació paradoxal d'una *màgia racional* o, més precisament, l'aplicació pulcra de principis narratius que violenten i qüestionen els paradigmes lògics i de realitat. El somni és entès com l'àmbit en què la raó opera d'un altre mode, però també com l'àmbit *racionalitzable* des de l'estat de vigília, el seu revers. Els laberints, com hem exposat al Capítol 4, prodiguen aquesta fabulosa característica d'estar ordits per la intel·ligència per confondre precisament la intel·ligència (un retorn de bumerang per als constructes de la raó). I el mirall, que entre altres facultats té l'atribut il·lusori que de manera tan

gràfica es relata a “La biblioteca de Babel” quan el mirall reduplica l’infinit i, d’aquesta manera, provoca un curtcircuit a la raó.⁷¹⁷ Aquesta singularitat torna a construir un laberint gnoseològic: “A lo largo de todo el relato [“La biblioteca de Babel”], la infinitud es cuestionada y negada, para luego ser afirmada de nuevo. Este recurso narrativo vuelve a insistir en el concepto espacial que extrae el lector, el concepto de laberinto, no sólo en el espacio descrito sino en la forma de ser descrito, en donde la esperanza y desesperanza de alcanzar la salida asalta en cada recodo y en cada bifurcación durante el tiempo de lectura” (Grau 1997: 67).⁷¹⁸

Mirall, somni i laberint són trops especulars que permeten provar la fal·libilitat de les facultats racionals. Però aquesta conquesta paradoxal només és possible gràcies a la pulcritud en la manipulació dels usos de la raó. Aquests tres símbols fecunden contrasentits, interrogants, paradoxes, atzucacs per a una raó que també té la facultat d’autorevisar-se.

Insistim-hi: la consignació de tots aquests procediments paradoxals, aporètics i antitètics sempre és formulada des de la racionalitat més granítica, des de l’aplicació lògica dels usos de la raó, fenomen que, en la mesura que fusiona procediment i contingut, encara intensifica més l’astorament epistèmic que produeix tota la seqüència del procés.

Al Capítol 1 (apartat 1.3.5) hem parlat del singular aprenentatge del materials de la filosofia que l’infant Borges va rebre, sobretot a càrrec del seu pare i d’un oncle seu. Hem dit que amb l’ajuda d’un tauler d’escacs el seu pare el familiaritza amb les paradoxes dels eleàtics: “Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me

⁷¹⁷ Cf., OC, I, 465.

⁷¹⁸ En entrevista de Cristina Grau a Borges, la investigadora li pregunta: “¿Y el truco del espejo? ¿Para qué esa duplicación ilusoria, si la biblioteca se extiende infinitamente?”. I Borges contesta: “Bueno, siembra la duda, ¿no? Uno piensa que quizá únicamente es infinita en la apariencia. Algunos lectores pueden sospechar que no lo es” (Grau 1997: 73).

reveló, con ayuda del tablero de ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga” (OT, OC, II, 459); i en el mateix sentit: “La materia que yo cursaba era filosofía; recordé que mi tío, sin invocar un solo nombre propio, me había revelado sus hermosas perplejidades, allá en la Casa Colorada, cerca de Lomas. Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarme en el idealismo de Berkeley; el tablero de ajedrez le bastó para las paradojas eleáticas” (LA, OC, III, 33).⁷¹⁹ Aquest material filosòfic, indissociable de la manera amb què va ser instruït, perdurarà en l’obra de Borges i s’expandeix en totes les seves fecundes digressions sobre l’infinit i el temps.

Les primeres paradoxes de la història del pensament són les que s’atribueixen a Zenó d’Elea i que, sobretot, són transmeses a través de la *Física* d’Aristòtil. Zenó (490-430 aC), deixeble de Parmènides, va elaborar un argumentari de base sofisticada i paradoxal que negava la impossibilitat del moviment o del canvi. Tot i que molt probablement van ser moltes més, Zenó va llegar les quatre paradoxes en contra de la pluralitat, que són les que van captivar l’atenció de Borges: la paradoxa d’Aquiles i la tortuga, la paradoxa de la dicotomia, la paradoxa de la fletxa immòbil en cadascun dels punts del seu recorregut (“[...] Me asombra que del griego la eleática saeta / Instantánea no alcance la inalcanzable meta”; MH OC, vol. III, pàg. 137), i la paradoxa de l’estadi.

Totes aquestes paradoxes es perpetuaren en un mode literari. Per a Borges, el món, més enllà de la seva naturalesa idealista i onírica, és doblement misteriós perquè el procés de desxiframent comporta aquests resultats paradoxals que adduïem, aquesta mena d’estremiment metafísic. Llavors la paradoxa en el seu

⁷¹⁹ La primera vivencia, la más elemental y desconcertante, es el descubrimiento de la multiplicidad y el cambio, así como de dos factores que los hacen posible: espacio y tiempo. Con muy pocos años, Borges recibió de su padre lecciones inolvidables sobre las paradojas eleáticas, demostrativas de la irrealidad de uno y otro” (Arana 1994: 51-52).

conjunt, així com el patró instaurat per les paradoxes eleàtiques, són elements de primer ordre en la poètica de l'autor argentí, tan necessitada d'aquestes figures de pensament que revelessin els contrasentits a què arriben el usos de la raó.⁷²⁰ ¿Abandonarà mai Borges aquests estadis inicials d'aprenentatge de la filosofia? El que és evident és que la paradoxa, atesa la seva naturalesa multiforme, constitucionalment contradictòria, és la figura que aglutina molts dels materials filosòfics que Borges trasllada al medi literari i la major part de les projeccions filosòfiques d'aquesta literatura. Les paradoxes eleàtiques, més enllà fins i tot del puntual debat filosòfic que plantegen, instauren en la literatura de l'autor argentí aquest patró a què fèiem referència.⁷²¹ Així, a l'assaig “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, Borges renova i s'incorpora d'una manera marcadament personal al debat al voltant de la declaració de Zenó que el moviment és impossible ja que, perquè un objecte en moviment avanci una determinada distància, abans ha d'avançar la meitat d'aquesta distància, i encara abans la meitat precedent, i així fins a una divisió de l'espai fins a l'infinit, de manera que no hi pot haver avenç. En aquest assaig Borges exposa una bateria històrica de refutacions cèlebres a la paradoxa d'Aquiles i la tortuga: Stuart Mill (“prueba, en resumen que atravesar ese espacio infinito requiere un tiempo infinitamente divisible”, D, OC, I, 244), Bergson (“olvidando [Zenón] que sólo el espacio se presta a un modo de composición y descomposición arbitrarias, y confundiéndolo así con el movimiento. [...] Bergson admite que es infinitamente divisible el espacio, pero niega que lo sea el tiempo”; D, OC, I, 244), Russell (“No queda ningún remanente periódico de la ventaja inicial dada a la tortuga: el punto final en su

⁷²⁰ Sobre el conte com a sistema lògic, vegeu Guillermo Martínez 2007: 109-114.

⁷²¹ Es tracta d'un *patró* perquè les paradoxes eleàtiques romanen com a tal: “De los libros que el tiempo ha acumulado / le fueron concedidas unas hojas; / de Elea, unas contadas paradojas, / que el desgaste del tiempo no ha gastado (OC, III, 411).

trayecto, el último en el trayecto de Aquiles y el último en el tiempo de la carrera son términos que matemáticamente coinciden”; D, OC, I, 247), o William James (pensador que critica el matemàtic anglès perquè les seves declaracions “eluden la verdadera dificultad que atañe a la categoría *creciente* del infinito, no a la categoría *estable*, que es la única tenida en cuenta por él, cuando presupone que la carrera ha sido corrida y que el problema es el de equilibrar los trayectos”, D, OC, I, 248). I un cop exposat aquest fris, Borges, com un actiu més, interpola la seva visió en el debat, una solució d’idealisme que neutralitzaria el caràcter insoluble de la paradoxa: “Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja”, D, OC, I, 248). És també el mateix procediment que aplicarà a l’assaig “Avatares de la tortuga” (publicat per primera vegada a la revista *Sur*, el desembre de 1939), on l’autor argentí recapitula el debat que al voltant d’aquesta paradoxa han teixit Descartes, Hobbes, Leibniz, Mill, Renouvier, Cantor, Gomperz, Russell i Bergson,⁷²² i tot per acabar aportant una observació personalíssima que redescobreix en la paradoxa una prova de la falsedat del món que intentem conèixer.⁷²³

Aquesta bateria conceptual al voltant de les paradoxes eleàtiques es materialitzarà en diferents moments narratius. Cristal·litza, per exemple, tal com es mostra en el conte “El jardín de senderos que se bifurcan”, en la particular aplicació d’un idealisme que concep el temps com una forma que multiplica exponencialment la suposada unitat mineral de l’èsser. A la narració “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” les paradoxes eleàtiques serviran perquè un profeta impugni el materialisme.⁷²⁴ També es deixarà notar l’aplicació

⁷²² cf. D, OC, I, 258.

⁷²³ cf. ídem.

⁷²⁴ cf. F, OC, I, 437.

d'aquesta paradoxa als constructes cosmogònics del món que es revela a la narració “La lotería en Babilonia”, precisament per parlar de la ramificació infinita (i, per tant, inaprehensible per a la raó) de la loteria que regeix aquest món.⁷²⁵ També serà aplicada com a suggestió de l'infinit en la narració “La muerte y la brújula”, insòlita barreja entre metafísica i lògica detectivesca: “Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*” (OC, I, 507). En la mesura que cada fragmentació de l'espai o del temps circumscriu un límit, un límit relatiu perquè al seu torn també és infinitament divisible, la postulació d'un univers i d'un temps infinits permeten que tant el pensament com les persones es perdin en aquest marc inabastable. La infinita divisibilitat també servirà perquè Borges l'apliqui a una anàlisi crítica de la narració “El castell”, de Kafka:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. [...] El primero es la paradoja de Zenón contra el movimiento. Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad, y así hasta el infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de *El Castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura (OI, OC, II, 88).

És també una anàlisi que expressarà a “Kafka. La metamorfosis”, dins *Prólogo con un prólogo de prólogos*. En aquesta anàlisi Borges vincula les paradoxes de Zenó amb la infinita postergació que es dona en els contes de Kafka, considerant que en totes les ficcions de l'autor txec en llengua alemanya hi ha jerarquies amb ramificacions infinites.⁷²⁶

⁷²⁵ cf. OC, I, 459.

⁷²⁶ cf. OC, IV, 98.

La infinita divisibilitat de les paradoxes eleàtiques també pren cos narratiu al conte “El libro de arena”, un llibre màgic que opera gràcies a la polarització inherent assentades en les paradoxes eleàtiques: un nombre concret que sempre és reductible en una progressió infinita i, per tant, inabastable: “Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro” (LA, OC, III, 67). Cal notar que en aquest fragment la paradoxa es ramifica i genera molts altres contrasentits paradoxals, com ara el de l’índex: ¿com pot ser que l’índex del llibre sigui fix, si el llibre, els capítols del llibre, són sempre mudables? El patró dels eleàtics permet ratificar l’estranyesa que provoca l’anàlisi racional de la realitat: “Como en la paradoja del eleata, / El sueño se disgrega en otro sueño / Y ése en otro y en otros, que entretejen / Ociosos un ocioso laberinto” (HN, OC, III, 170). La paradoxa entesa com a patró, doncs, ja forma part consubstancial de la poètica borgiana. Un cop superada la teoria conceptual de diverses paradoxes, sobretot les eleàtiques, Borges, com Chesterton,⁷²⁷ John Donne, Cervantes i Lewis Carroll, fa aplicacions narratives d’aquests materials, interessant-se particularment, tal com hem apuntat abans, per les paradoxes semàntiques:

⁷²⁷ Chesterton és un dels escriptors predilectes de Borges. En un estudi monogràfic del llibre *The paradoxes of Mr. Pound*, de Chesterton, Borges dissocia molt clarament l’artifici instrumental de l’essencialitat de continguts en l’aplicació que l’autor anglès fa de la paradoxa: “parece confirmar que se trata de una forma esencial, no de un instrumento retórico” (OI, OC, II, 72). Sobre l’influx d’aquest autor en l’ús de la paradoxa en Borges, observa Alberto Caturla: “Otras de las ideas paradójicas que pueden vincular Chesterton y Borges (también a Poe, véase la “Carta robada”) se halla en la trama de “El impostor inverosímil Tom Castro” de *Historia universal de la infamia*. Una de las ideas repetidas en *El hombre que fue jueves* es “nos ocultaremos mediante el procedimiento de no ocultarnos para nada”. Este argumento es sometido en el relato de Borges a una variación curiosa, en la paradoja pensada por el ingenioso Bogle. Éste le propone a Tom Castro hacerse pasar por alguien con el que no guarda ningún parecido ya que “intuyó que la enorme ineptitud de la pretensión sería una convincente prueba de que no se trataba de un fraude” (Caturla 2005: vegeu webgrafia). I també: “Ambos autores ensayan una gran variedad de formas de paradoja. Baste sólo indicar estas tres: el oxímoron (presente en la adjetivación borgiana), rasgo de estilo que ha estudiado P. Alazraki, o en la forma de titular las obras: *Historia universal de la infamia* de Borges o *Enormes Minucias* de Chesterton, la aporía (recuérdese el ensayo sobre la de Zenón Elea) y la paradoja verbal, en *Las paradojas de Mr Pound o en Seis problemas para don Isidro Parodi*. (Caturla 2005: vegeu webgrafia).

[...] para lograr estos efectos de humor, escepticismo y despego que tanto le caracterizan [...]. Pero lo paradójico no termina aquí cuando hablamos de Borges. Creo que en su caso la superficie no oculta, sino que refleja lo íntimo. Él, en efecto, se veía a sí mismo “como un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealtades” (*Historia de la eternidad*, OC, 1, 371) (Arana 2000: 115).

La paradoxa, del llatí *paradoxus*, i del grec παράδοξος (*para*, “contra o ford”, i *doxa*, “opinió”: “contrari a l’opinió habitual”) és, per tot el que hem exposat, una figura important en la literatura de Borges i vital per entendre un dels seus criteris primordials a l’hora de seleccionar els materials filosòfics i a l’hora de formular projeccions filosòfiques.

El mateix concepte de paradoxa no és especialment fàcil, atesa la seva multiplicitat d’extensions i matisos. En termes generals, i encara poc específics, la paradoxa és un tipus de raonament *sorprenent*, perquè a través d’una aparença de solidesa lògica comporta l’assumpció de conclusions absurdes o il·lògiques. Exposat en un sentit més estricte, la paradoxa és un enunciat aparentment absurd deduït com a conclusió vàlida de premisses acceptables, o és també la reunió de dos o més enunciats contradictoris als quals s’arriba a través de raonaments *aparentment* correctes.

Segons la catalogació que s’atribueix a Peano i a Ramsey, les paradoxes es divideixen en *sintàctiques* i *semàntiques*.⁷²⁸ Les de caràcter sintàctic són paradoxes

⁷²⁸ Tot i que cal matisar aquesta atribució de la divisió de les paradoxes entre sintàctiques i semàntiques formulada per Peano i a Ramsey. Aquests dos lògics van classificar les paradoxes, però no exactament en els termes que se’ls atribueix. En aquest sentit, Àngel Ruiz Zúñiga, a l’article “Russell y los problemas del logicismo” (a *MATHESES, Revista de divulgación e información en Filosofía e Historia de las Matemáticas*, Volumen IV, No 1, Departamento de Matemáticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988; article que es pot trobar a <http://cimm.ucr.ac.cr/aruz/Articulos/Russell/20y/20los/20problemas/20del/20logicismo.pdf>) sosté a les pàgines 5 i 6 d’aquest article: “Esta regla de ordenación daba cuenta de las paradojas; sin embargo, Russell creó también la “Teoría ramificada de tipos” para dar cuenta de las paradojas como la de Epiménides, Berry, etc. Ramsey demostró en 1925 que esta última no era necesaria para resolver las paradojas lógicas. Él dividía las paradojas en lógicas y epistemológicas (Ladrière más recientemente las divide en sintácticas y semánticas)”. I, efectivament, a través d’aquesta referència, que remet a l’obra esmentada (LADRIÈRE, J. *Limitaciones internas de los formalismos*. Trad. José Blasco. Editorial Tecnos. Madrid, 1969. p. 80) s’aclareix: “en el ámbito de la lógica se distinguen dos grandes categorías: paradojas sintácticas y paradojas semánticas”.

lògiques o matemàtiques, i es refereixen a processos d'inferència, a teoria de conjunts, i en general a algun problema d'irreductibilitat de la lògica i la matemàtica. Les segones es refereixen a problemes del llenguatge corrent (veritat, designació, contradicció semàntica...).

En el cas de l'obra de Borges, per bé que amb predomini de les paradoxes semàntiques, aquests dos tipus de paradoxa es combinen. És evident que, per tot el que hem apuntat fins aquí, la paradoxa com a concepte satisfà les exigències d'un coneixement que a còpia de sumar processos racionals desemboca en la perplexitat. Les paradoxes lògiques en Borges obtindran una disposició narrativa. Així, la biblioteca de la narració "La biblioteca de Babel", amb el seu suposat "catálogo de catálogos" (cf. F, OC, I, 495) pot ser entesa com un ordit narratiu de la paradoxa de Russell. Aquesta paradoxa, que manté amb les cèlebres paradoxes del mentider i del barber (*Quijote*) –totes dues ja tractades en aquest treball– va fer que Russell provoqués la crisi de l'anomenada *teoria de les classes* i, en un efecte d'arrossegament, la crisi dels fonaments de les matemàtiques. Russell revela la inconsistència de la teoria intuïtiva de conjunts i de classes que havien formulat Frege i Cantor.⁷²⁹ El nucli paradoxal queda establert. Per a Russell hi ha classes que són membres de si mateixes, és a dir, que es tenen a si mateixes com a membres. Un pressumpte catàleg de catàlegs com el de la biblioteca de "La biblioteca de Babel", ¿implica ser membre de si mateixa o no? Si es membre de si mateixa, no és membre de si mateixa. Si no és membre de si mateixa, és membre de si mateixa. Russell diu que no es pot declarar l'existència d'un conjunt que

⁷²⁹ Tal com s'evidencia en aquesta carta de Frege a Russell, del 22 de juny de 1902: "[...] Su descubrimiento de la contradicción [paradoja] me produjo la mayor sorpresa, incluso, yo diría, la mayor consternación, porque ha hecho tambalear los cimientos sobre los que yo intentaba construir la aritmética. [...] Tengo que reflexionar nuevamente sobre la cuestión. Es una cuestión muy seria desde que, con la pérdida de mi Regla V, parece desvanecerse no sólo la fundamentación de mi aritmética, sino también la única fundamentación posible de la aritmética. [...] El segundo volumen de mis *Grundgesetze* está próximo a aparecer. No cabe duda de que tendré que añadir un apéndice en donde su descubrimiento se tenga en cuenta" (extret de E. W. Beth. *Las paradojas de la lógica*. València: Universidad de Valencia, "Cuadernos Teorema", 1975, p. 71).

contingui tots els conjunts. Borges ha aplicat un sistema de desordenament racional que, al capdavant, es materialitza en una dramatització literària de la paradoxa que Russell diagnosticava a la teoria intuïtiva del conjunts i classes formulada per Frege i Cantor. D'aquesta manera, amb l'esment al presumpte catàleg de catàlegs, Borges haurà reblat de nou el desnivell entre la *representació* i la realitat. Si postulem el catàleg de tots els catàlegs, aquest catàleg, en la mesura que és en si mateix un conjunt, hauria de ser element de si mateix.⁷³⁰ Es tracta d'agafar la paradoxa de Russell com a model per a argument literari. Tot i que en aquest punt cal recordar que aquests exemples literaris de Borges demostren la fal·libilitat en els usos de la raó humana, no que la base formal o de l'axiomatització falli.

Evidentment: la hipertròfia d'efectes paradoxals que plasma la biblioteca de la narració "La biblioteca de Babel" és emblemàtica. Aquesta biblioteca està atapeïda de volums sorgits de la combinació mecànica de les lletres de l'alfabet i d'uns quants caràcters tipogràfics. La biblioteca, per tant, materialitza tota la literatura possible abans que les seculars generacions d'autors l'executin. Aquesta possibilitat que atorga al llenguatge una *realitat autònoma* radica en una pulcra base axiomàtica de la matemàtica. Aquí Borges remarca l'existència d'un esvoranc epistèmic que provoca vertigen: la raó, a través de passes perfectament lògiques, ha generat un estranyament majúscul: la possibilitat d'existència d'un món lingüístic (llibresc) que només pot ser percebut humanament, però que, en paral·lel, respecte de l'esser humà, manifesta una

⁷³⁰ Observa Guillermo Martínez: "[...] Uno puede pensar en el catálogo de todos los libros que no se mencionen a sí mismos. Es decir, no existe el catálogo de todos los posibles catálogos. Borges conocía muy bien esta variante porque la desliza en "La biblioteca de Babel" (Martínez 2007: 50). I aquest mateix matemàtic diagnostica que aquesta paradoxa adopta una altra materialització en l'obra borgiana: "En realidad, también la esfera con centro en todas partes y circunferencia en ninguna reaparece en 'La biblioteca de Babel'. Sólo que Borges decide aquí reemplazar la esfera por hexágonos. Les atribuye a las salas una forma hexagonal, creo yo, porque el hexágono es un polígono cuya forma evoca ya suficientemente a la circunferencia. (Martínez 2007: 51). Aquesta mateixa idea d'una esfera que té el centre a tot arreu i la circumferència enlloc, Borges l'exposa a "La esfera de Pascal": "esa esfera intelectual, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en

plena autonomia, ja que aquests volums s'han constituït com a autodesplegament del llenguatge mateix. La controvèrsia està servida en termes de paradoxa: ¿hi ha sistemes amb una *força lògica interior* per propiciar el seu propi desplegament? Si n'hi ha, continuen necessitant la verificació d'una intel·ligència humana, ja que, al capdavant (a part de la hipòtesi d'una intel·ligència divina que ho percebi) és aquesta última, la humana, la que executa una funció restauradora dins del marc de la representació.

Es tracta d'un problema de representació que Borges també exposarà a propòsit de l'obra *The World and the Individual*, del filòsof idealista anglès Josiah Royce (segle XIX). Arran de la referència a aquesta obra Borges reformula la paradoxa de la representació: “Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa, y así hasta lo infinito” (OI, OC, I, 47).

I es tracta també d'un problema de representació que formula en molts altres fragments: a “Magias parciales del Quijote”, o a “El Congreso”. Així, a la primera d'aquestes narracions que acabem d'esmentar, referint-se a la nit DCII del llibre *Les Mil i una nits*, observa: “En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también –de monstruoso modo– a sí misma” (OI, OC, I, 47). I a la narració “El congreso” vincula un problema de representació relacionat amb els arquetipus: “[...] el Congreso suponía un problema de índole filosófica. Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante

ninguna, que llamamos Dios. Para la mente medieval, el sentido era claro: Dios está en cada una de sus criaturas, pero ninguna Lo limita” (OI, OC, II, 15).

siglos la perplejidad de los pensadores. [...] Nora Erfjord era noruega. ¿Representaría a las secretarias, a las noruegas o simplemente a todas las mujeres hermosas?” (OC, III, 24). És una idea paradoxal que Borges reiterarà. Així, a “El hombre en el umbral” escriu: “Un refrán dice que la India es más grande que el mundo” (OC, I, 613). O a “El Aleph”, quan descriu els significats de la paraula *Aleph*, observa: en los que el todo no es mayor que la suma de las partes” (OC, I, 627). Una observació que està en consonància amb allò que sosté a “La doctrina de los ciclos”: “conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales.) La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo: la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar” (OC, I, 386).

A través de les fal·làcies, dels contrasentits i sobretot de la paradoxa, la literatura de Borges ratifica el fracàs de tot procés de coneixement, ja que aquesta activitat condueix a conclusions contradictòries. Tanmateix es tracta d'un fracàs parcial, perquè a través de la revelació d'aquests resultats s'hauran aconseguit conquestes epistèmiques en la mesura que aquests processos de raonament ens hauran servit per saber que el món és fals, ens hauran servit per qüestionar l'univers i per haver verificat que les nostres possibilitats comprensives mai no podran abraçar el *noümen*.

Borges prodiga “tenues y eternos intersticios de sinrazón” (OC, I, 258) per elaborar una obra literària que, estrat rere estrat, consolida aquesta revelació paradoxal dels processos de coneixement propis de la raó humana. A la narració assagística “La doctrina de los ciclos” Borges apel·la a la teoria dels conjunts de Cantor per refutar la teoria de l'etern retorn. Com hem comentat a l'apartat precedent aquesta paradoxa matemàtica diagnosticava que el conjunt potència (el conjunt dels subconjunts d'un conjunt) és major que el

seu propi conjunt. Cantor apunta que el conjunt de conjunts que es contenen a si mateixos és infinit. Borges primer resumeix la teoria nietzscheana de l'etern retorn: “El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse” (HE, OC, I, 384). En un segon moment Borges diagnostica que “Esa verosímil contestación de Friedrich Zarathustra me hace recurrir a Georg Cantor y a su heroica teoría de los conjuntos” (HE, OC, I, 386). Per què? Borges mateix, després d'una minuciosa explicació, agrega un nou diagnòstic:

La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo: la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar. La serie de los números naturales está bien ordenada: vale decir, los términos que la forman son consecutivos; el 28 precede al 29 y sigue al 27. La serie de los puntos del espacio (o de los instantes del tiempo) no es ordenable así; ningún número tiene un sucesor o un predecesor inmediato. Es como la serie de los quebrados según la magnitud. ¿Qué fracción enumeraremos después de $1/2$? No $51/100$ porque más cerca está $201/400$; no $201/400$ porque más cerca... Igual sucede con los puntos, según Georg Cantor. Podemos siempre intercalar otros más, en número infinito. Sin embargo, debemos procurar no concebir tamaños decrecientes. Cada punto “ya” es el final de una infinita subdivisión.

El roce del hermoso juego de Cantor con el hermoso juego de Zarathustra es mortal para Zarathustra. Si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones –y la necesidad de un eterno retorno queda vencida. Queda su mera posibilidad, computable en cero. (HE, OC, I, 386-387).

La hipertròfia, si és que es pot dir així, s'ha elevat al quadrat: la interpolació de la paradoxa de Cantor permet que Borges, en virtut d'un nombre de combinacions que seria infinit, impugni la idea nietzschiana de l'etern retorn. El mateix es podria dir, com ja hem apuntat, de la majoria dels objectes prodigiosos que, per condensar els efectes d'una paradoxa que sol mesclar el pla epistemològic amb el pla vital, es donen en els contes de Borges. L'Aleph és una esfera de molt poques polzades, “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (OC, I, 623). Hem d'entendre aquest objecte prodigiós com la possibilitat de contemplar el *noömen*, sense les limitacions de les formes humanes de coneixement. L'Aleph és, per tant, la materialització d'una conjectura: imaginar com podria ser la percepció del món arquetípic sense la mediació de cap forma de coneixement condicionada. L'objecte prodigiós en Borges, encara que en un primer moment podria induir un efecte de col·lapse i paràlisi del coneixement, en realitat significa una amplificació enriquidora: abordar una realitat que no pot ser *rebaixada* a llenguatge. Si les contradiccions matemàtiques han acaparat l'atenció dels matemàtics és per la senzilla raó que l'anàlisi i superació d'aquestes contradiccions ha suposat una clarificació, un progrés i un enfortiment del mateix sistema. Borges, és clar, no purifica el sistema de coneixement (d'altra banda, a la manera cartesiana, també hem d'admetre que les ciències naturals i formals progressen d'una manera diferent que les ciències socials i l'art), però sí que a través d'aquests objectes sobrenaturals el que fa és plantejar un canvi de perspectiva, de domini, de llenguatge i si tant es vol fins i tot de *paradigma*; i tot per acabar plantejant un nou angle de les impotències epistèmiques de l'individu. Remarcar aquestes imperfeccions enfortirà, és clar, un coneixement precís de les (im)potències del mateix coneixement. L'*Aleph* subratlla dramàticament aquesta coexistència de codis probablement incompatibles: el codi del

coneixement condicionat i el presumpte codi d'un coneixement no sotmès a les condicions pròpies del coneixement humà. L'espai narratiu queda consolidat amb les dificultats que (literàriament) consigna el mateix sistema que no pot constituir-se en el seu propi metasistema.⁷³¹

Aquest plantejament ens situa davant d'una conjectura. Es tracta d'una conjectura que redobla els seus efectes d'estranyesa perquè, més enllà de tenir un posicionament metafísic, aquesta conjectura d'una percepció desllindada de les condicions humanes de percepció ha estat construïda amb els fils de la raó i de la lògica. Aquesta esfera prodigiosa, que ja en el procediment d'imaginar com seria el món sense les condicions humanes de coneixement, formula una paradoxa del tot insoluble. L'Aleph, des de la unitat condensada de l'esfera, permet captar tota la multiplicitat fenomènica i temporal. L'Aleph, en la mesura que el jo de l'observador és anorreat pel calidoscopi incessant d'imatges i percepcions assolides a través d'aquest objecte, es dissol en la totalitat.⁷³² ¿Estem gaire lluny de les antinòmies kantianes? Per a Kant –ja ho hem dit– la raó, en els seus processos, cau en contradiccions inevitables: les antinòmies. En el seu origen etimològic aquesta paraula, antinòmia, deriva d'*anti*, “oposició”, i de *nomos*, “lleï”: conflicte de llei. Per a Kant, ja ho hem dit, les antinòmies de la *raó pura* són contradiccions en què cau la raó teòrica quan vol pensar allò incondicionat.⁷³³ Es produeixen quan la raó aplica els principis de l'experiència a objectes que estan més enllà de l'experiència. Es donen en la raó teòrica, en la raó pràctica, en el judici de finalitat i en el principi del gust. Així, resulta antitètic formular un conflicte de lleis, afirmar –primera

⁷³¹ Guillermo Martínez observa que aquesta paradoxa també apareix: “en el momento de la enumeración, en que Borges se decide a dar la descripción parcial de las imágenes en «El Aleph»” (Martínez 2007: 37).

⁷³² “*El Aleph y Otras inquisiciones* muestran la importancia creciente de los desarrollos imaginativos de tipo panteísta, unidos al viejo tema borgiano de la negación del yo[...]. Borges también está empeñado en la tarea de liberarnos de la realidad y las limitaciones de este mundo, y disuelve la conciencia de la personalidad para lograrlo” (Barrenechea 1957: 86)

⁷³³ cf. *Crítica de la razón pura*. I. Kant. Madrid: Alfaguara, 1978, p. 394 - 415.

antinòmia— que el món té un inici (tesi) i que no el té (antítesi); que la matèria —segona antinòmia— és infinitament divisible i que no ho és; que el món —tercera antinòmia— aplega, a part de la causalitat natural, la causalitat de la llibertat, i que no existeix tal llibertat; i —quarta antinòmia— que el món suposa l'existència d'un ésser necessari i, alhora, que no la suposa.⁷³⁴

L'Aleph, amb tota la seva arquitectura racionalment precisa, ens condueix a la inefabilitat, mostrant els límits del coneixement i el llenguatge a l'hora d'abordar el fet paradoxal de relatar el que no estaria condicionat ni per les formes humanes de coneixement ni pel llenguatge humà:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y las circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: La enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré (OC, I, 624-625).

⁷³⁴ cf. *Crítica de la razón pura*. I. Kant. Madrid: Alfaguara, 1978, p. 394-415.

Per a Kant els raonaments antitètics són pseudo-racionals. Quan Borges precisa el centre d'inefabilitat a què el condueix la cascada de visions que té a través de l'Aleph, d'alguna manera emula la idea kantiana de concebre els principis de l'enteniment aplicats més enllà de l'experiència (per tant, aplicats a les *coses en si*) com a principis merament regulatius, com a principis que apunten a una creixent recerca de sentit, mai plenament aprehensible. El transsumpte del mateix Borges que contempla l'esfera màgica que li ha deixat el poetastre Carlos Argentino Daneri es constitueix en el viu emblema del subjecte de coneixement que, com que distingeix entre coneixement fenomènic (Borges mirant a través de l'esfera que hi ha en el soterrani) i el món noumènic (el que conté l'esfera), accepta resignadament aquestes *conclusions* (visions).

Aquesta impossibilitat d'expressar allò intemporal i infinit retorna la persona a tota la seva realista cruesa existencial. L'obra de Borges, tan sovint acusada de freda i deshumanitzada, es revela com una de les prospeccions més fondes en la revisió de les facultats humanes. Sempre al caire de l'abisme metafísic, perduts en el seu bucle epistemològic, constantment maldant per travessar el tel dels somnis o per imaginar *l'altra banda* del mirall, l'ésser humà, com el transsumpte de Borges en el conte que acabem d'esmentar, imagina com podria ser el món *en si*, el món arquetípic, una visió omnipotent. I sempre retorna d'aquestes exploracions amb un botí precís: l'or (savi) de la derrota. Es tracta, un cop més, de la prova consumada que la raó humana té unes condicions migrades. La literatura reelabora aquest procés paradoxal, cataloga les paradoxes, explora els oxímorons⁷³⁵ en el marc d'una raó que descobreix la seva pròpia fal·libilitat.

⁷³⁵ "The Circular Ruins is merely one exemplary instantiation of Borgesian paradoxes. Like the Aleph itself, most of these paradoxes entail an untenable collaboration of the infinite and the finite, time and timelessness, continuity and discontinuity, the One and the Many. These are *hyperfictions* in the extreme; that is, they imply oxymoronic collusion at the deepest level" (Merrell 1991: 38).

El Aleph, a part de tots aquestes disseccions de la paradoxa, incorpora, a més, la frement paradoxa escenogràfica que descobreix Alberto Julián Pérez, una paradoxa que plasma la soledat de l'individu que conjuga dos espais físics antitètics i, alhora, dues facultats epistemològiques colossalment diferents: *El Aleph* materialitza “la paradoja de estar preso en un sitio y ser dueño de la totalidad del espacio” (Julián 1986: 185). És una metàfora precisa de la condició humana: l'espai angost de casa del poetastre Carlos Argentino Daneri conté l'objecte que permet la contemplació de tots els punts de l'espai i del temps. La naturalesa de la raó té aquestes mateixes característiques paradoxals: des d'unes possibilitats deficientes aspira a una visió totalitzant de l'univers.

Queden encara molts altres objectes prodigiosos que plasmen de nou aquest abisme insalvable entre les condicions humanes de coneixement i la possibilitat (divina) de captar el món *noimènic*. Com per exemple, el Zahir. El Zahir és una moneda que cau a les mans de Borges i que, un cop s'ha mirat una sola vegada, resulta impossible d'oblidar i, per aquesta mateixa impossibilitat d'oblit, provoca l'embogiment de qui l'ha contemplada.⁷³⁶

Aquest conte que, segons declara el mateix Borges, contindria, igual que *El Aleph*, influències de l'obra *The Crystal Egg*, de H. G. Wells,⁷³⁷ manifesta moltes extensions de l'obra del nostre autor. Inclinat a concretar les qüestions metafísiques en un objecte material de caràcter sobrenatural, Borges recuperarà a *La esfera de Pascal* la idea de *El Zahir*. Sota el supòsit general que “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (OC, II, 14), l'autor argentí recupera aquella tradició filosòfica i teològica que associa la perfecció amb la forma esfèrica.⁷³⁸ Però, en una rèplica de la destrucció que pateix *l'hiperempíric* Funes, que incapaç d'abstraccions mor pres de la riquesa

⁷³⁶ cf. OC, I, 589.

⁷³⁷ cf. “Epílogo” d'*El Aleph* (OC, I, 629).

⁷³⁸ cf. OC, II, 14.

intolerable de detalls experimentals que queden indeleblement gravats en la seva memòria absoluta, la moneda del Zahir, tan perfecta en els seus efectes, té una conseqüència paradoxal: en la mesura que no permet l'oblit de qui l'ha vist, mata el protagonista de la narració, elimina els que l'han percebut. Aquesta idea d'una moneda amb propietats sobrenaturals que ens farien descobrir que la perfecció podria tenir efectes devastadors sobre unes capacitats de coneixement com les humanes, té altres rèpliques en l'obra de Borges. Així, per exemple, a "Juan, I, 14" escriu; "Conocí la memoria / esa moneda que no es nunca la misma" (OC, II, 355); al poema "Cambridge", dins *Elogio de la sombra*, hi ha aquests tres versos, que tornen a consignar la impossibilitat de conèixer els arquetipus: "Como en los sueños, / detrás del rostro que nos mira no hay nadie. / Anverso sin reverso, / moneda de una sola cara, las cosas." (OC, II, 359); i al poema "Unas monedas" revela l'existència d'una moneda que no es pot sostenir amb les mans: "La moneda cayó en mi hueca mano. / No pude soportarla, aunque era leve" (OC, III, 150). La moneda prodigiosa materialitza atributs paradoxals. En el cas del Zahir aquest procés és evident: la impossibilitat d'oblidar l'oblit. Oxímoron? Xoc de predicats? Aquest és el marc conceptual, el nervi literari, d'un debat filosòfic de gran envergadura epistemològica. Sobre la base d'una paradoxa, "El Zahir" admet una lectura antifenomenica com la podria admetre el conte "Funes el memorioso": l'individu, col·lapsat per la miríada de fenòmens de la realitat, incapaç d'abstracció, incapaç d'exonerar-se de les pròpies condicions de coneixement, sucumbeix i mor literalment, esclafat per un exuberant món de percepcions.

Ens trobem –cal recordar-ho– amb un ús escrupolós de la raó. La base racional justifica inductivament totes les passes. I com en les faules de Kafka,

en la literatura de Borges la seqüència encadenada de fets racionals haurà conduït finalment a la constatació d'una colossal i irremeiable caiguda.

Entre les influències d'estil i de concepció de la literatura que pesen sobre *El Zahir*, com en tants altres contes, hi hauria l'obra de Lewis Carroll, que d'una manera arquetípica entrelliga el criteri lògic amb l'absurd per revelar la manca de sentit de realitats generades a través d'una aplicació curosa dels principis de racionalitat.⁷³⁹ En el pròleg de les obres completes d'aquest incomparable escriptor i matemàtic anglès, Borges escriu:

En el capítulo segundo de su *Symbolic Logic* (1892), C. L. Dodgson, cuyo nombre perdurable es Lewis Carroll, escribió que el universo consta de cosas que pueden ordenarse por clases y que una de éstas es la clase de cosas imposibles. Dio como ejemplo la clase de las cosas que pesan más que una tonelada y que un niño es capaz de levantar. Si no existieran, si no fueran parte de nuestra felicidad, diríamos que los libros de Alicia corresponden a esta categoría. En efecto, ¿cómo concebir una obra que no es menos deleitable y hospitalaria que *Las mil y una noches* y que es asimismo una trama de paradojas de orden lógico y metafísico? Alicia sueña con el Rey Rojo, que está soñándola, y alguien le advierte que si el Rey se despierta, ella se apagará como una vela, porque no es más que un sueño del Rey que ella está soñando. A propósito de este sueño recíproco que bien puede no tener fin, Martin Gardner recuerda cierta obesa, que pinta a una pintora flaca, y así hasta lo infinito (OC, IV, 102).

⁷³⁹ “Esta breve discusión muestra las dificultades que presenta la utilización de la lógica y del razonamiento para argumentar a favor de ellos mismos. Llegados a este punto, tocamos fondo, y no hay más defensa que exclamar a voz en cuello: “¡Yo sé que estoy en lo cierto!”. Una vez más, nos enfrentamos al tema tan agudamente planteado por Lewis Carroll: no se puede estar defendiendo permanentemente los modelos propios de razonamiento. Llega un momento en que la fe ocupa el escenario. [...] De modo similar, uno no puede aportar una demostración absoluta y definitiva de que otra demostración, correspondiente a determinado sistema, es legítima. Por supuesto, es posible aportar una demostración de una demostración, o una demostración de una demostración de una demostración..., pero la validez del sistema ubicado en la base seguirá siendo siempre una suposición indemostrada, admitida como artículo de fe” (Hofstadter 2001: 217).

La paradoxa, unió de dues o més idees contraposades en una mateixa unitat de pensament, sempre convoca una racionalitat atomitzada: cadascun dels predicats que conformen un raonament paradoxal és o pot ser vertader i, aparentment, s'apareixen com a sòlids des d'un criteri lògic. La topada d'aquests predicats incompatibles forma la paradoxa. D'aquesta topada, les obres d'autors com Borges o Carroll n'obtenen una funcionalitat literària i, alhora, filosòfica. L'autor anglès formula, des de criteris matemàtics i *metafísics*, una allau de paradoxes que revelen l'arítmia del món i dels sistemes de raonament –diguem-ne– convencionals. Novament: aquesta revelació es potencia de manera doble en la mesura que està assentada en paràmetres (axiomes) lògics, del tot rigorosos. És també aquesta la *màgia racional* de Borges. No hi ha arbitrarietats o llibertats incontinentes en la seva particular revelació del caràcter al·lucinatori de la realitat i el coneixement humà. Al contrari, hi ha un procés cenyit a una lògica rigorosa. En Borges aquesta reelaboració literària de la naturalesa fantasmàtica de la raó i l'univers pivota sobre la paradoxa i altres figures aporètiques amb capacitat d'expressar les falles del coneixement.

A través d'aquestes figures que revelen contradiccions i formes aporètiques, l'obra de Borges expressa una autèntica crisi de les facultats de la raó. És, com hem dit, un curtcircuit de la raó, l'evidència dels processos antitètics de coneixement. A "Una vindicació del falso Basílides" escriu: "El universo, según deja entender San Agustín, no comenzó en el tiempo, sino simultáneamente con él –juicio que niega toda prioridad del creador". (D, OC, I, 216). Es tracta, doncs, de descàrregues fulminants, que atorguen una funció primordial al coneixement i a la literatura: catalogar les perplexitats gnoseològiques.

Un dels Borges *més genuïns*, més seriosament enjogassats, és aquell que es recrea en desfibril·lacions del pensament, que estampa moments narratius que impliquen un estranyament de la realitat i de les pròpies facultats de coneixement. I és que el coneixement en Borges materialitza un èpic exercici d'autoreconeixement, de verificada consciència de les seves limitacions. Ja hem exposat aquest moment en altres punts del treball: “Virgilio impugna a los soberbios que pretendieron con la mera razón abarcar la infinita divinidad; de pronto inclina la cabeza y se calla porque uno de esos desdichados es él” (NED, OC, III, 344). Nosaltres, en un exercici d'humilitat, també impugnem la supèrbia perquè ens hem adonat de les limitacions del nostre coneixement. Aquest procés de mostrar els usos paradoxals de la raó vertebrava les projeccions filosòfiques i la selecció de materials filosòfics presents en la literatura de Borges. Ordenades per una homogènia direcció escèptica, aquest procés constituirà una homogènia direcció escèptica. El llenguatge, la categoria d'inefabilitat, la concepció de la lògica, els conceptes de *temps* i d'*infinit*, el concepte d'*absolut* o un polivalent concepte de *realitat* quedaran del tot afectats per aquest procés d'autoreconeixement del coneixement, per aquesta avaluació a què s'autosotmeten les facultats de la raó.

Aporia és una paraula d'origen grec, ἀπορία, que deriva d'ἄπορον, on la partícula negativa “α” s'uneix amb πῶρος (passatge) donant literalment el concepte “dificultat per al pas” o “obstacle que impedeix el pas”, i encara més adaptadament: “raonament difícil d'entendre, difícil d'interpretar”. Més genèricament, l'aporia és la perplexitat que experimenta l'enteniment quan rep dos raonaments contraris fundats, tots dos, en bones raons. De vegades aquest concepte, que sempre implica “dificultat per al raonament”, actua de sinònim d'antinòmia o de paradoxa. L'aporia és un dels recursos predilectes de la poètica borgiana. D'una banda, l'aporia subratlla la perplexitat d'un

coneixement que en la seva pròpia activitat genera contradiccions i productes teratològics.

A través de l'aporia, Borges revela un doble fons inherent a la lògica metaficcional de les seves narracions: la topada entre la veu autorial de l'autor mateix i un procés de percepció que seria impossible en la realitat positiva. Com succeeix per exemple en l'acrobàcia epistèmica d'un jo que infructuosament intenta (auto)contemplar-se dins de la totalitat. Així, a "El otro, el mismo", escriu: "Mi vida que no entiendo, esta aporía / De ser enigma, azar, criptografía / Y toda la discordia de Babel. Detrás del hombre hay lo que no se nombra; / Hoy he sentido gravitar su sombra" (OC, II, 253). A "Borges y yo", l'autor argentí, a propòsit del desdoblament del seu jo, escriu: "Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página" (H, OC, II, 187). Cal notar que és precisament la literatura la que procura aquest espai per al simulacre d'un jo, que, des del desdoblament i la distància temporal, dialoga amb ell mateix: el Borges jove i el Borges de senectut. Al text "Tu", en una nova versió d'aquest fantàstic desdoblament aporètic del jo, Borges alçarà la idea de veure's a si mateix com un sentinella que es vigila, raó per la qual pot autoimpugnar-se i declarar sobre si mateix com si un mateix fos un altre: "Minuciosamente lo odio" (OT, OC, II, 491).

A través de processos racionals que revelen la nostra migradesa gnoseològica Borges du la seva literatura a l'extremidat de desvelar la base aporètica del coneixement humà. I aquest propòsit, sens dubte *filosòfic* en la mesura que planteja relacions epistèmiques, vertebrada i estimula molts dels sentits dels textos de l'autor argentí. La seva literatura subratlla la voluntat de precisar les

mancances del llenguatge i del coneixement, rubrica l'absurditat dels sistemes filosòfics o omnicomprensius. Com assoleix Borges aquest propòsit? Fonamentalment mostrant la naturalesa contradictòria del coneixement humà, atorgant a la literatura la funció d'abismar-se en els límits del coneixement i del llenguatge. Només el dilatat espai de la ficció podia convocar aquesta base aporètica del pensament. Mentre que la filosofia, i per definició també tota la resta de ciències socials i naturals, aspiren a aportar sentits definitius, la literatura per a Borges és l'espai propici, potser exclusiu, per expressar aquestes contradiccions en què cau la pròpia activitat constructora de sentit. El llenguatge per a Borges revela una valuosa recursivitat, una mena de particularíssim nominalisme: descobrir que el llenguatge és real però que no representa la realitat, entendre que la *superfície* del llenguatge implica la profunditat abissal d'un pensament sotmès a alçar *esquemes provisoris* o *catàlegs convencionals*. La recursivitat implica la idea que un fenomen es defineix en funció d'una lògica de la circularitat, és a dir, en funció del fenomen mateix. De vegades aquest procés de revelació es formula d'una manera penetrantment subtil: "Realicé [...] eso que llaman caminar al azar" (OI, OC, II, 142), escriu Borges en un raonament que ja incorpora de nou la idea aporètica d'un jo que és capaç de desdoblar-se en subjecte de coneixement i alhora, sobre el mateix acte, constituir-se en el propi objecte de coneixement. A "Los dones" evoca la paradoxa del mentider per dir: "Le fue dado el lenguaje, esa mentira" (At, OC, II, 411), decretant la mateixa condemna que la cèlebre paradoxa: si el llenguatge serveix per verificar la seva mentida, aleshores el llenguatge ja no és una mentida..., etcètera. Borges ha dinamitat tota propensió lògica, ja que, més fonament, ha remarcat la paradoxa d'un llenguatge que diu que el llenguatge és inútil. Són imatges vívides que expressen la reclusió obligadament aporètica de la intel·ligència humana,

incapaç d'abastar l'absolut, ja que el llenguatge és només un pobre simulacre de la plenitud del llenguatge de Déu:

¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo* (A, OC, I, 597-598).

El llenguatge i el coneixement, expressions del nostre laberint aporètic, crea un mode paradoxal d'incomunicació en la justa mestura que no és perfecte però que tanmateix verifica la seva imperfecció. I per això qualsevol estructura metaficcional ens condueix als límits del llenguatge (i, per tant, del coneixement). D'aquesta forma es pot decretar, d'una manera paradoxal, que el llenguatge té la potència de catalogar les seves impotències, és a dir, de consignar els seus defectes. Per això el llenguatge, l'afany de coneixement i la mateixa literatura encarnen el nostre desideràtum: “La historia que he narrado aunque fingida, / Bien puede figurar el maleficio / De cuantos ejercemos el oficio / De cambiar en palabras nuestra vida. / / Siempre se pierde lo esencial. Es una / Ley de toda palabra sobre el numen. (H, II, 196).

La literatura és l'espai idoni (repetim: exclusiu) per al *simulacrum* d'una vida humana expressable en les condicions oníriques d'un idealisme i en la ficció

que permeten el llenguatge i el coneixement. D'acord que el llenguatge ens ofereix aquesta conquesta migrada, d'acord que el coneixement i el llenguatge ens releguen a conjecturar l'inefable (allò que, per definició, els contrasta) i a entendre (com el guerrer de "Historia del guerrero y de la cautiva") que la revelació i la intuïció poden ser forces més poderoses que no pas l'exercici axiomàtic de la raó.⁷⁴⁰ Però, malgrat això, estem subjugats al llenguatge i al coneixement: "La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios". (OI, OC, II, 86); i també, tal com observa Borges a "Fragmentos de un evangelio apócrifo": "Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena" (ES, OC, II, 390).

Hem parlat de la paradoxa de la representació a partir del poema "Ajedrez" i a propòsit del mapa d'Anglaterra que postulava el filòsof idealista Josiah Royce. A "Vindicación de Bouvard et Pécuchet" Borges recrea aquesta paradoxa del *regressus infinitum* a què està condemnada la representació, assentant que l'univers no es pot conèixer per la simple raó que explicar un fet –tal com també hem comprovat en el text de "El idioma analítico de John Wilkins"– sempre implica referir-lo a un altre fet més general (¿fins a un conjectural arquetip?).⁷⁴¹ A la narració "El Congreso" hem vist com el congrés acaba confonent-se amb la totalitat del món. El poder representatiu, doncs, queda

⁷⁴⁰ Una idea que, en Borges, està molt induïda per l'ascendent de Schopenhauer: "Hemos adquirido la convicción que la primera fuente de toda evidencia es la intuición, y de que no hay verdad absoluta más que en la relación inmediata o mediata con la intuición. Sabemos, además, que el camino más directo es el más seguro, puesto que toda intervención de conceptos expone a muchos errores. Si firmes en esta convicción nos fijamos en las matemáticas, tales como lo constituyó Euclides en ciencia y como existen en su conjunto todavía, no podemos menos de hallar su método extraño y hasta absurdo. Nosotros queremos reducir toda demostración lógica a una demostración intuitiva; las matemáticas, por el contrario, hacen grandes esfuerzos para rechazar deliberadamente la evidencia intuitiva que es la propia y que tienen a su alcance, para sustituirla con la evidencia lógica. Me parece que esto es como si un hombre se cortara las piernas para andar con muletas, o como aquel príncipe del *Triunfo de la sensibilidad*, que huía de la hermosa Naturaleza para deleitarse contemplándola pintada en una decoración de teatro" (Schopenhauer 1985: § 15, 77).

⁷⁴¹ cf. D, OC, I, 261.

dissolt en la seva pròpia espiral de representacions que representen altres representacions, en un procés dominat sempre per una conjetural clau arquetípica: presumpta, però inabastable en termes humans.

Sumit en aquesta multiplicació exponencial de la representació, a l'individu l'espera un altre vertigen: la inefabilitat. En el llibre d'assaig *Inquisiciones*, que Borges va publicar l'any 1925 i que no serà reeditat fins al 1994, trobem aquesta entrada sobre *inefable*:

Este adjetivo sucede en todos los escritos, y es un conmovedor desvarío de los que generosamente lo desparraman el no haberse jamás parado a escudriñarle la significación y desenterrarle la estirpe. Inefable es, por definición etimológica, aquello que no alcanza las palabras. Aplicarlo a cualquier sustantivo es, pues, una confesión de impotencia, y escribir, por ejemplo, tarde inefable, equivale a decir: *A mí no se me ocurre nada...* o *No he logrado encontrar el adjetivo definidor de la tarde*. Además, como si ya no fuese bastante aventurada la viaraza de andar enjaretando una palabra que a semejanza de sus congéneres infinito, inenarrable, in-extenso, es una simple casualidad gramatical permitida por la arbitraria costumbre de conceder al prefijo *in* una significación negativa, los que así obran tienen la usanza perversa de llamar inefables a los momentos de máxima intensidad de sentir, que son precisamente los de más pronta expresión y constituyen la permanencia de la lírica y la tragedia. Inefable podría denominarse acaso la cotidianería de la vida, pero nunca los besos, las miradas y la contemplación del cielo. Los que negando esto negaren la eficacia del lenguaje y creyeren que hay cosas inefables deberán suspender acto continuo el ejercicio de la literatura y sólo despabilarse de vez en cuando las entendederas hojeando el Ermitaño usado, los poemas de Arrieta o cualquier otro consciente desbarajuste de frases... Ahora viene el zarpazo contra la palabra (Borges 1998: 168-169).

Més enllà d'aquestes acotacions gramaticals i expressives del jove Borges, un gran gruix del sentit filosòfic dels seus textos conduirà a aquesta crisi

epistèmica revelada per la categoria *inefable*. Són nombrosíssims els punts d'aquest treball que exploren o remetent a aquest concepte clau de la poètica borgiana, un concepte que revela, és clar, els límits d'allò pensable, la frontera entre el fenomen i el *noümen*, els termes entre la intuïció i la raó, entre el llenguatge com a realitat i la realitat del món. Vels, ceguesa, miralls, Aleph, Zahir, *brönnir*, arquetipus somnis, cortines..., són objectes, processos i conceptes que remetent a la circularitat d'un llenguatge que no pot traspasar els seus límits i que, en el seu exercici de catalogar el món, ratifica un cop més que no hi ha cap tipus de discurs que pugui aspirar a oferir un sentit definitiu. Aquest procés es pot evidenciar de manera emblemàtica, entre molts altres escrits, als textos "El tintorero enmascarado Hákim de Merv", en què es retira el vel per revelar un misteri captivador (HUI, OC, I, 234); a "El espejo de tinta", en què, a part que el vel oculta una dada reveladora, es retira el vel per descobrir que el rostre del personatge de la visió és el mateix rostre del personatge que té la visió (HUI, OC, I, 341 i 343); a "El acercamiento a Almotásim" (HE, OC, I, 416), en què el protagonista descorre una cortina per acostar-se i conèixer Almotásim; a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (OC, I, 442): "Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco a leyes inhumanas– que no acabamos nunca de percibir" (F, OC, I 442); a "La lotería en Babilonia", en què, novament, Déu es converteix en emblema d'allò que és inabordable (F, OC, I, 460); a "El milagro secreto", en què es declara que els somnis pertanyen a Déu i que Maimònides va deixar escrit que les paraules d'un somni són divines quan són clares i distintes i que mai no es pot veure qui les ha dit (OC, I, 511); a "Tres versiones de Judas", en què de la topada entre l'absolut i el llenguatge propi de la raó humana, provoca un embogiment que ens reclou en la inefabilitat: "al famoso hechicero Juan de Viterbo, que enloqueció cuando

pudo ver a la Trinidad”. (F, OC, I, 517); a “Tigres azules”, en què de nou es ratifiquen els efectes embogidors dels objectes sobrenaturals, ja que al final del conte Borges suggereix que, més enllà de l’univers abordable per als humans, hi ha un altre univers per unes *altres* lleis, inabastables per a la intel·ligència humana (cf., III, 388); a “El fin” en què l’experiència estètica ens reclou en el silenci: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música...” (F, OC, I, 521)... Aquesta mateixa inefabilitat a què ens condemna l’estètica, Borges la reitera a “La muralla y los libros” quan escriu: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (OI, OC II, 13); i la reitera també a “Los teólogos”, en què “El final de la historia [la que narra el mateix conte] sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo”. (A, OC, I, 556); a “Historia del guerrero y de la cautiva”, en què la revelació o la intuïció condemnen a la inefabilitat: “Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella: lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal” (A, OC, I, 558); a “There are more Things”, en què primerament s’ha observat que “Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o un vehículo? El salvaje no puede percibir la biblia del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos (LA, OC, III, 36), i en què, al final, la naturalesa sobrenatural

de l'entitat o ésser que habita la casa fa que el protagonista de la narració expressi la inefabilitat d'aquesta manera: "La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos", sense (poder) explicar què va veure (LA, OC, III, 37); és el mateix sentiment d'impotència expressiva que experimenta el protagonista de "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)": "Comprendió (más alla de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad" (A, OC, I, 561); és també la mateixa idea que s'expressa a "La búsqueda de Averroes", en què es conjectura "La maravilla es acaso incomunicable" (A, OC, I, 584); és una idea que es reitera als termes inflexibles que assenyalen la moneda de "El Zahir": "quizá detrás de la moneda esté Dios" (A, OC, I, 595); al text assagístic "De Alguien a Nadie", en què es ratifica la impossibilitat d'imaginar Déu: "cunden las palabras *omnipotente* (...) que hacen de Dios un respetuoso caos de superlativos no imaginables" (OI, OC, II, 115); a "La escritura del dios" en què en que el llenguatge humà es revela com un pobre simulacre de la plenitud del llenguatge de Déu, i en què, en no pronunciar la paraula màgica que el faria omnipotent, el sacerdot perfila un espai d'incomunicabilitat (A, OC, I, 596); a "El Aleph": "Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato" (A, OC, I, 624), i també en l'acte infructuós de descriure l'esfera que és l'Aleph: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré" (A, OC, I, 625 i 626). Allò explicable, tal com s'apunta a "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", comporta submergir-nos en el món prosaic del nostre simulacre gnoseològic, de les nostres obligades ficcions: "Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos" (A, OC, I, 604); continuïtats d'aquesta mateixa tesi les trobem al poema "Una brújula", en què es declara:

“Todas las cosas son palabras del / Idioma en que Alguien o Algo, noche y día, / Escribe esa infinita algarabía / Que es la historia del mundo. En tropel / [...] detrás del hombre hay lo que no se nombra (OM, OC, II, 253); o a “La secta de los treinta”, en què el llenguatge es revela insuficient i per això, davant la realitat incommensurable, postula la inefabilitat i la impossible decorticació de tots els mecanismes del coneixement, d’un coneixement que si existeix no arriba a través de la via de la racionalitat: “Sé la Verdad pero no puedo razonar la Verdad. El inapreciable don de comunicarla no me ha sido otorgado. Que otros, más felices que yo, salven a los sectarios por la palabra” (LA, OC, III, 38).

La literatura de Borges ens tanca dintre d’aquesta potència de la impotència del llenguatge: capaç de revelar els espais d’incomunicabilitat. El llenguatge és incapaç de traduir més enllà de la linealitat del temps però tanmateix és capaç d’autorevelar aquesta impossibilitat. Els objectes sobrenaturals de la literatura borgiana, ja ho hem dit, ens deixen sempre arran de la inefabilitat, ens abandonen a la incomunicabilitat de l’experiència extàtica. El mirall i el somni, autèntiques xarneres entre allò expressable per la raó i allò conjecturable però inexpressable per la raó, tornen a abandonar-nos en un altre espai d’incomunicabilitat. Allà on comença la metafísica acaba el llenguatge; allà on comença la divinitat, s’esborra la persona. És aquesta una de les assignacions que Borges confereix a la literatura, ja entesa, és clar, com a gènere exonerat d’aportar un sentit definitiu sobre el món.

Al voltant de la figura del creador Oscar Wilde va observar: “si era incapaz de contestar a sus propios problemas, sabía al menos plantearlos y... ¿qué mas puede pedírsele a un artista?”.⁷⁴² I és aquest l’individu erràtic que perfila la literatura de Borges: un individu que sap plantejar quins són els seus

⁷⁴² Per referències, Noguero 1998: 38.

problemes, encara que, sotmès a les formes condicionades del coneixement, no pugui resoldre els dubtes i misteris que és capaç de consignar a través de les seves rudimentàries potències lingüístiques i de coneixement.

A partir d'aquí s'obrirà un plantejament múltiple que, com si tingués una estructura fractal, implica totes les interseccions del compactíssim canemàs de la literatura de Borges, una literatura que en una primera ullada negligent podria semblar apedaçada amb materials heterogenis fonamentats en una *atenció primordialment estètica* i mancada d'unitat filosòfica, però que, en canvi, de seguida, es revela com mineralment cohesionada. Així, Borges elabora aquesta literatura que du el coneixement i el llenguatge fins a la seva extremitud. I en aquest procés formula impugnacions lògiques des d'un rigor lògic i des de l'armadura i mecànica d'aquesta disciplina. És el Borges agudíssim que, des d'aquest rigor lògic, extreu conclusions molt poc convencionals, implicacions i inferències que derrueixen esquemes assentats en els llocs comuns del pensament proverbial. Així a "A", *sorprèn* amb aquest sòlid alambinament il·latiu:

Ignoro, aún, la ética del sistema que he bosquejado. No sé si existe. El quinto párrafo del cuarto capítulo del tratado *Sanhedrín* de la Mishnah declara que, para la justicia de Dios, el que mata a un solo hombre destruye el mundo; si no hay pluralidad, el que aniquilara a todos los hombres no sería más culpable que el primitivo y solitario Caín, lo cual es ortodoxo, ni más universal en la destrucción, lo que puede ser mágico. Yo entiendo que así es. Las ruidosas catástrofes generales – incendios, guerras, epidemias– son un solo dolor, ilusoriamente multiplicado en muchos espejos. Así lo juzga Bernard Shaw (*Guide to Socialism*, 86): “Lo que tú puedes padecer es lo máximo que pueda padecerse en la tierra. Si mueres de inanición sufrirás toda la inanición que ha habido o que habrá. Si diez mil personas mueren contigo, su participación en tu suerte no hará que tengas diez mil veces más hambre ni multiplicará por diez mil el tiempo en que agonices. No te dejes abrumar por la horrenda suma de los padecimientos humanos; la tal suma no existe. Ni la

pobreza ni el dolor son acumulables”. Cf. también *The Problem of Pain*, VII, de C. S. Lewis. (OI, OC, II, 141-142).

És el Borges que recupera models lingüístics utòpics (John Wilkins, Leibniz...);⁷⁴³ és el Borges que a partir de certes consideracions al voltant de la càbala planteja la gran fissura del llenguatge;⁷⁴⁴ és el Borges que, en una emulació llunyana del món a l'inrevés de Carroll, interpola en les seves narracions lògiques alternatives a les lògiques hegemòniques: tal com comprovem per exemple a “El informe de Brodie”, en què esmenta que per als salvatges *Yahoo* l'infinit comença a partir del número quatre,⁷⁴⁵ o en què el narrador exposa que aquesta comunitat remota instaura un nou model de verificació científica.⁷⁴⁶ És el Borges que, sense abandonar els principis de la lògica, intenta transgredir la lògica per posar en evidències les seves falles. Ho fa, per exemple, subratllant el valor de la *revelació* o valorant emfàticament que en el budisme s'arribi bruscament a la il·luminació i no de manera gradual i aquiescent a través de la raó: “Uno debe intuir de pronto la verdad. El procedimiento se llama *satori* y consiste en un hecho brusco, que está más allá de la lógica (SN, OC, III, 251-252); o com també s'exposa a “El noble castillo

⁷⁴³ Fins i tot esmenta el “*Curso de lengua universal* del doctor Pedro Mata” (OI, OC, I, 85). O, al conte “El informe de Brodie”, com anteriorment havia fet amb “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, especula sobre un possible codi lingüístic tan inèdit com insòlit, en què a cada paraula monosil·làbica correspon una idea general: “El idioma es complejo. No se asemeja a ningún otro de los que yo tenga noticia. No podemos hablar de partes de la oración, ya que no hay oraciones. Cada palabra monosílaba corresponde a una idea general, que se define por el contexto o por los visajes. La palabra *m̄z̄*, por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota. *Hrl*, en cambio, indica lo apretado o lo denso; puede significar la tribu, un tronco, una piedra, un montón de piedras, el hecho de apilarlas, el congreso de los cuatro hechiceros, la unión carnal y un bosque. Pronunciada de otra manera o con otros visajes, cada palabra puede tener un sentido contrario. No nos maravillemos con exceso; en nuestra lengua, el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir. Por supuesto, no hay oraciones, ni siquiera frases truncas” (IB, OC, II, 454).

⁷⁴⁴ Com per exemple la recurrent idea borgiana que la naturalesa i tot allò extern a la persona són símbols d'un llenguatge que hem oblidat (OI, OC, II, 98).

⁷⁴⁵ cf. IB, OC, II, 453.

⁷⁴⁶ Així, a propòsit dels fetillers d'aquest grup, s'escriu: “El vulgo les atribuye el poder de cambiar en hormigas o en tortugas a quienes así lo desean; un individuo que advirtió mi incredulidad me mostró un hormiguero, como si éste fuera una prueba” (IB, OC, II, 453).

del cuarto canto”, dins *Nueve ensayos dantescos*, en què l'autor argentí remarca que el fet examinat en aquest assaig és defensable per raons poètiques però no per raons lògiques (OC, III, 348). És el Borges que, més enllà de la concatenació lògica, esbossa altres fonaments per a la moral; així, si tot estigués prefixat i no hi hagués lliure albir, segons l'autor argentí seria injust premiar el bé i castigar el mal: “Dante comprende y no perdona; tal es la paradoja insoluble. Yo tengo para mí que la resolvió más allá de la lógica. Sintió (no comprendió) que los actos del hombre son necesarios y que asimismo es necesaria la eternidad, de bienaventuranza o de perdición, que éstos le acarrean. También los espinocistas y los estoicos promulgaron leyes morales. [...] Las otras conjeturas eran lógicas; ésta, que no lo es, me parece la verdadera” (NED, OC, III, 359). És el Borges que, a les narracions “Tlön, Ubar, Orbis Tertius” i “El Libro de arena”, recrea la idea de mutació constant per dilucidar que qualsevol ordenament lògic i estable de l'univers és impossible, o d'una arbitrarietat que el converteix en patèticament efímer. És el Borges que emula les paradoxes de Cervantes a “El Quijote” tot aplicant-hi variacions de context: “En Sumatra, alguien quiere doctorarse de adivino. El brujo examinador le pregunta si será reprobado o si pasará. El candidato le responde que será reprobado... Ya se presiente la infinita continuación” (D, OC, I, 277). És el Borges que focalitza els usos paradoxals, aporètics o *sorprenents* de la raó, per abordar des del medi literari la metafísica en general i, més concretament, les categories d'*infinit*, *realitat*, *absolut* o *temps*. Així, al text “Avatares de la tortuga”, després d'haver exposat el *regressus in infinitum* de la visió de sant Tomàs segons la qual “el mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto” (D, OC, I, 256), Borges observa:

Análogo, pero todavía más alarmante, es el caso de F. H. Bradley. Este razonador (*Appearance and Reality*, 1897, págs. 19-34) no se limita a combatir la relación casual; niega todas las relaciones. Pregunta si una relación está relacionada con sus términos. Le responden que sí e infiere que ello es admitir la existencia de otras dos relaciones, y luego de otras dos. En el axioma “la parte es menor que el todo” no percibe dos términos y la relación “menor que”; percibe tres (“parte”, “menor que”, “todo”) cuya vinculación implica otras dos relaciones, y así hasta el infinito. En el juicio “Juan es mortal”, percibe tres conceptos inconjugables (el tercero es la cópula) que no acabaremos de unir. Transforma todos los conceptos en objetos incomunicados, durísimos. Refutarlo es contaminarse de irrealidad (D, OC, I, 257).

Abans, a l'inici d'aquest assaig, haurà determinat: “Hay un concepto que es el corruptor y es el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito” (D, OC, I, 254). L'infinít, ja entès com un dels materials de què està construït el nostre laberint epistemològic, és un constructe d'una raó plausible, tan pulcra com la que empen Parmènides o Zenó,⁷⁴⁷ tant com ho és la *Mengenlehre*.⁷⁴⁸ La infinita divisió de l'espai, aquestes parts que, segons la teoria de conjunts de Cantor, poden ser majors que el *tot*.

⁷⁴⁷ També a “Avatares de la tortuga”, en nota a peu de pàgina, Borges recopila: “En el *Parménides* –cuyo carácter zenoniano es irrecusable– Platón discurre su argumento muy parecido para demostrar que el uno es realmente muchos. Si el uno existe, participa del ser; por consiguiente, hay dos partes en él, que son el ser y el uno, pero cada una de esas partes es una y es, de modo que encierra otras dos, que encierran también otras dos: infinitamente. Russell (*Introduction to Mathematical Philosophy*, 1919, pág. 138) sustituye a la progresión geométrica de Platón una progresión aritmética. Si el uno existe, el uno participa del ser; pero como son diferentes el ser y el uno, existe el dos; pero como son diferentes el ser y el dos, existe el tres, etc. Chuang Tzu (Waley, *Three Ways of Thought in Ancient China*, pág. 25) recurre al mismo interminable *regressus* contra los monistas que declaraban que las Diez Mil Cosas (el Universo) son una sola. Por lo pronto –arguye– la unidad cósmica y la declaración de esa unidad ya son dos cosas: esas dos y la declaración de su dualidad ya son tres; esas tres y la declaración de su trinidad ya son cuatro... Russell opina que la vaguedad del término *ser* basta para invalidar el razonamiento. Agrega que los números no existen, que son meras ficciones lógicas.” (D, OC, I, 255-256).

⁷⁴⁸ A “El Aleph”, Borges esmenta els processos de la *Mengenlehre*: “Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al disco de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes. Yo querría saber: ¿Elegió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, *aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos*, en

Des de l'estranyesa que plantegen, aquests diagnòstics tanquen l'individu en el seu propi procés de coneixement, sotmetent-lo a estats insolubles, a la pura catalogació d'aquests constructes aporètics, fins al punt que, com apunta a la narració "La esfera de Pascal", entre un espai i un temps infinits "los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuando; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un donde" (OI, II,15). La noció d'infinít condueix a aquestes torsions de la representació: a voltes l'infinít es concentra en un sol punt (com en el cas de "El Aleph"), i altres vegades es ramifica en dimensions complementàries que fonamenten nous temps i nous espais (tal com succeeix a "El jardín de los senderos que se bifurcan").

La paradoxa, les construccions aporètiques i els diversos plantejaments racionals que provoquen l'estranyesa o el tancament de la raó expressen el laberint epistemològic que empresona la intel·ligència humana i que, alhora, aquesta mateixa intel·ligència explora. A partir d'aquest estat de condicions la raó cataloga la desraó, conjectura els extramurs del laberint epistemològic (l'existència de l'absolut), i, al mateix temps, com a culminació d'una triple singladura, analitza la consistència de la realitat. Borges, en una prova que la raó assaja un últim plec de solució, accepta la idealitat del temps i de l'espai per salvar la paradoxa d'Aquil·les i la tortuga.⁷⁴⁹ A l'assaig "A" postula: "Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo

alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló? Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph." (A, OC, I, 627).

⁷⁴⁹ cf. D, OC, I, 248.

existirá fuera de cada instante presente” (OI, OC, 146). La paradoxa en general, però sobretot les paradoxes eleàtiques en concret, plantegen una polarització: l’oscil·lació de la raó entre els termes que marquen els pols antitètics de la concreció infinitesimal d’una banda, i, de l’altra, la inconcreció a què mena l’infinít. Com observa molt precisament Javier Arana:

Hay una misteriosa semejanza entre la eternidad y el instante, y es que ambos fracturan la distensión infinita de lo continuo. La materia es la continuidad de lo exterior; el espíritu, la continuidad de lo íntimo; el espacio, la continuidad de lo extenso; el tiempo, la continuidad del movimiento. Concebir todas esas continuidades es como recomponer las fragmentaciones que contienen; negarlas es de algún modo remontarnos a una situación previa a las rupturas que supuestamente reparan (Arana 2000: 146).

La polarització entre la concreció infinitesimal i la totalitat radical que implica l’infinít provoca el vertigen de la raó, incapaç de deixar de postular l’infinít, incapaç de deixar de catalogar aquest infinít i, a partir d’aquest procés de catalogació, incapaç de conjeturar una unitat de pensament. Estem dins de la polaritat entre unitat i multiplicitat: aquesta tensió que prodigarà tants moments de *factura estètica*, perplexitat metafísica i bucle epistemològic en la literatura de Borges. L’esfera prodigiosa de l’Aleph ens confronta, d’una banda, amb el temps cristal·litzat del protagonista que té la visió, i, de l’altra, amb el temps etern i una percepció exonerada de les condicions humanes de representació. Aquesta fecunda tensió entre unitat i multiplicitat vertebrava l’assaig “La flor de Coleridge”: la reintegració d’allò individual a allò general. En el marc d’un temps cíclic, els viatges en el temps són possibles de dues formes generals: d’una manera física segons la prototípica visió que Wells instaura a *The Time Machine*, o a través de la suggestió psicològica que

crystal·litza la novel·la *The Sense of the Past*.⁷⁵⁰ En una mena de panteisme, que unifica causes i efectes, antecedents que han actuat d'antecedents dels mateixos antecedents en un bigarrat temps que no obeeix al sentit convencional de causa i efecte,⁷⁵¹ els àtoms i els fets de la realitat es recombinen de tal manera que fins i tot la individualitat específica dels autors (Paul Valéry, Carlyle, Whitman, De Quincey...), la seva multiplicitat objectiva, només pot ser compresa com una *Història de l'Esperit*, és a dir, des de la unitat panteista. Només el tancament panteista de la infinita variabilitat mitiga la paradoxa d'una raó presonera d'aquesta polaritat. Per això els diversos escriptors són un escriptor. Per això es pot abordar la unitat de la literatura des de la multiplicitat autorial. Per això “Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey” (OI, OC, II, 19). En l'obra de Borges, doncs, no importa la dactiloscòpia, l'afany de reivindicar la veu pròpia, sinó la modulació que un autor aporta a aquesta simfonia universal i infinita que és el text.

La contradicció que la polaritat instaura defineix també la condició del pensament humà. La infinita divisió de l'espai i del temps poden fer que el present s'eternitzi i permeten postular la infinitud de la matèria. Per això la multiplicitat dels individus queda reintegrada a la unitat. Per això, tot i que el temps passa, la identitat personal perdura. Per això l'eternitat és una imatge mòbil de l'univers. Per això els conceptes d'*infinit* i d'*eternitat*, que provoquen vertigen a la raó i l'emmenen cap a resolucions contradictòries o

⁷⁵⁰ cf. OI, OC, II, 17-18.

⁷⁵¹ “La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje” (OI, OC, II, 18).

incompatibles, són postulables des de l'espai concret i dins el moment efímer i caduc de l'existència humana. Per això, tal com s'exposa a "Nueva refutación del tiempo", el protagonista, a través de la fragmentarietat de successió de moments en el present, se sent posseïdor extàtic de l'eternitat:

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años ... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, y de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido (la ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación.

La escribo, ahora, así: esa pura representación de hechos homogéneos –noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madreSelva, barro fundamental– no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo (OI, OC, II, 143).

Només a través de l'assumpció d'aquesta contrarietat que sovint degenera en contradicció podem intentar esbossar esquemes provisoris del món. La contradicció del coneixement haurà obligat al triple exercici de: 1) acomodar la raó a la superació de les contradiccions que la raó genera en el seu propi procés de coneixement; 2) postular la unitat per (re)integrar la multiplicitat

heterogènia de la realitat; i 3) entendre (a la manera de Bergson i de Sext Empíric)⁷⁵² que el temps és una continuïtat.

Com a teló de fons hi ha el concepte de realitat, darrere el qual impera l'absolut. Borges ha elaborat una idealització del món: vivim en aquesta idealització i operem segons els seus mecanismes encara que no ho sapiguem. La realitat té, per defecte, una constitució onírica i fantàstica. Així, l'essència de la creació de "Tlön" té un caràcter fantàstic que reduplica el caràcter fantàstic del món real, ja que el propòsit de la creació de Tlön és "exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real" (F, OC, I, 422). A "Las ruinas circulares" es pot comprovar com, sense cap incompatibilitat amb la veritat positiva, la màgia i la fantasia onírica ingressen en la realitat, o més ben dit, són realitat: "Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" (F, OC, I, 451). El somni, en la mesura que permet ser decorticat des de la vigília, en la mesura que té propietats creatives, i en la mesura que ens permet imaginar que estem desperts o que som somiats per un altre, accentua de manera triple el caràcter oníric de la realitat, d'una realitat que, tot i aquesta condició, no es dilueix, sinó que, al contrari, mereix ser interpretada des d'aquesta condició. Però, a més, a "Las ruinas circulares" hi ha una invocació activa al lector. En la mesura que el somiador del conte es descobreix somiat i, per aquest motiu, està a punt de disgregar-se com a existència, l'advertència al lector és també directa: no només cal dubtar del que ens envolta, sinó de nosaltres mateixos. El món, doncs, és indefectiblement fictici. Per això només la literatura, amb el seu caràcter envolvent, entesa com a fusió de gèneres, concebuda com el gènere que ha descartat la voluntat de *sentit definitiu* dels altres gèneres, no es contraposa amb la realitat, sinó que la concep fictícia i a partir d'aquí la recrea.

⁷⁵² cf. OC, II, 148.

I la recrea amb totes les seves contradiccions, amb totes les paradoxes i les conclusions aporètiques de la raó. Remarcar i fer visibles aquestes figures d'estranyesa és, al capdavant, una de les funcions primordials que té la literatura.

L'assumpció del caràcter paradoxal i al·lucinatori de la realitat permetrà que per a Borges la literatura, a diferència dels altres gèneres, pugui catalogar la realitat, pugui fer compatibles visions antitètiques sobre la realitat. La multiplicitat de tesis i cosmogonies trobarà la unitat en l'exercici d'una literatura focalitzada a mostrar el caràcter fràgil de les tesis i de les cosmogonies. Per aquest motiu un sistema no és cap altra cosa que “la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (OC, I, 436). Per això “la solución del misterio siempre es inferior al misterio” (A, I, 600). Per això a l'assaig “Una postulación de la realidad” s'opera sota les directrius de la paradoxa pragmàtica d'assumir que una doctrina té la virtut de persuadir, encara que aquesta sigui la seva única virtut.⁷⁵³ La conclusió és vertical. D'una banda, nosaltres, les persones, hem imaginat la realitat “pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (D, OC, I, 258). Però, de l'altra, la crònica d'aquesta raó és materialitzada per l'exercici de la literatura. La literatura, doncs, ens reporta un conjunt d'inversions que qüestionen la solidesa de la realitat i també qüestionen severament les nostres facultats de coneixement. La literatura, com en una reiteració d'alguns dels atributs de l'esfera de l'Aleph, permet formular la paradoxa que entranya la moneda de “El Zahir”: “Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso, ahora veo simultáneamente los dos” (OC, I, 594); i permet, com s'exposa al text “El disco”, imaginar un disc d'una sola cara: “En la tierra no hay otra cosa que tenga un solo lado” (LA,

⁷⁵³ cf. D, OC, I, 217.

OC, III, 66-67). El Zahir, el disc d'una sola cara, o la memòria fatalment imbatible de Funes, són símbols d'una estructura col·loïdal, que remarquen els efectes d'incapacitat d'aïllament o de disgregació que tenen alguns objectes sobre el nostre coneixement, que es gira sobre si mateix.

La literatura, per tant, exonerada de cenyir-se als axiomes prototípics de les ciències formals o naturals, exonerada de reflectir la realitat positiva i exonerada d'una voluntat de sentit definitiu tan característic de les ciències socials, permet la inversió de la seqüència causal. Així, Borges, a "La creación y P. H. Gose" aplica la idea d'aquest historiador i divulgador científic, per a qui l'acte de la creació pressuposa molts altres actes, com ara per exemple el que implicaria un món creat en el punt f , i que, per tant, aquest punt ja inclou a , b , c , d i e . El primer instant comporta un passat i un futur infinits, així Adam tindria 33 anys en el moment de la seva creació.⁷⁵⁴ És el particular procés paradoxal de la literatura borgiana: assumir la condició al·lucinatòria de la realitat per acabar acceptant que els materials de la cultura només tenen un valor de versió, un valor finalment només acceptable dins dels límits fantàstics i de ficció propis de la literatura (d'una literatura que, no ho oblidem, recorre a la hiperficció per multiplicar encara més la impressió d'estranyesa). La realitat, així, queda severament qüestionada.⁷⁵⁵

Darrere d'aquesta realitat es conjectura l'absolut, la realitat inefable, inaprehensible per a la raó humana. És la lògica del laberint: una construcció que pressuposa un caos molt ordenat. Hem intentat, a través dels materials de

⁷⁵⁴ cf. OI, OC, II, 29.

⁷⁵⁵ Observa Víctor Bravo: "Una pregunta empieza a articularse con la modernidad (y quizás aún más remotamente, con el nacimiento del logos, en la Grecia de hace más de 27 siglos) y que finalmente se pronuncia con toda claridad en la física cuántica: ¿existe el mundo?; pregunta, quizás, la más banal y la más compleja. Desde esa conciencia fundamental, la época moderna ha desarrollado sus historias, sus sueños y sus pesadillas, ha desplegado el más amplio programa optimista y se ha dado de tope con las aristas y muros del absurdo y del escepticismo. (Bravo 2003: 18-19).

la cultura, ordenar el caos per finalment abismar-nos i palpar els límits del coneixement:

Pourtant, comme nous l'avons vu, l'esthétique borgesienne est paradoxale. En même temps qu'elle irréalise tout ce qu'elle touche, elle rêve d'épiphanie, d'ouverture à une Présence radicale. Les diverses mystiques orientales et occidentales lui servent de modèle. Elle narre ou simule dans ses récits l'avènement d'une réalité absolue. "L'Aleph" "L'Écriture du Dieu" en sont les meilleurs exemples (Mourey1988: 170-171).

Els intents d'ordenar un món caòtic ens han conduït a l'absolut. Tot procés de coneixement acaba apuntat a una saviesa paradoxal: l'apetència de silenci.

La paradoxa, les construccions aporètiques, un llenguatge que revela la seva insuficiència i altres figures que provoquen l'estranyesa epistemològica són les principals bases i projeccions filosòfiques de la literatura de Borges. Repetim-ho: la paradoxa i aquestes *figures d'estranyament* són l'expressió diàfana del laberint epistemològic que la raó va descobrint a mesura que materialitza els seus intents de coneixement. Aquestes figures d'estranyament són l'element unificador de l'alternança, diversitat i polaritat dels materials presents en la literatura de l'autor argentí. És evident: Borges, tot i mostrar-se *més procliu* a determinats sistemes filosòfics (nominalisme, platonisme i un idealisme *molt adaptat*), no defensa cap tesi filosòfica, sinó que prefereix aprofundir en les esclertes de desraó que, en el seu intent explicatiu, formulen els més diversos sistemes filosòfics. D'aquí que en la seva particular aplicació i projecció filosòfica Borges dugui a terme una substitució de la idea de contradicció per la idea de complementarietat. D'aquí que la pluralitat de materials filosòfics s'imposi aclaparadorament per damunt de la possible defensa d'una tesi filosòfica.

Ja hem dit que per a Borges la literatura no està confrontada amb la realitat. Al contrari: la literatura, com a cristal·lització de les versions del món, construeix la realitat. En aquest sentit, Borges exigeix a la literatura que tingui la qualitat de versemblança però, en canvi, no la de *veritat* (ja que sap que *la veritat* només és conjecturable: com a absolut, com a inefable, com a mística). La idea de versemblança en literatura s'aplica per indicar que la narració se cenyeix a situacions, fets, personatges i circumstàncies que encaixen amb allò que el lector entén com a possible en la realitat, és a dir, que no contenen cap contradicció amb la lògica del món real: podrien ser “veritat” en el món real. És en aquest sentit que el lector les considera “possibles”, tot i que és conscient que no han de ser elements verídics per força, i que, de fet, solen ser en general pura i simple ficció. Plató i Aristòtil es referien a la mimesi –la imitació de la natura– com a realisme en l'art. A la *Poètica*, Aristòtil esmenta el concepte de versemblança i afirma que és la condició per la qual el lector o oient es pot identificar amb la narració, ja que la “possibilitat” dels fets evita que siguin presos de la incredulitat:

Pel que fa a la comèdia, per consegüent, això ja és clar de bell antuvi: tot construint la faula mitjançant accions probables, en efecte, els autors atribueixen als personatges noms escollits a l'atzar, alhora que així no ho fan pas els poetes iàmbs, els quals componen llurs obres tot partint de l'individu.

Pel que fa a la tragèdia, no gensmenys, hom es refereix als noms de persones que han existit. La causa d'això rau en el fet que allò que és creïble és allò que possible. Per tant, si creiem que aquelles coses que no s'han esdevingut no són possibles, car no s'haurien pas esdevingut si no haguessin estat possibles (Aristòtil 1998: 331).

Es tracta d'una concepció que el formalisme rus també va fer seva. També van advocar per l'ús del realisme en la novel·la, per evitar la incredulitat del

lector. El *verisme*, moviment literari italià de finals del XIX que tingué com a models el realisme rus i anglès i el naturalisme francès, va acotar molt aquest concepte, cenyint-lo a la descripció de la realitat positiva.

El concepte de versemblança aplicat a l'obra de Borges ens remet a una perspectiva dual.⁷⁵⁶ En primer lloc Borges considera que la realitat és fictícia i només admet *versions*. “Un hecho falso puede ser esencialmente cierto”, escriu a “Nota sobre Walt Whitman”, (D, OC, I, 252-253), subratllant la prevalença simbòlica per damunt del relat de la veritat positiva. I en segon lloc, considera que la literatura és el medi que aplega aquestes versions de la realitat, i que al mateix temps la literatura té una funció activa, ja que subratlla el caràcter al·lucinatori de la realitat i de les tesis que intenten explicar aquesta realitat amb un sentit d'harmonia, ordre i tancament finals. La literatura per a Borges és comparable a la defensa que Oscar Wilde fa de l'art en general. A l'assaig “La verdad de las máscaras (un estudio sobre la ilusión)”, Wilde estableix: “una verdad, en el arte, es algo cuya antítesis es cierta” (Wilde 1968: 134). Com que l'art i la literatura, a diferència de les ciències formals, naturals i socials, no persegueixen la veritat sinó la versemblança, la literatura –en el cas de Borges aquest fet serà molt evident– pot alçar-se des d'una lògica plurivalent, des d'una lògica que, com dèiem una mica més amunt, substitueixi la idea de contradicció per la idea de complementarietat. És més, en la mesura que la realitat és aparença, el concepte de versemblança és per naturalesa summament elàstic; així a “Un problema”, text on Borges imagina un text àrab en què es relata un assassinat comès per don Quijote, s'observa: “[...] nada especial ocurre, porque en el mundo alucinatorio de Don Quijote la muerte no es menos común que la magia y haber matado a un hombre no

⁷⁵⁶ Sobre el concepte de *versemblança* i l'aposta borgiana pel model narratiu basat en la màgia (contraposat al model *natural*), vegeu inici del Capítol 7.

tiene por qué perturbar a quien se bate, o cree batirse, con endriagos y encantadores” (H, OC, I, 172).

Cap a on apunten els objectes sobrenaturals que apareixen en les narracions borgianes? Cap a on apunta la diversitat compatible de plans temporals del conte “El jardín de los senderos que se bifurcan”? D’una banda apunten cap a una constatació general d’irrecusable fons escèptic: qüestionar els conceptes fonamentals dels processos i possibilitats de la raó.⁷⁵⁷ Però de l’altra, apunten cap a una idea encara més poderosa: la realitat no és reductible a un sol sistema, és a dir, a una sola lògica. No hi ha Lògica, sinó que hi ha lògiques, complementàries, paral·leles, alternables, compatibles des de la poètica elàstica del medi narratiu. La literatura és el gènere que recapitula aquestes lògiques plurivalents.⁷⁵⁸ A través de la interpolació de lògiques plurivalents i, per tant, de lògiques que revoquen altres lògiques considerades irreductibles, Borges expressa una crisi de la raó, la fallida dels discursos legitimadors, la caiguda dels fonaments universals d’un pretès concepte singular de la veritat, la condició d’una realitat que només permet ser abordada des de l’esteticització o la *seriositat del joc* o els jocs de llenguatge a què hem fet referència (i aquí quan parlem de *joc*, és clar, estem lluny del simple *divertissement*). L’hàbitat de la intel·ligència humana és aquest: el de la paradoxa, el de les apories, el de les figures i productes de pensament que generen teratologies. La literatura de Borges somou el *sentit comú*. Les automàtiques assumpcions de preteses certes, com aquest continu que pot ser fragmentat infinitament a través de la matemàtica, són molt qüestionables.

⁷⁵⁷ Roy Sorensen diagnostica que “Las paradojas señalan las fallas en nuestro mundo del sentido común” (Sorensen 2007: 14). Simson remarca que, “influido por los procedimientos de Franz Kafka y Paul Valéry, Borges se propone mostrar a los lectores los límites de nuestro pensamiento racional, que, como hemos visto antes, es uno de los objetivos de la paradoja” (Simson 2006: 110).

⁷⁵⁸ A l’assaig “¿Paradoja o rizoma?” Alfonso de Toro observa: “Fuera de eso, incluso dentro de la lógica se ha desarrollado una sistema lógico plurivalente. La paradoja exige las ‘endoxas’, sin ellas es inexistente, y si una paradoja se repite constantemente, imponiéndose como sistema, deja de ser paradoja, ya que se transforma en un estándar” (Toro 1999, vol. I: 199).

Si el teorema de Gödel instaura que en tot sistema hi ha un nivell autoprotegit, que no pot ser explicat, la literatura de Borges materialitza que no hi ha cap sistema explicatiu de la realitat que pugui imposar la seva completa jeràrquica. Aquest fenomen l'advertim sobretot en les propietats dels objectes sobrenaturals que apareixen a les narracions borgianes que, com ja hem explicat, ens deixen al caire de l'abisme epistèmic, just damunt el llindar de les possibilitats de la representació. S'adverteix també amb la conjectura de nuclis d'inefabilitat, en la impossibilitat que el llenguatge té per referir determinats conceptes (*temps, infinit...*). O per exemple quan intentem percebre el nostre jo, representant-nos en un *altre jo*, buscant un punt extern de percepció de nosaltres mateixos, apuntant cap a una experiència mística.⁷⁵⁹ Les estructures narratives de Borges en certa manera s'assemblen a les lògiques paradoxals dels dibuixos de Maurits Cornelis Escher (1898-1972), en què l'infinit s'apunta a través d'una directriu recursiva o de caràcter cíclic (saltants d'aigua, el recorregut etern dels presoners per unes escales circulars, o els fal·laços elements arquitectònics d'un edifici...), que sempre ens retorna al punt de partida amb la certesa d'haver certificat l'engany i, alhora, d'haver-nos meravellat per la factura de l'engany d'una arquitectura i d'un espai que infringeixen les lleis de la física. La màxima conquesta del llenguatge, de la intel·ligència humana i del coneixement en general és la de certificar l'engany que ordeix la realitat o la nostra defectuosa (per humana) percepció de la realitat. Borges destina a la literatura aquesta funció: remarcar el caràcter fantasmàtic del món, catalogar els constructes equívocs del coneixement, ser conscients d'aquesta construcció equívoca, activar una visió relativista i fonamentalment escèptica, comprendre que aquesta lògica o lògiques

⁷⁵⁹ Com la que per exemple suggereix aquest fragment de "El Aleph": "En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré" (A, OC, I, 625).

compatibles formen una tessella infinita que, a part de suscitar vertigen epistèmic, ens permet advertir que la realitat només és abordable des de la fascinació estètica que promouen aquestes estranyes i paradoxals facultats de coneixement. Mirar cap enlaire, cap al Somiador que ens somia, cap al rabí que insufla alè vital al Golem de fang (nosaltres, els humans, som comparables a aquesta figura d'argila), entendre que la intuïció decideix per nosaltres (com es mostra de manera emblemàtica a “Historia del guerrero y de la cautiva”), advertir que la realitat desapareix si deixem de percebre-la,⁷⁶⁰ sentir que la Biblioteca de Babel (transsumpte del llenguatge) ja xifra –prèviament a cap acció pròpiament autorial– totes les possibilitats de materialització literària... Borges cataloga literàriament aquestes arítmies.⁷⁶¹ Si Gödel subratllava que hi havia forats irreparables en els sistemes matemàtics de Russell i Whitehead i que, com diu Hofstadter, “absolutamente ningún sistema axiomático podía producir todas las verdades relativas a la teoría de los números, salvo que se tratara de un sistema no coherente(!)” (Hofstadter 2001: 27), Borges sembla aplicar aquest patró a una literatura que no només remarca *incoherències* i *paradoxes* en les tesis tradicionals del pensament, sinó que, com hem vist, també prodiga lògiques complementàries, paral·leles. Borges, a l'hora de donar resposta a la pregunta de si el món és reductible a un sistema, expressa que el món seria totalitzable només per a una intel·ligència divina. Però, en canvi, l'ésser humà, posseïdor d'una intel·ligència rudimentària, assaja processos de totalització de la realitat per, finalment, acabar comprenent que aquests processos són infructuosos i, atribut no menys important, acabar comprenent que la infructuositat d'aquests processos ha permès formular la conjectura que

⁷⁶⁰ “Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado la ruinas de un anfiteatro” (F, I, 440).

⁷⁶¹ Comentant la sacralització de la *coherència*, que vindria impulsada per la creació de formalismes “summament artificials”, Hofstadter diagnostica: “Es importante, por supuesto, mantener la coherencia, pero cuando este esfuerzo nos empuja a una teoría insigneamente fea, sabemos que algo anda mal” (Hofstadter 2001: 26).

el món ha de ser totalitzable. L'ésser humà sempre es mourà en els límits d'aquest desideratum, sempre habitarà l'espai que emmarquen la certesa de totalització i la impossibilitat de totalitzar l'univers.

L'obra de Borges, des de múltiples angles, desplega una literatura que posa en qüestió les opinions heretades. Reversions interpretatives de caire teològic com les que expressa al text "Tres versiones de Judas", remarques d'un idealisme que aporta proves de la naturalesa onírica del món, ambivalència dels arquetipus platònics, o inversió negativa de les facultats hiperempíriques i hipermnemòniques del protagonista de "Funes el memorioso", són interpretacions que revelen que la literatura borgiana es desplega a través la revisió paròdica i dramàtica de les impotències de les facultats de coneixement d'una raó tancada en el seu laberint. Però més important que ordenar aquest laberint és el reconeixement del laberint, amb la consegüent assumpció de límits epistemològics i d'un conjecturable món noümic a l'altra banda del laberint. La literatura de Borges expressa, com molt poques altres (potser la de Carroll, en part també la de Chesterton) la confusió de la raó. Les apories, antinòmies, paradoxes o més àmpliament contradiccions sorgides en aquest procés de raonament, són el punt de gravitació d'una literatura que aplega materials filosòfics per projectar consideracions filosòfiques. La finitud o la infinitud del món, les categories *espai/temps*, la infinita divisibilitat, la dialèctica entre ordre i entropia ("La lotería en Babionia") seran els principals centres de gravitació d'una literatura que aixeca acta d'aquest inexpugnable laberint epistèmic que encercla un ésser humà que amb ànim de Sísif està reconstruint els criteris de classificació. En aquesta inacabable reconstrucció la raó elucidarà conflictes entre criteris de classificació, multiplicant encara més la perplexitat en què culmina la seva activitat. El recorregut de bumerang de la raó queda descrit: amb procediments racionals s'arriba a la perplexitat. En una

expressió extrema de la incertesa la raó actua de jutge i reu en el mateix judici: aquesta facultat serveix per postular la naturalesa al·lucinatòria del món i la inconsistència epistèmica, però al mateix temps, tota aquesta conquesta s'ha assolit gràcies a l'exercici de la raó. L'assumpció dels resultats d'aquest procés obliga al reconeixement d'una restricció dels principis i possibilitats de la lògica i de les facultats de coneixement. I també obliga a declarar la condició tautològica de la ficció, un cop definitivament derruïdes les temptatives de sistema a causa dels resultats d'una raó que al llarg dels seus processos descobreix perplexitats. La catalogació d'aquestes perplexitats, d'aquestes teratologies intel·lectuals, vertebrarà tant la selecció dels materials filosòfics present en la literatura de Borges com les projeccions filosòfiques d'aquesta literatura, que, no paradoxalment, declara la incompletesa de tot sistema filosòfic o epistèmic. La literatura borgiana enfonsa tota presumpta universalitat dels criteris de classificació i de les tesis de coneixement. Però, en paral·lel, aquesta mateixa literatura assenta que més enllà de les recerques epistèmiques infructuoses hi un possible criteri universal de classificació i comprensió de la realitat. A la literatura li ve donada la funció de reelaborar les impossibilitats de la raó. Borges esbossa patrons autoreferencials (el catàleg de catàlegs de la biblioteca de Babel); parla de llenguatges utòpics; d'objectes sobrenaturals; alça mons *imaginariis*, que com el de Tlön s'assemblen sospitosament al món real; o expressa el trencament de les lògiques, com a "El congreso", en què l'intent de classificar el món segons els principis de la raó es revela inútil perquè aquest propòsit implicaria poder conèixer el món.⁷⁶² Sobre aquesta cruïlla la literatura de Borges no reelabora noves propostes filosòfiques orientades a una *solució clàssica* de qualsevol dels debats que planteja la tradició del pensament. Lluny d'això, el que proposa, implícitament,

⁷⁶² Idea que també es reiteraria de manera molt diàfana a "La casa de Asterión": "La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo" (A, OC, I, 570).

la literatura de Borges és precisament un *canvi d'actitud* en el tractament del debat filosòfic. I aquest *canvi d'actitud* el materialitza la literatura, la literatura entesa com a gènere que, un cop complerta la funció desactivadora de la pretesa veritat dels sistemes que intentaven donar una resposta totalitzant al coneixement de la realitat, es dedica a consignar les contradiccions i falles d'aquests sistemes. El resultat d'aquest procés és l'obtenció d'un altre nivell expressiu: l'estatut incert de la realitat, la *relativitat* de les lleis que han estat presentades com a *fonamentals*. La literatura, en un procés impregnat de dimensió fantàstica, lúdica i estètica, revisa les tesis sobre el coneixement i la realitat. I en aquest procés acaba revelant la seva insuficiència (“El congreso”), o els perills de les hipertròfies (“Funes el memorioso”), o el significat inherent d'un llenguatge que desespera quan adverteix que la seva tasca de consignar l'enormitat de l'univers eixampla aquest mateix univers, la desintegració epistèmica en la volubilitat de les múltiples interpretacions. La literatura descriu aquestes arquitectures voluminoses i grandiloqüents que s'han alçat damunt els sorramolls de la raó. La raó acaba demostrant, paradoxalment –reveladorament, hauríem de dir– que la seva pròpia naturalesa i destins són il·lusoris. Per això el llenguatge pot conduir a la inefabilitat.⁷⁶³ Per això el llenguatge, a través del seu procés explicatiu (lingüístic, és clar), s'anul·la a si mateix i consuma la pròpia dissolució. Per això la biblioteca de “La biblioteca de Babel”, o la loteria del text “La lotería en Babilonia”, o la mateixa idea de laberint –com aquell Zahir que permet veure el revers i l'anvers alhora– permet representar el caos i l'ordre al mateix temps. Només la literatura pot reunir en una mateixa unitat textual aquestes oposicions antitètiques. A la literatura li pertoca exposar netament les condicions aporètiques de la raó. Només la literatura pot assumir la temptativa d'abraçar allò que ella mateixa

⁷⁶³ Ja que, com molt bé observa Gabriela Massuh, perquè un silenci cobri valor com a suggerència cal la paraula (cf. Massuh 1980: 226).

declara inabastable.⁷⁶⁴ És difícil obtenir una ficció més veraç. És difícil aconseguir una fantasia literària que condueixi a un realisme més mineral i irreductible que el de la literatura de Borges.

⁷⁶⁴ Noves concomitàncies entre Borges i Wittgenstein: “Wittgenstein compartiria probablement este punto de vista: lo que puede ser dicho se dice, pero lo inexpresable (Dios, el sentido de la vida....) sólo se puede abordar a partir de un lenguaje antitético y paradójico” (Asensi 1996: 170).

CONCLUSIONS

LA LECTURA I L'HERMENÈUTICA COM A CONSTITUTIUS DE LA POÈTICA BORGIANA

- En el marc d'un coneixement que no disposa de centre verídic per fonamentar els seus postulats, la interpretació no és només una *possibilitat* sinó un element constitutiu de la poètica borgiana. No és que el món precisi d'heresiàrques i d'exegetes, sinó que l'acte pràctic de l'escriptura implica la dimensió creativa de l'exegesi i de la lectura.
- L'hermenèutica literària, com a constant possibilitat interpretativa i renovadora d'un text, representa un punt de fuga creatiu contra el mecanicisme assentat per les finites combinacions del llenguatge expressades a la biblioteca del conte "La biblioteca de Babel". L'imaginari autor simbolista de "Pierre Menard, autor del *Quijote*" encarna paròdicament aquestes possibilitats de l'hermenèutica: en la mesura que cada text literari convoca una experiència històrica i individuals tan diferents com exclusives, la lectura de dos o més redactats conformats per paraules idèntiques mai no significa el mateix.
- Renovar una tradició literària implica tenir consciència del fet que l'autor sempre està escrivint des de dins de la tradició literària. Per aquest motiu la metaliteratura, tret característic de l'obra borgiana, comporta una posició molt específica de l'autor davant de la tradició: la interpretació dels textos literaris és la base de la creació literària.

QÜESTIONS METODOLÒGIQUES SOBRE L'ESTUDI DE LES BASES I PROJECCIONS FILOSÒFIQUES DE LA LITERATURA DE BORGES

▪ Representa una exigència de primer ordre advertir que els materials culturals (sobretot la filosofia, la teologia i la ciència) són part *constitutiva* de la literatura borgiana. En aquest sentit, i aplicat al cas específic de la *dimensió filosòfica* de l'obra de Borges, l'estudi d'aquest objecte ha sofert dos riscos metodològics. El primer, el que revelen aquells estudis que acomoden la base ficcional de la literatura de Borges a l'expressió i defensa d'un sistema filosòfic concret. Convertir Borges en un altaveu dels postulats d'una tesi filosòfica (l'idealisme, el nominalisme, el platonisme...) comporta el preu de deixar de comprendre que la presència d'elements filosòfics en la literatura de l'autor argentí no ratifica la presumpta solidesa d'una doctrina filosòfica, sinó que, precisament, la interpolació d'aquests elements filosòfics persegueix potenciar un efecte de perplexitat.

El segon risc metodològic és el que revelen aquells estudiosos que precisament es mostren reticents a indagar la dimensió filosòfica de l'obra de l'autor argentí. A aquests investigadors els pot quedar el magre i fal·laç consol de no trencar *el caràcter unitari* d'aquesta obra tot aïllant un dels elements que la configuren: la filosofia. Però, tanmateix, l'adopció d'aquest criteri conduirà a una paradoxa: no explorar un àmbit constitutiu de la poètica borgiana, el del pensament filosòfic, que més clarament potencia els efectes, sentits i propòsits *literaris* de l'obra de l'autor argentí.

▪ L'estudi de les relacions entre filosofia i literatura en l'obra de Borges obliga a adoptar una sèrie de consideracions metodològiques.

La primera serà la de determinar el concepte de filosofia aplicable a l'obra de Borges. Tant la interpolació dels materials de la tradició filosòfica com les

projeccions filosòfiques amb què l'autor argentí dota de sentit els seus textos, són plantejats des de l'ordre de la literatura. Aquest domini permet que les pretensions racionalistes de la filosofia, així com de tots aquells materials de la cultura fonamentats en el *raonament*, siguin desactivats de les seves pretensions totalitzants. En la mesura que la literatura prescindeix del raonament i opera des de l'arbitrarietat demiúrgica de l'omnisciència, ordeix un univers d'un *altre ordre*. Així doncs, tenim que la literatura desenvolupa una funció ontològicament desactivadora de les preteses grans veritats. L'art, l'estètica i la literatura, amb les seves fosforescències i fulguracions enginyoses, ens deslliuren de la inèrcia apodíctica de la raó.

- La poètica de Borges subratlla que la filosofia (i també la teologia, i fins i tot la ciència) ofereix una base teòrica que pot ser modelada per l'acció creativa de la literatura i, finalment, en aquest mateix procés de creació, pot ser revertida com a prova fefaent de la infructuositat d'elaborar un sistema explicatiu verídic de la realitat.

- Es podria pensar que la ficció neutralitza els postulats filosòfics, tradicionalment vinculats als processos ordenadors de la raó. Però en la literatura de Borges és precisament el concepte de ficció el que obre un espai filosòfic. En la mesura que la literatura és un gènere desactivador de les pretensions ontològiques totalitzants de la filosofia, la ficció permet que la filosofia sigui compresa com un nou assaig hipotètic dels processos d'una raó que no disposa de cap centre absolut en què fonamentar-se. Només la ficció podia rescatar i alenar un discurs epistemològicament esgotat.

▪ En la mesura que la literatura borgiana mescla postulats filosòfics diversos, dissímils, contraris i fins i tot alguns que són incompatibles entre si, Borges ha rebut l'*acusació* de ser un diletant de la filosofia, un *flâneur*. Amb aquest retret s'evidencia un problema metodològic i interpretatiu de l'obra borgiana, però no un problema immanent en l'aplicació dels materials i sentits filosòfics que plasma aquesta literatura. La pretensió filosòfica de Borges ultrapassa l'aplicació *coherent* i mineralment compacta dels materials heretats de la tradició de la filosofia. La pretensió filosòfica dels textos de Borges se subjecta precisament a les condicions que atorga el gènere de la literatura: la superació de tota lògica epistèmica central i privilegiada. Llavors, les *possibles incongruències i incompatibilitats* en els materials i projeccions filosòfiques de la literatura de Borges no són ni incongruències ni incompatibilitats, sinó vectors que requeriran altres criteris de compactació i estudi. Seran criteris que emmarcaran el sentit filosòfic dins l'ordre literari de –valgui la redundància– la literatura de Borges.

▪ En virtut dels gèneres, cal distingir diferents nivells d'expressió filosòfica en l'obra borgiana. En la poesia, Borges tractarà els mateixos objectes filosòfics que en la prosa, però amb una orientació metafísica i críptica molt més marcada, plenament d'acord amb el caràcter de significats implícits i encriptats tan propis del gènere poètic. El jo, el destí, l'intent de recrear una mirada que contempla l'univers des de fora, la temporalitat, els arquetipus, l'ordre que espera amatent a l'altra banda de la realitat, la consistència de la realitat..., tots aquests temes que seran objecte d'atenció primordial en la prosa borgiana, també ho són de la poesia. Però en la poesia ho són d'una forma diferent que en la prosa. S'hi plasmen d'una forma molt més concentrada que en la prosa, molt més sintètica, suggestiva, plural i al mateix temps ambigua. Si en la prosa

són aplicats d'una manera discursiva, en la poesia quedaran sotmesos als principis característics d'aquest gènere: el ritme, la rima, les qualitats fòniques, les isotopies, les figures poètiques d'un llenguatge primordialment creatiu, allunyat de la funció expositiva... El resultat serà que des de la poesia les aplicacions i projeccions filosòfiques pròpies de Borges expressaran, més que una digressió, una concentració sintètica de significats i símbols. El discurs poètic, amb els artificis que el caracteritzen, dotarà les aplicacions i projeccions filosòfiques d'una expressivitat plural, ambigua, sovint propera a l'autoreflexivitat. Les aplicacions i projeccions filosòfiques contingudes en la poesia són formes ratllanes amb la sentència, la rúbrica d'una atmosfera metafísica. En canvi, en la prosa, aquests mateixos objectes filosòfics es desplegaran d'una manera molt més discursiva, il·lativa o, com en el cas dels assajos o de les conferències, fins i tot d'una manera deliberadament expositiva o didascàlica.

▪ A l'hora d'abordar el gènere de l'assaig en l'obra borgiana surt a col·lació una pregunta bàsica: quins són els punts que determinen de manera concloent què és un assaig en la literatura borgiana? O millor: quines característiques separen el gènere del conte del gènere de l'assaig en una obra tan heteròclita, tan sinuosa, tan atenta a l'ambigüitat i amb una deliberada mescla de gèneres com la de l'autor argentí?

En l'obra de Borges es dona de manera constant una mena *d'assaig literaturitzat*, on efectes literaris d'una banda i disquisicions assagístiques de l'altra completen una simbiosi difícil de discernir en una dimensió separada, prístina o exclusiva. El cas és que l'estructura de molts dels assaigs de Borges respon a una concepció narrativa. Aquest intent de diferenciació entre assaig i conte encara queda més en entredit si tenim present que moltes de les temptatives

filosòfiques de Borges es plantegen des d'una ironia desactivadora, una ironia que neutralitza una tesi filosòfica tot subjugant-la a les propietats relativitzants que, enfront del discurs *fort* de la filosofia, presenta la literatura. Aquest fenomen es dóna per exemple d'una manera emblemàtica a l'assaig “Nueva refutación del tiempo”, on Borges comet una deliberada *contradictio in adjecto* quan qualifica de *nova* una pretesa refutació del temps. En aquest assaig Borges, a propòsit de la categoria *temps*, s'inscriu en un dilatat debat filosòfic. Aquest detall, sumat a les múltiples referències erudites que l'autor argentí aporta en aquest text, pot persuadir definitivament el lector que es troba dins dels paràmetres convencionals de l'assaig. Però, en paral·lel, amb matisos contradictoris i paradoxals Borges exalça un to desactivat, paròdic o relativista, un to que l'apropa de nou a les propietats narratives de la literatura i a la mirada distanciada que permet la literatura.

En els assaigs, Borges introduirà moltes vegades, com també fa en els seus textos unànimement catalogats com a *literaris*, noms falsos, autors falsos, pistes falses, que encara incrementaran més aquest efecte de deformació tan característic i exclusiu de la narrativa. Les narracions assagístiques “Pierre Menard, autor del *Quijoté*”, “El idioma analítico de John Wilkins” o “Examen de la obra de Herbert Quain” –text on Borges desplega un conte integrat a una ressenya imaginària sobre la suposada novel·la d'un autor que no existeix– són exemples reforçants de la idea que el coneixement no disposa de cap centre jeràrquic. Qualsevol apropament textual a la descripció i interpretació de la realitat serà de naturalesa conjectural. Des d'aquesta perspectiva, tant l'assaig com el relat en les seves essències pures, sota el prisma borgià, no deixen de ser formes especulatives totes dues, és a dir, ficcions.

Si de manera convencional el gènere de l'assaig es caracteritza per no incloure elements de caràcter ficcional, els assaigs de Borges acostumen a interpolar

focalitzacions narratives, citacions apòcrifes, pistes falses, autors falsos o màscares autorials que creen claroscurs ambigus en el to general de l'assaig, fent-lo ingressar en el marc de la ficció. Aquests simulacres enmig d'un to expositiu aparentment positivista i que aspira a l'exposició succinta i objectiva encara intensifiquen més aquest efecte de deformació tan característic i tan exclusiu de la narrativa borgiana. Si l'assaig se serveix de la diegesi per desplegar uns continguts, Borges sovint trencarà aquesta successió expositiva basada en l'ordre cronològic. A Borges no li interessa tant resseguir la filiació genètica d'un procés de pensament com crear uns efectes narratius que parteixen de la idea que els grans debats filosòfics són temes intemporals. Es tracta d'una idea llargament vindicada per Borges. Així, a "La flor de Coleridge", assaig en què s'explica la història de l'evolució d'una idea a partir de tres textos heterogenis, Borges apunta la necessitat que la literatura prescindeixi dels noms dels autors, que sigui interpretada com una producció de l'Esperit.

Els assajos borgians presenten dues característiques bàsiques. La primera és la de constituir-se en una bateria conceptual que, en molts moments, com per exemple en el cas del text "La biblioteca total", cristal·litzaran en trama *literària* a "La biblioteca de Babel". I la segona característica és que el *to d'assaig* de molts textos de Borges ("Nueva refutación del tiempo", "Avatares de la tortuga", "La flor de Coleridge", "Penúltima versión de la realidad", "La postulación de la realidad" "La esfera de Pascal", "Tres versiones de Judas"...) revela una culminació *fantàstica* –en el sentit etimològic de *fantasia*, del grec *phantasia*, "aparició", "imaginació"– que sempre obliga a interpel·lar-nos de si estem davant d'una forma assagística pura o ortodoxa.

▪ En el gènere narratiu Borges sobretot alterna materials de la tradició filosòfica i els deforma convenientment segons les necessitats argumentals de cada text. Però exposat així podria fer la impressió que estem davant d'un procés de mescla d'elements aïllats: les bases i les projeccions filosòfiques d'una banda, i l'argument literari de l'altra. No és així. Perquè en el cas de la narrativa borgiana el sentit filosòfic constitueix l'argument. No és un atribut més, sinó un principi creatiu.

En el gènere narratiu ens trobem amb una literaturització molt directa dels materials filosòfics, i, per tant, amb una faceta creativa de primer ordre en la mesura que es transcodifiquen els materials filosòfics per fusionar-los amb l'àmbit de la literatura. Així, sabem, i són molts els treballs crítics que ho corroboren, que la base de "Funes el memorioso" és una crítica a un empirisme radical; sabem que els habitants de Tlön estan sotmesos als principis d'un idealisme extrem de tall berkeleyà; s'ha interpretat que les narracions "Acercamiento a Almotásim" i "El Simurgh y el águila" són aplicacions literàries que expressen ecos del panteisme postulat per Spinoza; "La noche de los dones" presenta un concepte bergsonià de la memòria, més sotmesa a una temporalitat regida per principis psicològics que no pas quantitativus; a "La otra muerte" es narrativitzen les consideracions del teòleg Pier Damiani (1007-1072) sobre l'omnipotència i capacitat divines de modificar el passat; "El Zahir" i "El Aleph" mostren la impossibilitat humana de conèixer "el món en si", exercici literari vinculat a aquest concepte kantian; l'escepticisme de Borges envers la possibilitat que el pensament humà pugui penetrar la comprensió d'un univers de naturalesa divina arrelaria en part en la teologia negativa del místic alemany Eckhart (1260-1327);⁷⁶⁵ el nominalisme, la idea que la versió de la realitat s'imposa sobre els fets positius de la realitat,

⁷⁶⁵ cf. Rest 1976: 38.

tamisa de dalt a baix la narració “Emma Zunz”; i també en la base d’aquesta narració hi hauria l’energia de la voluntat schopenhaueriana, ja que el propòsit d’Emma Zunz –protagonista de la narració– és el d’imposar una realitat dominada per la voluntat;⁷⁶⁶ el silenci dels místics estaria en la base de la narració “La escritura del dios”;⁷⁶⁷ etcètera. Estem, és clar, davant de l’aparició del *conte filosòfic*.

- Més enllà dels filòsofs i de les línies filosòfiques que Borges aplica a la seva literatura, ¿què és allò que converteix Borges en interessant des del punt de vista literari i filosòfic? Sens dubte l’estil, la seva manera d’apropiar-se dels materials filosòfics i d’exposar-los literàriament, la seva peculiar lectura literària de la filosofia.

- Aquest estil, caracteritzat per condensar en un concepte o en una expressió tot un sistema filosòfic o tota una interpretació teològica, per inserir en el decurs d’una narració o assaig un comentari d’implicacions i conseqüències filosòfiques i per provocar una reflexió filosòfica summament plàstica que rarament admet una interpretació unívoca, Borges l’hereta sobretot de tres referents pedagògics: el seu pare, Jorge Guillermo Borges, l’escriptor Macedonio Fernández, i el filòsof txec Fritz Mauthner.

- La filosofia i la literatura es diferencien pel grau de sistematització.

El concepte de sistema és un dels objectes d’interès més incessant en l’obra de Borges. Fins al punt que no resulta exagerat afirmar que, pivotant sobre el concepte de sistema, gran part de la literatura de l’autor argentí està destinada a reelaborar les (im)possibilitats de conèixer l’ordre del món i el funcionament

⁷⁶⁶ cf. Christ 1995: 17.

⁷⁶⁷ cf. Rest 1976: 159.

sistemàtic de la realitat en un univers sotmès als criteris de la intel·ligència, que el conceben regulat per unes lleis que tendeixen a l'estabilitat i, per tant, a la seva predicibilitat i domini. En aquest sentit, és clar, el sistema ateny tant a totes les especulacions filosòfiques i teològiques que han manifestat una voluntat de *culminació explicativa*, com també a la ciència, primordialment fonamentada en el principi de causalitat, un principi que és la clau de volta del sistema científic.

Però, ambigua fins a l'extremitud, l'obra de l'autor argentí remarca sempre el valor d'allò que refusa. Que, aplicat al cas concret que estem exposant, significa que el concepte de sistema serveix per materialitzar els infructuosos i erràtics processos de l'ésser humà per localitzar un ordre fiable del món, és a dir, una lògica sistemàtica, reductible a coneixement i, per tant, a estabilitat i a universalitat. D'aquesta manera l'anàlisi de la sistematització de la realitat oferirà una prova sobre la inestabilitat de tot sistema que aspiri a un tancament explicatiu complet. No en va, en l'univers primordialment *mental* de Tlön, dominat per una sola disciplina, la psicologia, "Los metafísicos [...] no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos" (OC, I, 436).

El sistema no troba un centre com a garantia de veritat. El sistema significa, de manera rasa, un model explicatiu perfectament substituïble per un altre. L'ésser humà elabora sistemes explicatius, i en aquest mateix procés comprèn la seva tasca erràtica, ratificada per la impossibilitat de trobar un ordre explicatiu jeràrquicament superior i definitiu.

És important remarcar la qualitat provisòria de tot sistema. I també és important remarcar les necessitats humanes de fundar un sistema explicatiu de

la realitat, encara que sigui per acabar assajant un esbós de la realitat, un esbós, és clar, sense garanties de fonamentació absoluta. És aquesta la plasticitat que la idea de sistema adquireix en Borges. La recerca deriva en allò que podríem anomenar una *sàvia conquesta de la derrota*: el sistema revela les fràgils condicions del coneixement. El caràcter fantasmàtic del món és sinònim de la fal·libilitat de tot sistema. I viceversa. Així, per exemple, arran del personatge literari de Herbert Ashe, a la narració “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges recrea la idea d’un sistema duodecimal de numeració (“en el que doce se escribe 10”); i recrea també el propòsit d’aquell matemàtic de traslladar unes taules duodecimals a sexagesimals (“en las que sesenta se escribe 10”).⁷⁶⁸ Aquest procés comporta uns efectes immediats: el canvi d’un sistema matemàtic a l’altre multiplica la consciència que resulta impossible assentar de manera definitiva cap coneixement.⁷⁶⁹

Arribats a aquest punt cal subratllar que la literatura és el gènere adequat que permet aquesta violentació del concepte sistema, un concepte que és refusat però tanmateix preval per la seva força de conjectura. La filosofia, en canvi, en la mesura que vol esbossar una visió o una crítica *més o menys* sòlida sobre la realitat, no pot servir-se d’aquesta plasticitat i d’aquesta relativització habilitades en el registre literari. Així doncs, només la literatura concedeix aquesta amplitud de moviments, si per amplitud entenem aquesta manca de subjecció a un horitzó ontològic. En aquest sentit, la filosofia està, per condició connatural, per tradició, vinculada amb la sistematització. Mentre que la literatura, no. És el registre literari, per tant, el que permet plasmar aquestes anades i vingudes al voltant del *laberint* entès com a transsumpte de *l’ordre*,

⁷⁶⁸ cf. OC, I, 433.

⁷⁶⁹ La lògica, així, és un sistema de validació canviant. Com observa Borges a “Dos notas”: “Tres reyes mandan en el póquer y no significan nada en el truco. (HE, OC, I, 419).

unes oscil·lacions que, per bé que plenament coherents, serien inusuals en un tractat filosòfic amb pretensions de tancament ontològic:

En la idea de laberinto, yo creo que no hay una visión pesimista del futuro del hombre. Me parece que en el laberinto hay una idea de esperanza o de salvación, ya que si supiéramos con certeza que el mundo es un laberinto nos sentiríamos seguros. Pero no, posiblemente el mundo no sea un laberinto. En el laberinto hay un centro; ese centro terrible es el Minotauro. Sin embargo, no sabemos si el Universo tiene un centro: acaso no lo tenga. Por lo tanto, es probable que el mundo no sea un laberinto sino simplemente un caos, y en ese caso sí estamos perdidos. (Alifano 1988: 180).

Des d'aquestes aplicacions de la noció de sistema, la literatura de Borges presenta uns corol·laris filosòfics primordials, com l'enumeració de perplexitats, la idea d'un pensament que es revela a si mateix com a fal·lible, i l'exaltació d'una ironia tràgica: descobrir que les facultats humanes de coneixement serveixen per mostrar la insuficiència d'aquestes facultats. I aquests corol·laris es conjuntaran amb el seu estil de rendibilització literària de la filosofia, que es caracteritza per oferir llambregades filosòfiques, sense pretendre cap treball sistemàtic que aspiri –ni de lluny– a ordinar una hipòtesi omnicomprensiva i veraç sobre la realitat. En qualsevol cas, els seus propòsits filosòfics estaran amb relació a un concepte de literatura entès com a gènere disgregador de les teories filosòfiques amb aspiració de versemblança.

- Filosofia i literatura es diferencien per la pretensió epistemològica.

Amb relació a un criteri general de diferenciació entre filosofia i literatura, hi ha d'una banda el *llenguatge cognoscitiu*, que seria aquell que és propi dels discursos científics i que es caracteritza per tenir una funció informativa, per poder ser avaluat segons criteris de veritat o falsedat i per ser reversible.

D'altra banda, hi hauria el *llenguatge expressiu*, que no es pot mesurar segons criteris de veritat o falsedat, que té una funció primordialment expressiva, i en el qual forma i contingut són irreversibles. Aquesta divisió ofereix un criteri de distinció entre filosofia i literatura. La filosofia té, o si més no ha tingut en bona part de la seva producció, la pretensió d'operar amb un llenguatge cognoscitiu, mentre que la literatura queda desvinculada d'aquest afany i és associada amb el llenguatge expressiu. La filosofia especula amb l'afany d'aportar algun valor de veritat (o de refutació) sobre la realitat, mentre que la literatura no necessàriament té aquesta voluntat.

Filosofia i literatura comparteixen l'espai comú d'un llenguatge forçosament figuratiu. Aquesta vinculació, encara que ni de bon tros és una aliança absoluta, significa un punt de relació entre els dos gèneres. Amb tot, la literatura per a Borges mantindrà, respecte a la filosofia, una evident diferència de pretensió epistemològica i ontològica, una diferència que es transfereix en *el to* de les seves respectives escriptures. Per a l'autor argentí la filosofia té un sentit persuasiu que, en canvi, la (seva) literatura no té. Insistim: en el marc d'un coneixement ja desactivat de les seves pretensions de trobar una garantia absoluta del criteri de veritat, aquesta diferència entre filosofia i literatura és fonamentalment d'*intenció*, de *pretensió*, però no de conquestes reals, ja que cap tipus de discurs pot aspirar a la veritat. Per aquest motiu, en Borges, la filosofia (i la teologia, i l'antropologia, i fins i tot la ciència...) poden ser materials fantàstics de primer ordre, si aquí, per fantàstic, entenem l'accepció més extranatural del terme: totes aquelles construccions pròpies de la fantasia i la imaginació i que, al mateix temps, no concorden amb cap materialitat positiva.

FUSIÓ ENTRE FILOSOFIA I LITERATURA

▪ El fet que una obra literària alci un univers de ficció i, per tant, un codi interpretatiu que requereix de part nostra la suspensió de la incredulitat (*epokhè*) no priva que aquesta obra literària no pugui transmetre valors epistemològics, teòrics, conceptuals, existencials o morals, atributs tots ells entesos com a objectes tradicionals de la filosofia. Obres de teatre com *La putain respectueuse* o *Huis clos*, de Jean Paul Sartre; *L'étranger*, d'Albert Camus (un tractat majúscul sobre la voluntat, el sentiment de culpa, la nuesa desprotegida dels éssers humans davant l'absurd implacable de la realitat); les obres de Kafka; *La llengua absoluta*, d'Elias Canetti (un fris literari en què hibriden temes *prototípicament* filosòfics com el mal, la identitat personal, la identitat cultural...); *San Manuel Bueno, mártir*, de Miguel de Unamuno, una novel·la que, com ben poques, planteja el fenomen d'un desdoblament de la personalitat que es resol entre la pugna de ser sincer o la necessitat social d'amagar les pròpies creences; o *L'home sense atributs*, de Robert Musil, obra en què s'exposa l'insubornable procés d'un individu per intentar forjar un sentit a l'existència..., totes aquestes obres palesen el camp temàtic compartit entre filosofia i literatura.

Cal observar que Borges, per replantejar temes filosòfics, no només recorre als materials de la tradició filosòfica, sinó que *també* fa el procés *a la inversa*: parteix també d'aquella literatura de plantejaments filosòfics. Borges ha testimoniat reiteradament la seva convicció que els textos de la filosofia i de la teologia són proclius a ser aplicats a la literatura en virtut de les seves propietats fantasioses. Així, sota aquesta descoberta, les propietats dels registres filosòfic i teològic renoven el discurs literari. Però, al mateix temps, la literatura de Borges també revela que localitza explicacions filosòfiques en les obres

literàries. Aquest fenomen representa, al capdavant, un exercici no només coherent sinó també inevitable en un autor que, sota el sostre comú del llenguatge i en el marc de reelaborar les perplexitats metafísiques, ha establert íntimes aliances i principis comunicants entre la literatura, d'una banda, i la filosofia i la teologia, de l'altra. Són múltiples els exemples en què es revela la naturalesa *filosòfica* de materials puats dels textos literaris: Stevenson, a través *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* i *Treasure island*, l'avesarà a l'ètica (interès que s'intensificarà amb una altra obra de l'autor escocès, aquesta ja *explícitament* filosòfica: *Ethical Studies*); l'obra *Sartor resartus*, de Thomas Carlyle, obra paròdica de la filosofia de Hegel i de l'idealisme alemany en general, reforçarà el tombant radicalment desactivador que l'idealisme adoptarà en el sistema de pensament de Borges. A "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Borges planteja un panteisme de base idealista; el conte *Las ruinas circulares* pot ser entès com una recreació de l'idealisme de Berkeley; a "La busca de Averroes", la potència creativa de l'idealisme s'equipara a un acte de fe: "En el instant en que deixo de creure en él, Averroes desaparece" (OC, I, 588); a "El Zahir" s'hi manifesta una homologació completa entre viure i somiar: "Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos" (OC, I, 595)... Tota aquesta base que permet que les narracions de Borges revelin un món sotmès a l'idealisme entra en consonància amb els fonaments idealistes de la literatura de Carlyle, tal com s'expressa a la notícia preliminar que l'autor argentí va escriure per a la traducció de *Sartor resartus*: "Carlyle invocó la autoridad de un profesor imaginario, Diógenes Teufelsdröckh (Hijo de Dios Bosta del Demonio), que habría publicado en Alemania un vasto volumen sobre la filosofía de arena, o sea, de las apariencias" (OC, IV, 35). De Lewis Carroll, Borges posarà usos paradoxals dels processos de la raó. A partir de la novel·la *Der Golem* (1915), de l'escriptor austríac Gustav Meyrink, Borges

s'endinsarà en el món de la càbala (interès que també es veurà reforçat per les lectures que farà de l'obra de Gershom Scholem). El fris complet que la *Divina Comèdia*, de Dante Alighieri, significa com a catàleg de l'existència admet moltes concomitàncies amb la narració "El Aleph", aquesta esfera diminuta que concentra tota la realitat *noümenica*, tots els fets i plans temporals. És una idea que entra en consonància amb la completesa representativa de la Divina Comèdia. Així, al "Prólogo" de *Nueve ensayos dantescos*, Borges formula una ironia al voltant de l'acusació de panteista que va rebre Dant, identificant-se amb el projecte.⁷⁷⁰ Aquesta particular lectura borgiana ens posa en sintonia amb l'acte demiúrgic de l'escriptura en general, però sobretot de la *Divina Comèdia* en concret: Dant té la facultat de mimetitzar-se en el ser de cada un dels personatges. Dant, per tant, descriu la realitat sencera. És el mateix projecte que l'il·lús poetastre satiritzat en el conte de Borges, Carlos Argentino Daneri, (noms que transporten suggestions del nom *Dante Alighieri*) intenta dur a terme:

Una sola vez en mi vida he tenido la ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, 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 calla Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos:

⁷⁷⁰ cf. OC, III, 346.

Sepan. A manderecha del poste rutinario,
(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)
Se aburre una osamenta –¿Color? Blanquiceleste–
Que da al corral de ovejas catadura de osario. (OC, I, 620).

De Kafka, Borges sobretot ampliarà la idea que el món i els processos de racionalització constaten la seva mútua naturalesa absurda. De *Marble faun*, de Hawthorne, Borges comparteix una noció de panteisme útil per reconciliar allò individual amb allò múltiple. Així doncs, els elements filosòfics de la literatura seran objecte de (re)creacions literàries amb sentit filosòfic.

- En una poètica que aplega consideracions de les tesis de Kant i de Schopenhauer sobre l'*en si*, la literatura de Borges pressuposa l'*en si* de la realitat per explorar les provatures gnoseològiques que es poden construir a través de la paraula i la raó humana. Des d'aquesta perspectiva, la literatura de Borges reflecteix que el concepte filosòfic de *veritat* és sempre un concepte en construcció, en exploració, un assaig perpetu des de la seva insuperable condició de provatura.
- La poètica borgiana no pretén substituir un gènere (el filosòfic) per un altre (el literari), sinó que parteix de la idea (profundament filosòfica) que la filosofia ja no és possible en els seus esquemes doctrinaris tradicionals. En la seva pràctica literària Borges dramatitza els arguments de la metafísica i planteja una literatura que, fonamentant-se en un principi de fantasia que ja acumula tota una desactivació epistemològica, acaba fagocitant els mateixos materials de la filosofia per proposar-los des d'un altre registre, el literari.

▪ La poètica de Jorge Luis Borges revela una concepció de la literatura com a activitat recapituladora, remodeladora i centrípeta dels més diversos materials de la cultura. En virtut d'una subjugació estètica, Borges desactiva les pretensions omnicomprensives de les teories filosòfiques que deriven en sistema, redueix la metafísica a una *perplexitat* afectada de *sobèrbia*⁷⁷¹ i neutralitza tota presumpció transcendent i doctrinària de la teologia. Com que la mirada amb què aborda els materials de la cultura no és la pròpia d'un filòsof o d'un teòleg sinó la d'un literat, Borges interpreta que tant la filosofia com la teologia, més enllà dels hàbits filològics de l'academicisme, són ramificacions que tonifiquen la creació literària. D'aquesta manera l'obra de Borges, que beu a les fonts de les principals tradicions de la cultura, queda circumscrita a l'únic espai del dicible: la literatura, una literatura celebrada en les seves funcions imaginatives i entesa com a compilació de materials culturals ja buidats de les seves pretensions ontològiques.

▪ Una de les paràlisis que ha experimentat la crítica literària que ha explorat els elements filosòfics de l'obra de Borges ha vingut donada pel seguiment que aquesta crítica ha fet de les principals línies d'interpretació que el mateix autor va oferir sobre la seva pròpia literatura. Borges va afirmar que la seva atenció per la filosofia es reduïa a un mer interès estètic. Va dir que era il·lús pensar que d'un instrument defectuós com el llenguatge en pogués sorgir un sistema lingüístic amb pretensions de perfecció a l'hora d'explicar la realitat. Va insistir que era inútil buscar sentits filosòfics en la seva literatura, perquè ell no havia pretès mai ser un filòsof ni transmetre un *missatge* a través de la literatura.

⁷⁷¹ “Sin proponérmelo al principio, he consagrado mi ya larga vida (...) a las perplejidades que no sin alguna soberbia se llaman metafísica” (ES, II, 353); “Las dudas que llamamos, no sin alguna vanidad, metafísica” (C, III, 319); “conocer las ilustres incertidumbres que son la metafísica” (C, III, 325).

Però cal observar que l'*interès estètic* de Borges pels materials culturals, sobretot els de les tradicions filosòfica i teològica, ja acumulen una concepció sobre el coneixement humà. D'aquesta manera l'*interès estètic* s'erigeix en el detonant més clar del fet que el coneixement humà no posseeix cap centre jeràrquic. Per tant: l'estètica, l'*interès estètic*, en Borges no és mai una consideració externa a la filosofia, sinó una consideració inherent. En la mesura que l'*interès estètic* ja incorpora la concepció que no existeix un coneixement jeràrquic, també és un correlat de la filosofia. D'aquesta forma podem parlar de l'estètica com una unitat poètica.

- L'*interès estètic* que Borges manifesta pels materials de la cultura a l'hora de *transformar-los* en argument literari, entra en relació amb molts altres projectes filosòfics o interpretatius: l'afany de Plató per desdenyar la poesia, l'anomenada *crisi de la raó* (que va revelar el caràcter de teologia racional del racionalisme), l'atribut dialògic que Bakhtín atribueix a la novel·la (i que entroncaria amb la base hermenèutica, la metaliteratura i la poètica de la lectura pròpies de Borges), el *pensament dèbil* preconitzat pel pensador italià Gianni Vattimo, el *gir lingüístic* experimentat per la filosofia... Aquest canvi de paradigma, que es dona compassadament en molts àmbits culturals, fa que la filosofia sigui desplaçada dels seus feus tradicionals i empena cap als altres espais culturals (ciència, tecnologia, art, mitjans de comunicació...), ingressant en un eclecticisme o *pluralitat discursiva* que és conseqüència directa de l'esfondrament dels vells i hegemònics principis gnoseològics i discursius.

- Un cop la filosofia, la teologia, la ciència i els més diversos materials de la cultura han estat desactivats de les seves preteses ànsies de sistema i de

resolució apodíctica, la literatura és el gènere englobador de tots els altres gèneres de la cultura.

▪ La literatura de Borges aplica una lògica de degradats al conjunt que formen els conceptes d'*imaginació*, *ficció*, *filosofia*, *teologia*... Aquests conceptes es fusionen sota l'ordre de la literatura. La literatura de Borges assoleix el seu fonament poètic a partir d'un efecte estètic que podem emparentar amb el concepte d'estranyesa, *ostranienie* (*остранение*), plantejat per Víctor Shklovski. Per a aquest formalista rus, el concepte d'estranyesa, *defamiliarització* (de l'anglès *defamiliarization*), que literalment significa *tornar estrany*, és aquell que permet entendre perquè la literatura, tot i estar confegida pels automatismes del llenguatge i tot i fonamentar-se moltes vegades en els "llocs comuns" de la cultura, és capaç d'aportar una atmosfera d'estranyesa, "un cierto tono insólito que contribuye a que lo conocido nos parezca visto y oído por primera vez" (Valverde 1985: 4). En un text titulat "El arte como artificio", publicat l'any 1917, Shklovski diu precisament que "l'automatització devora els objectes":

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. [...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. (Shklovski 2002: 60).

D'aquesta consideració de Shklovski, se'n desprèn que el propòsit de l'art és el de transmetre la sensació de les coses tal com es perceben, i no tal com es coneixen. Quan Borges, amb la convicció que "lo que puede ser un lugar

común en filosofía puede ser una novedad en lo narrativo” (Carrizo 1982, 223), proposa una aplicació *literària* dels vells materials de la tradició de la filosofia i de la teologia, ¿no està plantejant, al capdavant, una dislocació que provoca *estranyesa*, una profunda distorsió metafísica i fantàstica que té l’objectiu de transmutar la representació literària tradicional?

És precisament la força del *reflex estètic* la que permet aquesta defamiliarització, tant en la tria dels materials procedents de la tradició filosòfica i teològica com en les projeccions d’aquesta mateixa naturalesa que l’autor prodigarà en la seva obra. Per mitjà de *l’interès estètic* Borges ha realitzat un transvasament de materials, i allò dit i escoltat en el pla de la filosofia o la teologia sona innovador quan és aplicat al camp de la narrativa. Així, tenim que *l’interès estètic*, tal com observa Jorge García, implica sempre una *Weltanschauung*.⁷⁷² S’ha esvaït, doncs, tota referència *buida* a l’estètica, ja que la suggestió estètica en Borges comporta una concepció de la realitat.

▪ En un recurs molt usual en la seva poètica, Borges barreja els plans de la realitat amb els de la ficció, sempre donant prioritat a aquesta última superfície. Aquesta mistificació permet inferir una prioritat estètica per damunt de la voluntat de veracitat pròpia de la crònica positivista o historiogràfica. ¿Què significa, aquest ordre de prioritats? D’entrada, que la força del símbol supera, amb escreix, les ineficiències de la realitat positiva. “Historia del guerrero y de la cautiva”, per exemple, ratifica la idea que *la realitat* ve generada, al capdavant, per *la versió de la realitat*. El guerrer que intueix la superioritat cultural de la ciutat que vol atacar i la dona anglesa raptada pels indis són posseïts per l’arravatament d’abraçar una realitat cultural que originàriament no és la seva. Totes dues figures magnifiquen fins a quin punt

⁷⁷² cf. García 2012: 570.

és important l'impuls intuïtiu, irracional, estètic. Amb la qual cosa podem extreure un corol·lari important: l'estètica, aquesta facultat que ens permet apropiari-nos d'una versió de la realitat, és la voluntat que ens domina i sovint, fins i tot, és *la* realitat mateixa.

Però a més, el sentiment de felicitat de la dona anglesa que no vol abandonar els indígenes i l'ímpetu que experimenta el guerrer llombard quan s'integra a la cultura romana també pot ser interpretat com un sotmetiment del principi de racionalitat a un principi de *(des)raó* estètica. Un principi que concep l'estètica com allò que prescindeix de la raó, de l'anàlisi i del càlcul lògic, i se sotmet a una força torbadora, desgovernant, epifànica, il·luminativa, que com un impuls sorgeix de l'interior de l'individu sense que aquest en conegui les lògiques.⁷⁷³

▪ L'estètica és una tensió que no es materialitza. L'estètica és inefable. L'estètica és concomitant amb la *revelació*. L'estètica és la naturalesa d'una impressió que des dels principis de racionalitat som incapaços de descodificar, però que, tanmateix, presentim d'una manera intensa, molt viva, abassegadora, invasiva fins a la possessió.⁷⁷⁴

▪ Són múltiples els estudiosos que han procedit amb la lògica d'associar *l'interès estètic per la filosofia* amb un hipotètic nihilisme o dissolució que emana

⁷⁷³ Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. (A, OC, I, 558)

⁷⁷⁴ La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (OC,II, 13).

de la literatura borgiana: “Situado en el *entre* del relativismo y del nihilismo, Borges destruye los valores y contravalores de la filosofía a través de una interpretación estetizante que, una vez realizada, muestra la vacuidad de sus valores u ostenta una devaluación que, no poseyendo propósitos reconstructivos, mantiene una relación de vecindad con la nada” (Cuesta Abad 1995, 262). I també: “Vuelve a encontrarse el escepticismo de siempre por cualquier especulación filosófica, vista como un hallazgo estético y no como una verdad” (Barrenechea 1984, 37).

No es tracta tant de negar la vàlua de la *suggestió estètica* que provoquen alguns materials filosòfics en la sensibilitat de Borges, sinó de remarcar que cal esgotar les possibilitats i implicacions que encobreix aquesta expressió nebulosa que coneixem com a *interès estètic*. És providencial explorar si sota aquest criteri de selecció *estètica* dels materials filosòfics hi ha un altre criteri: un criteri de criteris –per dir-ho així–. Perquè obeiria a una concepció molt banal de l'estètica el fet de reduir-la a un caprici atzarós o casual, a un *divertimento*, a una mena d'efusió diletant desproveïda d'un criteri regulador. Aquest plantejament seria molt oneros a l'hora d'analitzar una literatura tan calculada com la de Borges, en què tots els elements i totes les paraules hi són d'una manera conscient, per desenvolupar una funció específica en l'articulació i sentits de la trama. Dit d'una altra manera: l'interès estètic per la filosofia, doncs, en el cas de Borges, no dissol la necessitat d'explorar les bases gnoseològiques. Al contrari: promou aquesta exploració.

- La filosofia (i la teologia, i la ciència, i la història) són, certament, assistents estètics de la literatura de Borges. Però també hem d'afegir que aquesta traducció estètica no va desvinculada del valor filosòfic que acumula. Borges

concep allò estètic com un fenomen que produeix un dring de perplexitat, d'insolubilitat, de misteri permanent, de revelació expectant. La seva literatura recull materials de l'idealisme (de Plató, de Schopenhauer, de Berkeley...) per expressar el caràcter fantasmagòric de la realitat; materials de l'empirisme, per presentar la base deficient del coneixement humà; escenifica el debat entre nominalisme i realisme per remarcar que el moviment pendular entre aquests dos corrents aboca el coneixement a un descentrament absolut i en darrer terme al dubte o al relativisme; l'edifici de "La biblioteca de Babel" plasma un univers preconfigurat, en què els productes del pensament humà ja estan donats abans que cap humà els creï (o, més ben dit, els descobreixi); "El idioma analítico de John Wilkins" materialitza la vacuïtat de tota classificació dels continguts del pensament humà; "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", "Borges y yo", "El centinela", "El otro", "El atroz redentor Lazarus Morell", "Tema del traidor y del héroe", "La forma de la espada", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", etcètera, són narracions que qüestionen la consistència de la identitat personal. I tots aquests correlats són generats a través de propiciar un *efecte estètic* que consisteix a contraposar el pensament amb els seus propis límits, amb els termes que delimiten el misteri, el qual és sempre inefable, no es pot sotmetre a pensament i perdura com a intuïció. En tots aquests contes s'haurà concitat l'interès narratiu a través de l'estètica, ja entesa com una categoria que interpola atribucions epistemològiques i també entesa com un sistema de persuasió, perquè l'estètica, més enllà dels paràmetres de descodificació i anàlisi propis de la raó, ens subjuga a través de la possessió.

CONCEPCIÓ BORGIANA DEL LENGUATGE

▪ La literatura de Borges ens situa en la prolixa visió que el llenguatge és jutge i reu en el mateix judici. La història del pensament demostra que una determinada concepció del llenguatge, amb les seves consegüents categoritzacions, pot establir un nou paradigma de classificació del saber. Per exemple: l'esclat de la filosofia analítica en el segle XX, basant-se en els usos i fonamentacions del llenguatge, desterra la metafísica de l'àmbit del coneixement objectiu, i ho fa en virtut d'un nou cànon inspirat en la metodologia, bases i ús lingüístic propi de les ciències naturals. D'un plantejament així es pot inferir que les catalogacions que apliquem sobre el saber es fonamenten en aquesta capacitat (re)ordenadora del llenguatge.

▪ D'acord amb les propietats que Borges atribueix al llenguatge es dona una articulació entre afirmacions aparentment contràries, però que, en una segona lectura més aguada, se'ns presentaran com a complementàries:

- 1) Una desconfiança explícita envers les possibilitats del llenguatge a l'hora de poder representar el món
- 2) Una certa redempció funcional del llenguatge, el qual acaba essent valorat com un instrument no tan imperfecte perquè esdevé capaç de consignar la seva imperfecció i explorar les pròpies falles

▪ El relat "El Aleph" és un exemple palmari de la impossibilitat d'expressar el món a través del llenguatge. En aquest relat s'expressa la tensió entre la naturalesa successiva del llenguatge i la voluntat d'explicitar una experiència

inefable, inaprehensible des de les condicions humanes de coneixement. L'empresa de referir un món sense l'auxili de les categories temporals i espacials, tasca pròpia d'una ment divina però no pas d'una intel·ligència humana, revela que entre l'experiència viscuda i la narració de l'experiència hi ha sempre una pèrdua, un desajustament essencial.⁷⁷⁵ La topada entre, d'una banda, la infinitud de la realitat, i, de l'altra, l'ordre finit del llenguatge genera una impossibilitat representativa, un dels principals enclavaments de la literatura borgiana.

- La desconfiança que Borges manifesta amb relació a les possibilitats del llenguatge té múltiples influències filosòfiques. Però hi ha sobretot dos referents que el condicionaran de manera primordial: Henri Bergson i Fritz Mauthner.

La filosofia de Bergson queda englobada dins de les tesis anomenades *pragmàtiques*, que conceben el llenguatge com a instrument i que, consegüentment, l'examinen sota aquest mateix concepte. En aquest sentit, la filosofia de Bergson postula que la intuïció és la forma capital de conèixer la realitat i que, al llenguatge, li queda reservada la funció de retenir aquest coneixement: “On appelle cette espèce de sympathie intellectuelle par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable”. (Bergson 1959: 1395).

Borges té en molta consideració la intuïció com a via d'accés al coneixement de la realitat. No en va, Erik Lönnrot, el detectiu del conte “La muerte y la brújula”, que investiga la possible lògica d'una sèrie d'assassinats, assoleix la resolució final del cas gràcies a una guspira de caràcter intuïtiu que, després, això sí, acoblarà amb la tecnologia, en concret amb una brúixola i amb un

⁷⁷⁵ cf. A, OC, I, 265.

compàs, instruments ja entesos com a emblemes de la racionalitat: “Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición” (F, OC, I, 503). A “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” Borges explotarà el contrast entre d’una banda el llenguatge i, de l’altra el fons intuïtiu que permet conjecturar l’abast pregon de la intuïció: “Comprendió (más alla de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad” (A, OC, I, 561).

Borges va ser un fervorós lector del *Wörterbuch der Philosophie*,⁷⁷⁶ de Fritz Mauthner. D’aquest filòsof, Borges, a part de l’estil arbitrari d’exposar els materials de la filosofia, heretarà sobretot el tombant nominalista i encara més específicament la desactivació d’aquella creença que assegura que existeix una correspondència entre les paraules i les coses, creença que segons Mauthner havia arrossegat la filosofia a un conjunt de teories que versen sobre aspectes inexistents i que de cap manera poden referir la realitat d’una forma satisfactòria.

Aquesta desconfiança de Borges envers les possibilitats del llenguatge condicionarà de soca-rel la seva interpretació de la filosofia. Per a Borges són els criteris lingüístics els que determinen la taxonomia amb què abordem la realitat i amb què intentem comprendre-la. No hi ha reconstrucció, doncs, que no passi pel sedàs del llenguatge. Llavors, el llenguatge s’erigeix en l’instrument i mesura que codifica la realitat. La percepció borgiana de la filosofia no podia quedar al marge d’aquesta concepció del llenguatge: en la mesura que la filosofia és lingüística, ja queda afectada per les possibilitats i impossibilitats de l’instrument i del medi amb què i en què opera. I, per tant,

⁷⁷⁶ A “Notas” confessa que el diccionari de Mauthner és un dels llibres que més ha llegit (D, OC, I, 275 i 278). Al pròleg d’*Artificios* confessa que rellegeix contínuament Mauthner (OC, I, 483). A “El idioma analítico de John Wilkins” Borges exposa que va fer servir el *Wörterbuch der Philosophie* de Mauthner per escriure aquest conte (OI, OC, II, 84-85). Al text “Lewis Carroll”, dins *Prólogo con un prólogo de prólogos*, parla de *l’injustament oblidat* F. Mauthner (OC, IV, 104).

des d'aquesta lògica, és previsible una interpretació de la filosofia influïda per una concepció del llenguatge d'aquestes característiques. Consignem aquesta interpretació en els tres punts que segueixen:

1) En una interpretació relativista.

El llenguatge queda reduït a un instrument que finalment desemboca en el perspectivisme. Tota veritat o falsedat dependran dels criteris de baremació, dels codis d'avaluació lingüística. Consegüentment cada teoria filosòfica tindrà un sentit relatiu, perquè, als humans, no els ha estat concedida la possibilitat d'assolir el cànon del llenguatge.

Així, per exemple, a la narració "Los teólogos" (A, OC, I, 550-556), dos teòlegs, Juan de Panonia i Aureliano, estan enfrontats en una pugna entre ortodòxia i heterodòxia religioses. Després de moltes diatribes l'experiència dels dos protagonistes queda reduïda a un problema del sentit del discurs. Perquè finalment, després que Juan de Panonia hagi mort condemnat per heterodox, el text de Borges revela que les paraules dels dos contrincants són un mateix discurs des de la perspectiva divina, i els rivals –tan subratllats en vida– acaben fonent-se en una sola persona.⁷⁷⁷ Així, la noció d'un llenguatge humà que aspiri a un pretès fons essencialista, Borges la desactiva introduint el contrast d'una intel·ligència divina, que des de la seva perfecció omnicomprendiva coneix la naturalesa reversible i relativa de tot llenguatge.

2) En la desactivació del pretès coneixement de la realitat que aporta la filosofia.

⁷⁷⁷ cf. A, OC, I, 556.

Si el llenguatge és una forma de referir-nos a la realitat que no procura cap certesa ni assegura cap punt de jeràrquica sustentació epistemològica, a Borges només li restarà ser consegüent amb aquest principi demolidor i assegurar que qualsevol discurs o teoria amb pretensions de veracitat s'esfondra a causa de les impossibilitats pròpies del llenguatge. Els metafísics de Tlön encarnen el model d'aquesta concepció: “saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (F, OC, I, 436). La narració “El idioma analítico de John Wilkins”, text en què Borges exposa les teories d'aquest lingüista anglès per parodiar qualsevol tasca humana de categorització de la realitat, també assenta aquest mateix sentit de convencionalitat del llenguatge. El tema central d'aquesta narració és la impossibilitat de trobar un ordre en la classificació de l'univers. Com que el llenguatge és arbitrari, tota catalogació de la realitat també ho serà. Per tant, de les asimetries entre el llenguatge i l'*en si* de la realitat, en sorgirà un insalvable desnivell gnoseològic i representatiu. I en aquest context la utopia del projecte lingüístic de John Wilkins no serà res més que la cristallització d'un intent d'isomorfisme impossible entre realitat essencial, d'una banda, i llenguatge convencional, de l'altra. La realitat, en la mesura que només es pot intentar captar a través del signe lingüístic, sempre serà conjectural, arbitrària, *versió* acomodada i, per tant, visió relativa, tan relativa com la catalogació del món que el doctor Franz Kuhn

[...] atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h)

incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (OC, II, 86).

Aquesta fal·libilitat connatural del llenguatge torpedina qualsevol intent de sistematització verídica de la realitat. Conseqüentment, el món, la (in)comprensió del món, adopta aquest to delirant que només l'alè d'alguns esperits quixotescos, com ara John Wilkins, que duen la racionalitat a la seva extremitud paradoxal, és capaç de revelar. Per això:

El Instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos: ha parcelado el universo en 1000 subdivisiones, de las cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehusa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: “Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias.” (OC, II, 86).

Aquest criteri comportarà que la filosofia sigui considerada com una disciplina que aporta sentit provisorí. La filosofia serà un esquema provisorí, és a dir, un intent d'assajar una versió, una catalogació, un ordre del cosmos, més ben dit: del *caosmos*. En definitiva: es tracta d'un instint sorgit de la necessitat freturosa de comprendre. Qualsevol intent de catalogació, fins i tot el del diccionari, radicarà en un propòsit quixotesc: “Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido” (HN, OV, III, 202).

3) En una lectura esteticista de la filosofia.

Ja hem dit que, des de la crítica literària, la qualificació d'esteticisme plana constantment sobre l'obra de Borges. Aplicada a la concepció borgiana del llenguatge, la tesi que sustenta aquesta qualificació d'esteticisme sol considerar en termes generals que, un cop derruïda la possibilitat de dir alguna cosa vera i objectiva sobre el món, al llenguatge li resten unes poques funcions possibles: la recreació rizomàtica, la reelaboració d'un catàleg (relatiu) sobre la realitat i, sobretot, l'explotació de la dimensió estètica del llenguatge.

El llenguatge és per a Borges, sí, un *fenomen estètic*. Però compte, un fenomen estètic que, com ja hem dit, exigeix explicacions complementàries, de caràcter gnoseològic, que no s'esgota amb una aparent suficiència explicativa de les etiquetes *estètica* o *gaudi estètic*. D'una banda el llenguatge no es correspon amb la realitat: en l'acte de reproducció lingüística de la realitat sempre hi ha, com hem dit, una pèrdua, una asimetria. D'una altra banda la fal·libilitat del llenguatge humà fa que sota el conjunt comú de la *ficció* s'apleguin tots els gèneres discursius.⁷⁷⁸ I, encara d'una altra banda, no s'ha d'oblidar que a través del llenguatge s'aprehèn la realitat, que és el mateix que sostenir de manera implícita que l'*estètica* no és cap atribut innocu, sinó una de les condicions fonamentals inherents al llenguatge.

Fruit d'aquestes formes associades que serien l'estètica i el llenguatge, formes del coneixement humà, la literatura roman com a inevitable emmascarament retòric de la veritat. La literatura i també els altres gèneres expressius. Aquest fenomen el podem constatar d'una manera

⁷⁷⁸ “El mismo hecho de que la filosofía se sirva de palabras es otro motivo para invalidar su pretensión de copia del orbe” (Barrenechea 1957: 77). I també: “De ello resulta que, si bien la teología, la metafísica y la filosofía en general no comunican un conocimiento más valioso que el transmitido por la literatura fantástica [...]” (Rest 1976: 119).

molt expressiva en el conte “El Aleph”, en el punt en què l'intent homèric de descriure la visió que s'obté a través de l'Aleph és sempre contrabalançat per les migrades condicions que ofereix el llenguatge humà, incapaç de descriure allò que escaparia a les condicions humanes de representació. Per això Borges, en un exercici d'escriptura que s'autorevisa, fa que el protagonista del conte, quan comprova dramàticament que els rudiments lingüístics no li serveixen per expressar la riquesa de tot el que ha vist a través de l'esfera prodigiosa, declari: “pero este informe quedaría contaminado de literatura” (OC, I, 625). És a dir, quedaria contaminat d'emascament, d'impostura intel·lectual amb relació a l'inasssequible essencialisme de la realitat.

D'acord amb això: ¿estem davant d'un plany de Borges pel fet que sempre hi ha un desnivell entre el llenguatge i la realitat *noüimènica*? No. Estem, sens dubte, més a prop de la reivindicació d'una literatura capaç de remarcar els límits del llenguatge tot participant de la contradicció pragmàtica d'apuntar cap a un centre inefable: el d'una *veritat* conjecturable a partir d'aquestes formes expressives que són la literatura, la filosofia, la teologia..., i, en definitiva, tots els productes del llenguatge.

- La (re)valorització borgiana del llenguatge es fonamenta en una base negativa: com que no hi ha cap altre procés de comprensió de la realitat que no sigui lingüístic, el llenguatge és l'únic agafador de la intel·ligència. El llenguatge per tant es desplega en un relatiu espai d'autosuficiència: opera sobre la pròpia circularitat, però sempre apunta als seus límits, a aquell horitzó que, com bé s'il·lustra a “El Aleph”, no condescendeix a ser rebaixat a llenguatge. Es tracta d'una assumpció pragmàtica de les deficiències del

llenguatge, unes deficiències que, ni que sigui per aquesta via negativa, permeten determinar amb precisió absoluta els límits del coneixement. En un nou pas de rosca borgià, la condició de simulacre del llenguatge es revela com l'únic sistema d'aprehensió de la realitat, de tal manera que el simulacre opera com a realitat. De tal manera que el simulacre és acceptat ja com a realitat.

▪ En l'obra de Borges, el llenguatge, malgrat (auto)revelar-se imperfecte, imposa, a través d'un horitzó d'inspiració cabalística o platònica, l'aspiració de ser perfecte. La literatura borgiana esbossa l'existència d'*una altra banda* arquetípica, d'un revers de la realitat on radica el model d'un llenguatge essencial. En els versos de "Juan, I, 14" Borges exposa: "He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera; / no será nunca lo que quiero decir, / no dejará de ser su reflejo" (ES, OC, II, 355). Darrere l'incontestable pessimisme que amb relació a les possibilitats de representació del llenguatge aquests versos expressen, podem intuir el reclam magnètic d'un fons veritable, d'adequació entre la paraula i la cosa. El sacerdot asteca de "La escritura del dios", amb la condició d'apuntar un centre inefable perquè la resta dels humans no podria entendre un llenguatge plenipotenciari, reflexiona:

¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo.

Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo* (OC, 597-598).

▪ La literatura és l'espai adequat per reelaborar aquesta distància entre el llenguatge humà i un suposat llenguatge perfecte, de caràcter diví segons el sistema simbòlic de Borges. És a dir, un llenguatge inabastable per a l'ésser humà. Aquest reconeixement, en la literatura borgiana, sempre decorticat amb un to de pessimisme gnoseològic, dóna funcionalitat al llenguatge: el llenguatge explora els seus propis límits. I també subratlla la seva condemna a un sistema recursiu, ja que com que tot està construït sobre el llenguatge i res no acaba de ser decididament estable, el llenguatge orbitarà sobre el seu propi centre. Per això la literatura serà metaliteratura. Per això els dos teòlegs del conte "Los teólogos" exemplifiquen que les discussions humanes es fonen sota la dinàmica unificadora del llenguatge, la història i la mirada divina (és a dir, una mirada atemporal, capacitada per unificar allò fragmentari).

▪ En Borges el llenguatge construeix no només la *seva* realitat, constituïda d'*objectes verbals*, sinó *l'única* realitat possible. Procés amb el qual l'autor argentí assoleix la cota màxima de desfiguració del món: el llenguatge, igual que el mirall, intenta reflectir la realitat. Però com que aquesta realitat és impenetrable, el llenguatge arma *una realitat* operativa des de l'ordre, és clar, del mateix univers semiòtic. Llavors els indicis d'aquest pretès centre arquetípic del llenguatge, consegüentment, només poden expressar-se en la forma dramàtica de la categoria *inefable* o postular-se com a conjectura especular. El llenguatge és un laberint, però el laberint és la realitat; la ficció i el real, en la poètica borgiana, se superposen i són permutables.

▪ Borges sotmet el concepte de veritat al concepte de ficció. “No sé si la historia es verdad; lo que importa ahora es el hecho de que haya sido referida y creída”, escriu Borges en el text “Juan Muraña” (IB, OC, II, 423). Es tracta d’una mostra d’imposició nominalista del coneixement. Influït per Berkeley i Schopenhauer, Borges redueix l’univers a les representacions del subjecte. El món és apariencial, tot és representació. En aquest plantejament el llenguatge, ateses les seves impossibilitats, queda exonerat de representar la realitat *en sí*, queda alliberat d’aquell imperatiu d’isomorfisme que, des de Plató, travessa de dalt a baix gran part del discurs filosòfic. Un dels epítoms màxims d’aquesta tesi seria Kant, filòsof que propugna que si l’experiència humana no estigués ordenada sota un sistema conceptual seria del tot incompreensible. És en aquest punt en què filosofia i literatura es donen la mà. Escriu Borges: “Recuerdo haber leído sin desagrado –me contestó– dos cuentos fantásticos. Los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica. Pero no hablemos de hechos. Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento” (LA, OC, III, 51).

▪ Per dissenyar la lògica que governa “La biblioteca de Babel”, ens hem de remuntar al text titulat “La biblioteca total”, publicat a la revista *Sur* l’any 1939. Aquest assaig, que acumula dades bibliogràfiques molt diverses (Leucip, Lasswitz, Ciceró, Lewis Carroll, Aristòtil, Thomas Henry Huxley...) és en realitat una bateria crítica de conceptes que prepara les bases fictionals de “La biblioteca de Babel”, conte que apareixeria dos anys més tard, el 1941, dins l’aplec de narracions titulat *El jardín de senderos que se bifurcan*. A “La biblioteca de Babel” Borges parteix de les tesis del matemàtic i filòsof alemany Kurd Lasswitz (1848-1910), segons les quals la literatura (i, per tant, l’escriptura) és

reductible a un nombre finit de combinacions dels caràcters tipogràfics del llenguatge: els espais, les lletres de l'alfabet, els signes de puntuació... En rigor, en la mesura que la biblioteca de Babel registra tota la combinatòria atòmica i molecular del llenguatge, també conté tota la literatura. I, aquí, dir *tota* significa un exercici de concreció màxima. Tota: “la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles [...], la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas” (F, OC, I, 467-468). La literatura, doncs, és concebuda com a desplegament (inevitable) del sistema lingüístic. I qualsevol autor està predestinat a escriure una obra que la naturalesa primordial del llenguatge ja preconfigura: “No puedo combinar unos caracteres *dhcmrlchtdj* que la biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido” (F, OC, I, 470). Sotmesa a una mecànica combinatòria tan implacable com aquesta, la biblioteca de Babel (transsumpte del llenguatge) també cataloga la hibridació entre tots els idiomes, fins al punt hipertròfic d'encabir en els seus prestatges llibres escrits en “un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico...” (F, OC, I, 467). Abordar una finitud tan vasta provoca vertigen metafísic, albiraments inconcebibles de tan exponencials. D'aquesta forma Borges formula una ampliació imbatible, ha multiplicat l'espai fins a la hipertròfia.

Així doncs, sota la lògica aclaparadora d'un edifici com el de la biblioteca babeliana –que sembla una cosificació de la divinitat–, la correspondència entre món i llenguatge regulada pel criteri d'adequació del llenguatge a la cosa deixa de ser en Borges una categoria efectiva: la biblioteca de Babel ens diu que més enllà del llenguatge no hi ha cap realitat *compossible*, i també ens diu que el llenguatge ja condiciona tots els seus possibles desplegaments. Llavors, atès aquest estat de coses: ¿quina pot ser la frontera efectiva entre realitat i

ficció? La ficció està continguda dins de les realitats compossibles que registra el llenguatge. Què és, doncs, la *realitat*? És l'execució vital, positiva, d'allò que ja està contingut en les potències del llenguatge? Amb aquest plantejament Borges assoleix les cotes més altes en el procés de desjerarquització epistemològica i fusió de discursos i gèneres.

- Sota la maquinària implacable del llenguatge veiem com Borges assenta dos dels seus postulats filosòfics més reiterats: d'una banda la dissolució del jo, i, de l'altra, el panteisme, la idea de la unitat d'un univers capaç de reintegrar la multiplicitat. Essent l'autor un *mer articulador* d'algunes de les exponencials permutacions del llenguatge, ¿no seria adequat dir que és el llenguatge qui crea l'escriptor? El pretès jo autorial de l'escriptura queda diluït dins de la mecànica del llenguatge. Dissolt el jo, és el llenguatge el que ens fa, i no a la inversa. Però, a més, aquesta dissolució i aquesta consciència de ser projeccions del llenguatge, retorna la multiplicitat humana a una sola unitat: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto” (A, OC, I, 544). La defamiliarització o nihilisme que entranya aquesta tesi seria absoluta si no fos per l'únic punt de fuga activament creatiu que permet: la interpretació pròpia a què cada lector sotmet un text.

- La concepció borgiana del llenguatge influirà la poètica literària. Els membres de l'Oulipo (acrònim d'*Ouvroir de Littérature Potentielle*) pretenen, a través de l'aplicació de la matemàtica i la tecnologia, crear mètodes d'escriptura que prescindixin de l'atzar o de *la inspiració creativa*. A partir de la idea de la *contrainte*, que podríem traduir com a restricció literària, els membres de l'Oulipo endevinen les possibilitats creatives que es poden explotar des de la tesi que Borges havia instaurat amb “La Biblioteca de Babel”. El llenguatge

admet permutacions, i aquesta sèrie de combinacions vigoritza els esgotats processos de creació literària. La paradoxa d'aquest procés ja estava tramada al text original de Borges: el material de la biblioteca de Babel, que amb tot rigor també conté el text "La biblioteca de Babel" en les seves lleixes, *malgrat tot*, malgrat estar codificat en les possibilitats del llenguatge, necessitava ser construït, és a dir, articulats i, posteriorment, viscut, és a dir, apropiat per la sensibilitat humana.

Moure'ns a l'interior del llenguatge, plantejar unes formes de coneixement i d'aprehensió de la realitat supeditades al llenguatge, tenia aquesta derivació. D'aquí les llargues sèries de la literatura de Borges, la seva profusió d'enumeració còsmica, catàlegs i més catàlegs que configuren combinacions d'inventaris possibles en un marc de coneixement sense centre jeràrquic i configurat a partir de la lògica d'al·luvió. L'Oulipo va entendre que aquestes aparents *restriccions* del llenguatge en realitat podien traduir-se en energia creativa, en la materialització de nous models d'escriptura.

- La literatura de Borges, des de l'instant que conjuga tots els plans del discurs literari, s'adequa al concepte d'intertextualitat. Borges és un autor molt conscient del fet que tota escriptura és reescriptura i que qualsevol text literari forma part d'aquest *continuum* que anomenem tradició. Que Borges aposti per la intertextualitat com a criteri de creació literària pot ser motivat per diverses causes. En primer lloc per la consciència que el llenguatge és el substrat comú de tota literatura. En la mesura que l'autor argentí ratifica que la literatura creua tots els nivells del discurs i que, a més, fusiona els diferents gèneres, la intertextualitat es revelarà com una condició *sine qua non* de la creació literària. En segon lloc, perquè a través de la inserció de diferents registres (filosòfic, teològic, històric, científic...) en el *corpus* del text *literari*, Borges aconsegueix

reforçar els efectes d'interpolació al *continuum* cultural i a la hibridació entre gèneres, com per exemple succeeix al relat “La Noche de los dones”, en què enmig d'una atmosfera opressiva la veu narradora recorre a la intertextualitat per condicionar un clima narratiu i filosòfic: “Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado” (LA, OC, III, 41). En tercer lloc perquè a través de la intertextualitat Borges aconsegueix assolir un to enumeratiu, enciclopèdic i sintètic, que li permet revelar i emfasitzar l'efecte d'un món inventariat, un simulacre d'ordre, que els sistemes ordeixen a través dels seus criteris axiomàtics. Si “un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (F, OC, I, 436), podríem sostenir que la intertextualitat, que és sempre un criteri d'elecció de l'autor que interpola en la pròpia obra uns determinats textos i en descarta uns altres, resulta també una extensió del sistema (només que, això sí, sense voluntat totalitzant, entès ja com a celebració pràctica de la dissolució de centres gnoseològics jeràrquics). I encara en quart lloc podem trobar una altra raó: a través de la intertextualitat, Borges aconsegueix defugir de qualsevol temptativa avantguardista i, en conseqüència, establir-se en la consciència tan pròpia del classicisme de concebre la literatura com a reescriptura o com a diàleg (sense ruptura) entre les diverses obres.

- La manifesta desconfiança que Borges sent envers el llenguatge fa que la base intertextual de la seva poètica sigui poc menys que natural. En la mesura que el llenguatge no apunta a cap centre de veritat arquetípic i en la mesura que a través d'un procés d'autoreflexivitat es ramifica a partir d'ell mateix, la

intertextualitat seria l'aplec de versions materialitzades en aquesta trajectòria d'autodesplegament del llenguatge. Així la intertextualitat representa la plasmació de les múltiples interpretacions que pot rebre un text literari. En no haver-hi cap pretensió de veritat en l'ordre del discurs, el concepte de ficció s'amplia. En virtut d'aquest procés, la filosofia, ja associada amb la narrativa, esdevindrà per a Borges un recurs intertextual per nodrir la literatura. Partint de la suma d'aquests dos factors, la concepció borgiana del llenguatge i les aplicacions narratives dels textos filosòfics, haurem de concloure que la literatura de l'autor argentí no podia sinó tenir una base intertextual, ja que tota producció intel·lectual, tota versió de la realitat, queda uniformitzada sota la forma general, creativa i unificadora del llenguatge.

L'ESTIL LITERARI COM A REFLEX DE LES CONSIDERACIONS FILOSÒFIQUES

- Al "Prólogo" d'*El otro, el mismo* Borges diagnostica que "todas las artes propenden a la música, acaso porque en ella el fondo es la forma, ya que no podemos referir una melodía como podemos referir las líneas generales de un cuento" (OC, II, 236). Aquesta glorificació de la música com a única disciplina artística en què la forma i el fons són indistingibles no ha de velar una idea implícita en aquest mateix diagnòstic: totes les arts *tendeixen* a fusionar fons i forma. Per tant, la literatura també. I en aquest sentit l'obra de Borges efectua aquesta fusió entre forma i contingut, de manera que els aspectes de caire interpretatiu i abstracte reposen sobre una estructura formal que no només els construeix literàriament sinó que, creant una sinergia, també els (re)defineix i accentua en els seus sentits filosòfics.

Com a prova d'aquesta conjunció entre sentit i forma del text, podem aportar el poema "La noche cíclica", que presenta una significativa estructura circular.

En aquest poema Borges reincideix a tractar el tema de l'etern retorn, i, per incrementar encara més la paradoxal atemporalitat inherent a la suma de versions i reflexions sincròniques que al llarg d'un arc diacrònic hi ha hagut sobre l'etern retorn, el poema, concebut sota la tècnica del mirall, s'inicia i es tanca elegantment i significativament amb el mateix vers: "Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras" (OC, II, 241).

▪ L'estil d'escriptura propi de Borges no es comprèn sense remetre'ns a la seva prèvia condició de lector: "Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído". (ES, OC, II, 394). I tampoc no es comprèn sense remetre'ns a la manera, hedonista, sagaç, lúdica i incomparablement lliure amb què Borges llegeix. Tots els elements epigonals i intertextuals que hem consignat com a integradors de la literatura borgiana serien incomprendibles sense aquesta riquíssima base lectora de Borges, que – insistim – determina l'estil d'una literatura metaliterària, és a dir, erudita i deformant dels materials i temes heretats de la tradició literària. L'amor per la brevetat (que el farà refractari a escriure novel·la), la seva gran capacitat de síntesi i condensació, el seu interès per recrear més una atmosfera que no pas per descriure els envitricollaments dels processos psicològics dels protagonistes dels seus textos, la guspira esclatant d'una adjectivació sorpresiva que acostuma a vincular realitats físiques amb dimensions morals o abstractes (*silencio hostil, horror sagrado, puñalada feliz, fría curiosidad, alcohol pendenciero, calle inofensiva, temerosos y difusos desiertos...*), les el·lipses (que el duen més a captar un moment il·luminador que no pas a explicar detalladament una seqüència cronològica), la ironia i una arquitectura que acaba presentant els seus textos com a formes laberíntiques, constitueixen parts nodals de l'estil literari de Borges.

▪ D'acord amb l'evolució estilística de Borges es poden distingir quatre etapes. Una primera etapa que seria el període *més abarrocat* de l'escriptor, un període originàriament influït per l'ultraisme, que, tot i no iniciar-se en el conte, cristal·litza i anuncia les potències de Borges com a contista. És una etapa que aniria des del 1920 fins al 1932 i comprendria les obres *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Inquisiciones* (1925), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1929) i *Evaristo Carriego* (1930).

Una segona etapa que comença a partir dels anys trenta, quan l'ascendent que les tesis de Macedonio Fernández tenien sobre el nostre autor ja ha decaïgut. És un període en què Borges, sota l'influx de dues coneixences importantíssimes (Alfonso Reyes i Adolfo Bioy Casares), iniciarà una gradual simplificació del seu estil literari. És en aquesta segona etapa que amb *Historia universal de la infamia* (1935), amb un estil més àgil –tot i que encara amb reminiscències abarrocaades–, s'inicia en el conte. Es tracta, però, d'una tipologia de contes molt cenyida al realisme de la crònica o del relat.

Una tercera etapa, ja de maduresa, en què, a partir del 1941, amb la publicació de l'aplec de contes *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges es revelarà com al narrador genuí que avui coneixem. Es revela el creador del conte metafísic. Entremig la seva vista es va debilitant de manera gradual, factor que tindrà conseqüències molt importants en el seu estil literari. La ceguesa li arriba de forma congènita, a través de la branca paterna (el seu avi i el seu pare van patir els mateixos efectes devastadors que ell). L'any 1938, quan tot just tenia 39 anys, Borges ja havia sofert vuit operacions oculars. A partir del 1955, els oftalmòlegs li prohibeixin llegir i escriure per no accelerar encara més el procés de degradació de la seva vista.

El cas és que la ceguesa afecta, és clar, tots els ordres de la seva vida, i també implicarà modificacions en els seus *hàbits literaris* així com condicionaments directes en el seu estil literari. Transformada la necessitat en virtut, la ceguesa li exigeix lectors que li llegeixin i gent que escrigui el que ell dicta. La ceguesa modifica els hàbits lectors del nostre autor, fins al punt que ell mateix declara que quan es queda cec *rellegeix* de memòria. Però la ceguesa, a part de decantar-lo per la poesia rimada per obvis avantatges mnemotècnics, incidirà sobre el seu estil accelerant un procés de depuració i simplificació galopants. Aquestes influències es notaran sobretot en la capacitat de síntesi (que encara s'intensifica més), en la rarefacció. Els textos d'aquest període, en comparació a llibres anteriors com per exemple *Discusión* o *Inquisiciones*, perdran densitat conceptual en benefici de l'exposició diàfana d'unes idees matricials, es caracteritzaran per l'ús de frases senzilles, per contenir menys estructures subordinades i per construir fils argumentals de caràcter més vertical i menys alambinat que en la seva obra precedent.

I una quarta etapa, de vellesa, marcada per la publicació l'any 1970 del llibre *El informe de Brodie*. Aquest llibre, en virtut de l'estil que hi cristal·litza, mereix una observació especial. Quan apareix aquest títol, feia 17 anys que Borges no publicava contes. No només no s'esperava aquest retorn de Borges al gènere del conte, sinó que, a més, va causar sorpresa la factura realista i el costumisme que es manifesta en aquest aplec. En clau de paràbola, diversos contes d'aquest volum (com "La intrusa", "Historia de Rosendo Juárez", "Juan Muraña" o "El evangelio según San Marcos") abandonen la predilecció per allò fantàstic i se sustenten damunt les bases d'un realisme sec, de tons sinistres. Els laberints, els miralls, els tigres i els jocs amb el temps han cessat i han donat pas a arguments narratius molt lineals i, sobretot, centrats en el xoc d'universos mentals, vitals i culturals que es dona entre els protagonistes

d'aquests textos. Aquest llibre significa la consolidació d'un estil límpid, de la propedèutica que Borges mateix exposa en el pròleg de l'obra:

He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco; también a las que quieren deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa o de un asombro. Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. Las modificaciones verbales no estropearán ni mejorarán lo que dicto, salvo cuando éstas pueden aligerar una oración pesada o mitigar un énfasis. Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce. Es verosímil que estas razonables razones sean un fruto de la fatiga. La ya avanzada edad me ha enseñado la resignación de ser Borges (OC, II, 400).

Després d'aquesta obra, Borges persisteix en aquesta (seva) veu literària, una aposta contumaç (a diferència de les trajectòries de Mallarmé i Joyce) per la intel·ligibilitat, per allò que en un argot un pèl contaminat d'actualitat informativa anomenem de manera proverbial *comunicabilitat*. Vindran més obres: *El oro de los tigres* (1972), *El libro de arena* (1975) *La rosa profunda* (1977), *La moneda de hierro* (1976), *¿Qué és el budismo?* (1976, en col·laboració amb Alicia Jurado), *Breve antología anglosajona*, (1977, assaig escrit en col·laboració amb María Kodama), *Historia de la noche* (1977), la recopilació del brillant cicle de conferències titulat *Siete noches* (1980), *La cifra* (1981), *Nueve ensayos dantescos* (1982), el llibre de proses i contes *La memoria de Shakespeare* (1980), el llibre de viatges *Atlas* (1984), i un llibre elegíac i contundent com *Los conjurados* (1985). En totes aquestes obres Borges ratifica aquella extrema depuració estilística ja consolidada a *El informe de Brodie*, que és la prova textual d'allò que l'autor

argentí, durant una estada a Harvard l'any 1968, va contestar a una entrevista feta per Rita Guibert per a la revista *Life*:

Daría un consejo elemental al escritor joven: que no piense en la publicación, sino en la obra. Que no se apresure a publicar, que no se olvide del lector, y además, si ensaya la ficción, que trate de no escribir nada que no pueda imaginarse con sinceridad. Que no escriba sobre los hechos sólo porque le parezcan sorprendentes, sino que lo haga sobre aquéllos en que su imaginación pueda creer. Y en cuanto al estilo, yo le aconsejaría más bien pobreza de vocabulario que exceso de riqueza. Hay un defecto moral que suele advertirse en la obra, y ese defecto es la vanidad [...]. Si en una página todos los adjetivos o todas las metáforas son nuevos, eso suele corresponder a la vanidad, al deseo de asombrar al lector, y no creo que el lector deba sentir que el escritor es diestro. Conviene que el escritor lo sea, pero no que el lector lo sienta. Cuando las cosas están muy bien hechas parecen no sólo fáciles sino inevitables (Guibert 1968: 53).

- La realitat presenta una variabilitat còsmica. I el llenguatge, tal com il·lustren les figures retòriques de la metàfora i les *Kenningar* –composicions de la poesia antiga d'Islàndia que presenten la característica de referir-se a una cosa o fet a través d'una associació de conceptes– codifica aquesta realitat. L'estil literari, per tant, conté una funció ordenadora i condensadora de la realitat.
- El virtuosisme de precisió geomètrica en l'ús del llenguatge per part de Borges contrasta poderosament amb les imatges vagues, els centres inefables, la perplexitat metafísica i els termes difusos a què apunten els processos humans de coneixement. Aquest contrapunt genera un efecte de solipsisme del coneixement, un coneixement que, a través de la seva activitat, assenta postulats que tendeixen a la dissolució de tot coneixement.

▪ L'adjectivació, les hipà·lages, les catacresis, les sinestèsies, els trops, les etimologies o els oxímorons han de ser interpretats com a expressions d'un procés d'associació assagística constant entre conceptes de la realitat. D'una realitat que no té centre epistemològic i que, per aquest motiu, està constituïda de llenguatge. En la mesura que el llenguatge *és* la realitat, la creació literària es remetrà al mateix llenguatge com a criteri unificador. Citacions, epígrafs, al·lusions, al·legories i lògica de palimpsest en els processos de composició literària certificarien l'autoreflexivitat del llenguatge i, per tant, també de la creació literària. En la mesura que la percepció de la realitat no disposa de cap centre gnoseològic privilegiat en què sustentar-se, en la mesura que la realitat té una qualitat onírica, els conceptes de *literalitat*, *versemblança* o *veracitat* epistemològicament estaran molt debilitats, i sempre quedaran subordinats a les inèrcies interiors i autoreferencials del llenguatge. La (re)construcció de la realitat, per tant, haurà de ser sempre simbòlica, literària. Vivim a dins del llenguatge. I tota creació és recreació simbòlica efectuada dins la circularitat del llenguatge, tal com mostra l'epígraf que inicia el text del conte "El immortal": "*Solomon Saith: There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion* (Francis Bacon: *Essays LVIII*)".

▪ Aplicada a la literatura, la traducció és un exercici que intenta traslladar, d'una llengua a una altra, el sentit i l'esperit d'una obra literària: "Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen" (HE, OC, I, 400). A propòsit del concepte de traducció Borges torna a plantejar la tensió entre un marc exponencial de la realitat i un intent de constrènyer aquest marc. Ho fa a partir de confrontar els

conceptes d'*interpretació traductora*, d'una banda, i, de l'altra, d'una concepció de la traducció com a tècnica *restringida a la literalitat*:

La posició borgiana apel·la clarament a una solució –diguem-ne– intervencionista: el traductor pot modificar el text. Així, Borges reconeix que Dante hauria millorat alguns versos de Virgili tot traduint-los.⁷⁷⁹ És també la idea que l'autor argentí defensa als assaigs “La flor de Coleridge”, “Los traductores de las 1001 noches”, “Las versiones homéricas” i “La busca de Averroes”. És una solució conseqüent per molts motius. En primer lloc perquè partim d'un organigrama, el del coneixement humà, en què s'han derrocat els arquetipus i, per tant també s'ha enfonsat la idea canònica d'un model original i essencialista que legitimés una suposada literalitat. En segon lloc perquè Borges considera que els escriptors sempre estan escrivint un mateix text global, col·lectiu; aleshores les interpolacions que es puguin fer en aquest text global, incloses les obtingudes a través de la *traducció*, són perfectament esperables des de les exigències internes d'una literatura entesa com a palimpsest. I en tercer lloc perquè el mateix concepte d'escriptura i de lectura en Borges empeny a aquesta actitud *intervencionista*, ja que, en llegir i en escriure, el que sempre estem fent és (re)interpretar una obra. Entesa així, la traducció redobla aquesta versió interpretativa i sincrònica que sempre admet l'apropiació del llenguatge, redobla la lectura particular, singular i creativa en el marc d'una realitat que, en no tenir centre gnoseològic, no habilita cap sentit literal.

- La ironia, l'ambigüïtat, l'emascament del discurs a través de pròlegs, epígrafs, notes, postdates, mixtura de gèneres, citacions, referències a sistemes filosòfics i a conjectures teològiques, marcs històrics preferentment remots i

⁷⁷⁹ cf. SN, OC, III, 220.

misteriosos, l'aplicació de la tècnica del *manuscrit trobat*, els apòcrifs, els epílegs..., tots aquests components retòrics constitueixen un canemàs que sempre confronta allò aparent amb allò real. El món apariencial sempre s'acabarà imponent. Però ho farà a través d'una reversió: s'imposarà precisament perquè l'aparença és la realitat.

És més, en la mesura que la realitat és aparença, el concepte de versemblança és, per naturalesa, summament elàstic; així a "Un problema", text on Borges simula l'existència d'un text àrab en què es relata un assassinat comès per don Quijote, l'autor argentí observa: "[...] nada especial ocurre, porque en el mundo alucinatorio de Don Quijote la muerte no es menos común que la magia, y haber matado a un hombre no tiene por qué perturbar a quien se bate, o cree batirse, con endriagos y encantadores" (H, OC, I, 172).

▪ Allò aparent és la realitat perquè el mode de narrar basat en la màgia ("El arte narrativo y la magia" o "La postulación de la realidad") permet aquesta transmutació entre aparença i realitat. El món fantàstic de Tlön ingressa en la realitat, fins a arribar al punt en què "desaparecerán del planeta el inglés, y el francés y el mero español" (F, OC, I, 443). No només les pistes falses, els apòcrifs, els autors inventats que Borges interpola en la seva narrativa intensifiquen el caràcter confusionari de la realitat i el coneixement. Sinó que també la mateixa exactitud realça la confusió de la realitat. Així, les dades certes, les referències i xifres precises, o la intromissió de personatges verídics (Bernardo Haedo, el seu pare, Macedonio Fernández, Pedro Henríquez Ureña, Álvaro Melián Lafinur, Bioy Casares, Borges mateix) en el cos de les narracions deparen un engany amb rerefons gnoseològic: simulen versemblança però per finalment subratllar que aquests mateixos personatges verços i el conjunt de la realitat són aparences.

▪ La literatura neix i creix de la confrontació pugnaç entre ordre, caos i atzar. Aquí tenim els intents catedralicis del coneixement, cristal·litzats en les figures de l'enciclopèdia i el diccionari, construccions intel·lectuals que representen un enèsim intent per elaborar un catàleg sobre el món, un inventari sobre el real, la pretensió d'esbossar un rigorós esquema provisorï que plasmi un sentit orgànic de l'univers i del coneixement. L'enciclopèdia, igual que el llibre, tal com es demostra a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", conté el món.⁷⁸⁰ I fins podem afegir que no només conté el món, sinó que l'enciclopèdia, com a relat de la realitat, crea aquest món: "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar" (OC, I, 434). La literatura és la crònica d'aquesta impossibilitat d'ordenar el món. Perquè l'entropia sempre acaba imposant-se. A "Dreamtigers", en una manifestació subtil del relativisme propi de tot *sistema* enciclopèdic, Borges confessa que de petit valorava les enciclopèdies per l'esplendor dels tigres de les il·lustracions que l'entrada *tigre* consignava. ¿És desmesurat pensar que sempre estem buscant un sistema (relatiu, és clar) per fundar una convicció? Dit de manera més poètica: amb tots els constructes probabilísticament explicatius de la realitat, ¿no estem emulant el nen que valorava les enciclopèdies segons l'esplendor de les il·lustracions de l'entrada *tigre*? A partir d'aquí no és injustificat estendre aquesta mateixa interpretació al concepte de diccionari: "Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido" (HN, OC, III, 202).

▪ El relat d'aquest procés d'exploració dels límits representatius és la funcionalitat que Borges assigna a la literatura i és també el sentit que

⁷⁸⁰ cf. OC, I, 434.

cristal·litza en els principals recursos expressius de l'escriptura de l'autor argentí. Infatigablement, enmig d'aquest moviment d'acordió, la literatura tornarà a efectuar un replegament, una oscil·lació de síntesi, de constricció en intentar ordenar el *caosmos*. Aquest intent es reflectirà de manera molt límpida en la *brevetat*, potser un mal concepte per designar allò que més aviat ha de ser consignat com la *intensitat i la concentració sintètica d'elements plurals en l'obra de Borges*.

▪ En molts textos Borges explicita la seva aversió per l'*expansió* narrativa o conceptual. Aquest fenomen es mostra per exemple a “El enigma de Edward Fitzgerald” en què l'autor argentí exposa el cas d'un poeta persa que no obté la glòria literària perquè la seva obra és *breu*. Borges explora aquesta superstició de la recepció literària per constatar que Lope de Vega i Calderón de la Barca responen a la idea que el poeta, per ser gran, ha de ser *abundant*.⁷⁸¹ Borges es queixa de la prolixitat d'una novel·la de Hudson i de les novel·les de Dickens.⁷⁸² “Dios te libre, lector, de prólogos largos. La cita es de Quevedo, que, para no cometer un anacronismo que hubiera sido descubierto a la larga, no leyó nunca los de Shaw”, escriu al “Prólogo” de *El informe de Brodie* (OC, II, 401). En altres moments teoritza sobre la *brevetat* i la *intensitat*, ja abordades com a categories poètiques: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (F, OC, I, 429). Aquesta observació ens indica fins a quin punt Borges busca la quinta essència de l'expressivitat literària a través de formes condensadores: les cites que interpola en la seva obra, les ressenyes de llibres falsos o

⁷⁸¹ cf. OI, OC, II, 66.

⁷⁸² cf. OI, OC, II, 112.

vertaders, les biografies sintètiques d'autors inventats o vertaders, els epígrafs, les referències a textos apòcrifs, l'adjectivació precisa i insubstituïble... Tots aquests aspectes són recursos per condensar més i més el discurs, per assolir una capacitat de síntesi comparable a la que Borges troba, com diu Bell-Villada, en el model de l'Enciclopèdia Britànica.⁷⁸³

- El fons filosòfic de l'obra borgiana i el plantejament acumulatiu d'informació que sol estructurar en els contes fa que l'autor argentí recorri a l'atribut de síntesi, a la condensació, a les focalitzacions o a les enumeracions còsmiques, que són un factor retòric que expressa molt clarament la pugna oberta entre codificació i dimensió exponencial, entre l'amplitud de la realitat i la restricció del llenguatge i el coneixement.

- És important remarcar que Borges parla d'*enumeració còsmica* i no d'*enumeració caòtica*, ja que, sota la projecció metafísica d'una multiplicitat que retorna a la unitat, considera que tots els elements de l'univers estan concatenats, *secretament vinculats* (*secretament* perquè la raó humana no aconsegueix conèixer i determinar aquest vincles). La brevetat pròpia de l'enumeració còsmica revela aquesta impossibilitat.

- L'obra de Borges, autor conscient que la naturalesa plural dels símbols literaris fa que no s'esgotin mai al llarg del procés interpretatiu,⁷⁸⁴ prodiga símbols molt poderosos, que tindran la capacitat de concentrar i suggerir la lluita titànica entre ordre i entropia, que és la lluita que al capdavall es lliura en l'espai de la literatura.

⁷⁸³ cf. Bell-Villada 1981: 18. Amb relació a la importància poètica de l'*Encyclopaedia Britannica* o el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* Montaner i Simon, vegeu "Una vindicació del falso Basílides" (D, OC, I, 215).

⁷⁸⁴ cf. D, OC, I, 275.

Peirce diagnostica que un *símbol* no manté cap relació objectiva amb l'objecte que designa, sinó que s'hi relaciona a partir d'una llei convencionalment arbitrària. En la seva funció aglutinadora el símbol fa una abstracció de diversos elements de la realitat i els eleva a un emblema que, tot i ser imaginari o convencional, suggereix ser la síntesi d'unes realitats atòmiques, que sense el símbol no estarien conjuntades.⁷⁸⁵

Borges, inspirant-se en la càbala, en el desnivell que apunten els arquetipus platònics, en el desnivell que tant l'idealisme com el fenomenisme assenyalen entre les possibilitats humanes de coneixement i la inabastable realitat en si, entén la literatura com una (re)producció simbòlica: té la idea que la naturalesa i tot allò extern a la persona són símbols d'un llenguatge que s'ha perdut.⁷⁸⁶ És una idea de filiació cabalística: “Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo” (A, OC, I, 594). La literatura, per tant, (re)crea aquesta producció simbòlica. En la mesura que assaja esquemes provisoris, la literatura malda per establir un cert ordre que restauri la realitat. La literalitat seria un món ja interpretativament tancat, seria un món inert, a-literari, segurament inhumà, netament diví. La mateixa recepció de les Sagrades Escripures al llarg de la història demostra que, per damunt d'una interpretació literal, se n'imposa una de simbòlica.⁷⁸⁷ Els símbols, és clar, creixen sobre la base del llenguatge i són integrats per les formes culturals: “las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida” (LA, OC, II, 31).

⁷⁸⁵ [...] I had observed that the most frequently useful division of signs is by trichotomy into firstly Likenesses, or, as I prefer to say, *Icons*, which serve to represent their objects only in so far as they resemble them in themselves; secondly, *Indices*, which represent their objects independently of any resemblance to them, only by virtue of real connections with them, and thirdly *Symbols*, which represent their objects, independently alike of any resemblance or any real connection, because dispositions or factitious habits of their interpereters insure their being so understood. (Peirce 1998: 460-461).

⁷⁸⁶ cf. OI, OC, II, 98.

⁷⁸⁷ cf. OI, OC, II, 98.

És molt important remarcar el paper que despleguen els símbols en una obra com la borgiana, influïda per un idealisme molt particular. Borges diu: “Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter. Las hallamos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón” (D, OC, I, 258). És a dir, la literatura –en la mesura que la literatura és el camp d’operacions assumit per Borges– serà un catàleg de les proves que revelen el caràcter al·lucinatori d’un món. D’un món que, a més, és estantís, ja que tot acte de representació és purament apariencial: “En el instante en que dejo de creer en él, Averroes desaparece”, declara el protagonista de “La busca de Averroes” (A, OC, I, 588).

Tenim, doncs, que la representació no se sustenta sobre un punt sòlid i que la literatura busca confirmacions del caràcter al·lucinatori del món, començant pel jo que és reduït a superstició. Si a més hi afegim que la poètica borgiana superposa els plans de la ficció i de la realitat, la representació, ja entesa com un *continuum* simbòlic, no és només un intent de (re)creació mimètic o fantasiós de la realitat, sinó que és la (re)creació d’allò que ha de ser considerat realitat. Aquesta paradoxa d’un reflex que té la facultat de constituir-se en imatge final queda molt ben il·lustrada pel cas dels dos reis de la narració “Guayaquil” que juguen una partida d’escacs, que, des del seu pla simbòlic, és el reflex de la batalla real que els seus respectius exèrcits lliuren.⁷⁸⁸

Els símbols literaris són els elements formals que concentraran de nou aquesta pugna entre ordre i entropia que es desplega en el si de la literatura borgiana. El conjunt exponencial de l’univers, amb la seva multiplicitat que apunta sempre a la conjectura d’un infinit, planteja la dificultat de trobar un ordre, planteja la dificultat de trobar un emblema que sigui capaç de sintetitzar tota la

⁷⁸⁸ cf. IB OC, II, 445.

tornassolada i minimalista variabilitat del món. El símbol, doncs, haurà de tenir una qualitat plàstica, l'atribut d'articular una miriada de manifestacions sensibles i particulars sota l'abstracció de què és capaç un concepte ja entès com a emblema.

▪ El *símbol* serà un esquema provisor, que, al mateix temps que es projecta com un intent de vertebrar la realitat, també n'expressa el caràcter al·lucinatori. La representació una vegada més haurà atermenat els seus propis límits de representació. I el símbol enclou implícitament tot allò que no pot ser dit, escrit, conegut: un centre inefable, un horitzó metafísic, una entitat que el llenguatge, la literatura i el coneixement humà no poden atènyer. A través dels símbols es ratifica l'estranyament de la realitat, l'afantasmament i la permanent qualitat hipotètica d'una realitat que no pot superar la seva condició d'aparença o de simulacre. El *laberint*, el *mirall*, el *somni*, el *tigre*, el *llibre*, la *biblioteca*, els *escacs* o la *màscara* seran emblemes principals de la literatura borgiana sobre els quals es concentrarà tota la riquesa del reconeixement d'impossibilitat de representar-se el cosmos d'una manera totalitzant o simètrica.

▪ El *laberint* és el símbol galvanitzador de la literatura borgiana. Del grec, λαβύρινθος, *labýrinθος*, el laberint és una construcció d'arquitectura complexa per enganyar la persona que s'hi endinsa. És dubtós que hi hagi algun text de Borges que es pugui llegir prescindint d'una clau laberíntica. En molts dels seus textos, a part de l'ascendent interpretatiu del laberint, hi podem trobar una estructura laberíntica explícita o material.⁷⁸⁹ Allò que perviu de manera

⁷⁸⁹ Un llistat succint, incomplet però representatiu de la presència explícita del laberint en l'obra de Borges, engloba títols com "La casa de Asterión", "La muerte y la brújula", "La biblioteca de Babel", "El inmortal", "Las ruinas circulares", "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", "El jardín de senderos que se

latent en el símbol del *labyrinth* propi de la idea borgiana és que el laberint és un caos ordenat. Des d'aquesta perspectiva, observem que el laberint, en una arquitectura disposada per convocar l'engany, confia la seva efectivitat a una lògica oculta, tan críptica que no pot ser descoberta: "Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin" (A, OC, I, 537). Hi ha laberints explícits, materials, arquitectònics que, com el de "La casa de Asterión", recreen el classicisme dels laberints del palau de Cnossos i de Creta: [...] "también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes" (A, OC, I, 570). Hi ha laberints que aprofiten l'estructura de l'univers per construir les formes arquitectòniques del seu engany; són laberints *molt* narratius:⁷⁹⁰ com per exemple es demostra a "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", en què una aparent fugida dissimula un reclam ordit com a trampa laberíntica (el vagabund que vol matar el rei, construeix un laberint i simula ser el rei).⁷⁹¹ Hi ha laberints fets no de murs materials, sinó de temps, tal com es demostra a "El jardín de senderos que se bifurcan". Hi ha laberints que es vigoritzen a partir dels atributs onírics de la realitat; així succeeix a "La escritura del dios", en què el laberint es forja en un somni dins un altre somni: el somni en què la divinitat revela, al sacerdot, el missatge escrit a la pell del felí.⁷⁹² Hi ha laberints tan enganyosos que es constitueixen com a inexpugnables en la justa mesura que abandonen els components clàssics i previsibles de l'arquitectura dels laberints, tal com succeeix a "Los dos reyes y los dos laberintos", en què el

bifurcan", "Los dos reyes y los dos laberintos", "Laberinto" (poema), "El laberinto" (poema), "la escritura del dios", "La esfera de Pascal", etcètera.

⁷⁹⁰ "Unwin pensó que tendrían que dormir en el laberinto, en la cámara central del relato" (A, OC, I, 603).

⁷⁹¹ cf. A, OC, I, 600.

⁷⁹² cf. OC, I, 596-599.

laberint perfecte resulta ser el desert, *topos* insuperable per a la venjança que ha ordit un dels reis en contra de l'altre:

[...] Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días y le dijo: “¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso.”

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. [...] (A, OC, I, 607).

El símbol de laberint en la literatura borgiana no és que només expressi la perplexitat pel caràcter al·lucinatori de la naturalesa i per aquesta conquesta paradoxal d'unes facultats de coneixement que exploren i (auto)revelen les seves notòries limitacions, sinó que el símbol del laberint, poderosa fusió entre forma i contingut, transparenta en si mateix aquests dos vectors que acabem d'esmentar. El laberint és una construcció de la intel·ligència humana ordida perquè la intel·ligència s'hi perdi, s'hi obnubili. Com a tal, el laberint significa l'ordenació del caos, equiparable a aquest intent humà de voler ordenar la realitat tot reduint-la a les lògiques concatenades pròpies d'un sistema explicatiu. Però el laberint també és una (secreta) ordenació del caos per confondre la intel·ligència, per condemnar-la al caos. El laberint, així, exemplifica la precarietat del nostre coneixement. Subjugats a les condicions humanes de coneixement, no podrem conèixer la trama de l'univers, que és de caràcter diví.⁷⁹³

⁷⁹³ “No habrá nunca una puerta. Estás adentro / Y el alcázar abarca el universo / Y no tiene ni anverso ni reverso / Ni externo muro ni secreto centro. / No esperes que el rigor de tu camino / Que tercamente se bifurca en otro, / Que tercamente se bifurca en otro, / Tendrá fin. Es de hierro tu destino / Como tu juez. No guardes la embestida / Del toro que es un hombre y cuya extraña / Forma plural da horror a la maraña

La literatura, per tant, com tots els àmbits del coneixement i la interpretació, opera a l'interior del laberint. Per això a “La casa de Asterión” se’ns diu: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (A, OC, I, 570). I a “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” se’ns recorda també l’abast absolut d’aquesta construcció: “No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es”. El laberint, símbol que expressa la perplexitat, apunta cap a una metafísica, és a dir, cap a una possible sortida, cap a un espai que no sigui laberíntic. De nou, la literatura ha tornat de l’aventura d’ordre amb una sàvia derrota com a botí: saber que tot ordenament rubrica el triomf inqüestionable de l’entropia, és a dir, d’allò exponencial.

▪ Amb relació al símbol del laberint és primordial remarcar que, a partir d’allò que Cristina Grau conceptua com a *laberint generat per addiccions infinites*,⁷⁹⁴ l’edifici de la biblioteca de “La biblioteca de Babel” extrapola el laberint arquitectònic (la matèria, els hexàgons, els volums, les escales, galeries...) a una dimensió de laberint gnoseològic. ¿Qui podrà controlar, posseir, l’amalgama de coneixements desjerarquitzats que resideixen en aquesta biblioteca? Veiem, doncs, que la materialització completa de la literatura i l’ordre total de la biblioteca de Babel generen un laberint imbatible, prodigant la idea d’una cultura incorruptible però al mateix temps impossible de ser abraçada per l’espècie humana. L’ordre total de la biblioteca de Babel condueix al caos. En aquest sentit, i a propòsit de l’estudi de les reflexions de G. W. F. Leibniz sobre els beneficis de la cultura per al progrés de la humanitat, Josep Olesti subratlla:

/ De interminable piedra entretejida. / No existe. Nada esperes. Ni siquiera / En el negro crepúsculo la fiera” (OC, II, 364).

⁷⁹⁴ cf. Grau 1997: 65.

Dice [Leibniz] que la gran cantidad de libros malos acabará enterrando el número inevitablemente menor de los libros buenos, de tal manera que estos no podrán ser ya identificados, lo cual tendrá como consecuencia la pérdida de la esperanza de poder discernir entre lo que es beneficioso y lo que es inútil y se producirá, por lo tanto, una especie de hastío y de rechazo a continuar invirtiendo tiempo y energías en el estudio (Leibniz 1988, p. 30-31: *studiorum taedio*). Y la barbarie estará servida (Olesti 2006: 368).

Aquest plantejament, comparable a aquells déus que morien envoltats d'ambrosia, ha estructurat un laberint encara més insondable que el laberint estrictament arquitectònic. És un laberint que té a veure amb el domini efectiu de la cultura. Ens trobem de nou amb aquesta aguda lògica que té Borges a l'hora d'impugnar la cultura (o el domini efectiu de la cultura) tot confrontant la *humanitat* amb l'*home* individual i concret. La *humanitat* no existeix; l'*home* realment existent, l'individu concret, no podrà dominar en un moment sincrònic tota aquest torbador gavadal de materials. Conclou Olesti: “Monstruo intratable que puede denominarse red global, libro único del mundo o biblioteca de Babel. Trescientos años después de que Leibniz la utilizara para describir sus posibles consecuencias, la palabra *barbarie* reaparece bajo la pluma de Borges” (Olesti 2006: 371-372).

- La plasticitat del símbol del *mirall*, aplicada a l'acte de representació de la realitat, ofereix un riquesa fundada en l'ambivalència: d'una banda el mirall prodiga una realitat múltiple i canviant, que és la realitat que atrapa i que després reflecteix; i, de l'altra, el mirall materialitza una *unitat representativa*, ja que és capaç d'aglutinar tota la multiplicitat que atrapa. “Somos nuestra memoria, / somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos”, escriu Borges al poema “Cambridge” (ES, OC, II, 359), en un exemple clar que la memòria –instrument vital del coneixement–,

igual que el mirall, aplega i reuneix una munió de fragmentacions disperses (“espejos rotos”).

Des d'aquesta ambivalència, el mirall és capaç de generar fantasmagories i deformacions de la realitat, és capaç de provocar uns efectes que apunten cap a la irrealitat o, més ben dit, cap a la desrealització. Així, sota aquest sentit intensificador de perplexitat i ratificador de la inconsistència representativa de la realitat, a “La biblioteca de Babel” trobem que el mirall prodiga una reduplicació il·lusòria de l'infinit: “En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito” (F, OC, I, 465) Fixem-nos que estem parlant d'un món esvaït en l'idealisme d'un procés de representació que treballa sobre tres nivells d'allunyament o de (re)creació d'una pretesa realitat essencial: en primer lloc, hi ha un mirall que *duplica les aparences* (simulacre damunt del simulacre); en segon lloc, ¿quin sentit tindria reduplicar l'infinit? (hi ha poques imatges literàries tan punyents com aquesta a l'hora de presentar la naturalesa aporètica dels processos del coneixement humà); i en tercer lloc, el narrador-testimoni de la biblioteca de Babel s'estima més *soñar* que la superfície del mirall “promete el infinito” (entenent que el verb *soñar* funciona com a sinècdoque del verb *pensar*, somiar és una forma desactivada del *sentit fort* de conèixer la realitat). Aquesta idea, ratificada a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en què es parla de “el fondo ilusorio de los espejos” (F, OC, I, 433), i també ratificada a la conferència “La poesía”, en què analitzant el símbol del mirall es diu que aquest objecte “duplica la apariencia de las cosas” (SN, OC, III, 261), entronca amb el concepte platònic i neoplatònic de representació i de *mimesis*, concepte molt present en l'obra de Borges: “Podemos recordar a Plotino. Quisieron hacerle un retrato y se negó:

“Yo mismo soy una sombra, una sombra del arquetipo que está en el cielo. A qué hacer una sombra de esa sombra.” Qué és el arte, pensaba Plotino, sino una apariència de segundo grado. Si el hombre es deleznable, cómo puede ser adorable una imagen del hombre. Eso lo sintió Banchs; sintió la fantasmidad del espejo” (OC, III, 262).

Els miralls són com finestres cegues, punts cecs que reflecteixen l'interior d'aquest món, com si aquest món fos una imatge acomodada a la imatge del mite de la caverna platònica. A l'altra banda del mirall, en la precisa frontera que el vidre assenyala, hi ha el món inescrutable, el món conjecturable dels arquetipus, hi ha *l'altra* realitat, equiparable al món intel·ligible postulat pel platonisme. Els miralls, repetim, són punts cecs. Però al mateix temps que obturen la visió, també permeten conjecturar que en el seu revers hi ha el món essencial, el *noümen*, Déu.⁷⁹⁵

Símbol de símbols, a través del *mirall* explorem els efectes deformants i la debilitat de les teories epistemològiques. Per pura coherència, no podia ser d'altra manera en la compacta lògica filosòfica de la poètica borgiana, els reflexos que prodiga el mirall sumen una nova aparença en un món que ja és de constitució aparent. Per això l'espai de la ficció incorpora una mena de *segon grau de la representació*, i tant el mirall com l'enciclopèdia, en la seva condició de versions de la realitat, al mateix temps que obren l'espai de la *ficció* també s'allunyen doblement (o triplement quan es fusionen) d'una conjecturable realitat essencial: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (F, OC, I, 431). Els miralls, doncs, posseeixen la capacitat d'alterar i deformar la realitat, i, aspecte no gens secundari, també

⁷⁹⁵ Recordant un oncle seu, escriu: “Lo veo discutiendo largamente / con mi padre sobre filosofía, / Y conjurando esa falaz teoría / De unas eternas formas en la mente. / Del otro lado del ya incierto espejo / Lo imaginado limando este bosquejo” (MH, OC, III, 155). En un poema dedicat al seu gat, Beppo, Borges concep els miralls com “simulacros que concede al tiempo / un arquetipo eterno. Así lo afirma, / sombra también, Plotino en las Ennéadas. / ¿De qué Adán anterior al paraíso, / de qué divinidad indescifrable / somos los hombres un espejo roto?” (C, OC, III, 297).

posseeixen la facultat de fer ingressar el reflex en la realitat. Mirall i enciclopèdia són versions de la realitat, de la mateixa manera que també és deformació de la realitat aquest món idealista de Tlön, tan sospitosament semblant *al nostre*. En la mesura que el món de Tlön, ordit per un grup de savis, és molt semblant al nostre, i en la mesura que la ficció de Tlön ingressa en el nostre món, Tlön qüestiona la consistència del nostre propi món. La revelació d'aquest complex procés narratiu que podríem equiparar al joc de nines russes (de l'interior d'una nina russa extrec una nina russa que en el seu interior té una nina russa que...) ens transporta a la idea de circularitat tan pròpia dels textos borgians.

LA LITERATURA COM A FORÇA CENTRÍPETA DE LA REELABORACIÓ DELS MATERIALS DE LA CULTURA

▪ L'obra de Borges revela –per dir-ho així– un sentit sincrètic, perquè d'una banda és una literatura que com hem dit es fonamenta en la metaliteratura, i, de l'altra, aquesta metaliteratura compta amb la riquíssima erudició de base d'un autor que fusiona temàtiques, espais, cronologies i tradicions culturals molt diverses: tradició oriental (*Les mil i una nits*, la filosofia hindú, la poesia japonesa, llibres com l'*I Ching*, el fenomen del budisme...); un vastíssim domini de les tradicions literàries en castellà, en alemany, en francès, en anglès; la passió per l'anglosaxó; coneixements de les tradicions grega i llatina; dominis del camp de la ciència, la filosofia, la teologia, les matemàtiques, la història; grans coneixements sobre la tradició jueva, cristiana, musulmana..., i també l'esfera de la cultura més local i *bàrbara* (la del *gaucho*; la popular del poeta Evaristo Carriego; la dels *compadritos* del barri de Palerm, el de la seva infantesa; la de les *pulperías* i *lupanares*).

▪ El concepte de cultura present en l'obra literària de Borges revela tres característiques fonamentals:

1) la literatura, en tant que palimpsest, convoca tota la cultura.

2) la literatura, en tant que metaliteratura, expressa una interpretació proteica de la cultura, ja que els productes culturals es converteixen en objecte de l'escriptura.

3) la literatura articula passat i futur, de manera que l'autor argentí es resisteix a plantejar l'evolució cronològica d'un fenomen o debat cultural (amb l'excepció de l'assaig "Nueva refutación del tiempo", en què en el mateix títol l'autor ja comet una deliberada *contradictio in adjecto*). I, en canvi, és procliu a fusionar els fenòmens culturals en un sol magma temàtic. Aquest acte, a part de minimitzar el valor de la cronologia, reforçarà la idea que la història de la cultura comprèn una sèrie de temes cíclics, que sincrònicament adopten matisos i modulacions específiques.

▪ Borges i Lewis Carroll, en expressió d'Italo Calvino, admeten una comparació com a degustadors de la filosofia, ja que la literatura de tots dos autors es caracteritza per ser una mena de *degustació*, ja que no està motivada per una voluntat de transferir unes idees filosòfiques sistemàtiques amb presumpcions d'explicació totalitzant, ni per voler referir una època amb tot el seu gruix de tensions intel·lectuals. Tant Carroll com Borges tenen una altra característica comuna en el seu particular *aprofitament* dels materials del pensament. Tots dos són escriptors que abandonen l'esquema antropocèntric d'altres literatures (com per exemple les de Sartre o Kafka) i es recreen a

desrealitzar l'univers i a contrastar el coneixement humà a través de paradoxes, mons invertits, o construccions literàries que plantegen una constant reducció a l'absurd de les convencionals tesis explicatives de la realitat.

▪ Les versions que la literatura pugui oferir sobre la realitat aniran paradoxalment assistides d'una bateria de tesis filosòfiques o consideracions destinades a revelar la inconsistència explicativa d'una concepció filosòfica o visió sistemàtica de la realitat. Aquest propòsit, que desemboca en la negació de tota tesi, es plasma molt clarament al conte "There are more Things", text en què s'insisteix a suggerir el caràcter inefable d'un ésser que habita a l'interior d'una casa inconcebible per a la intel·ligència humana. A la fi, el protagonista del conte sucumbeix a la pròpia curiositat (la necessitat de forjar-se un coneixement de la realitat) i accedeix a l'interior de la casa per descobrir finalment (per comprendre) que aquell ésser és incompreensible:

Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o un vehículo? El salvaje no puede percibir la biblia del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos.

Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondían a la figura humana o a un uso concebible (LA, III, 37).

Aquesta reelaboració dels límits de la comprensió humana seria la funcionalitat *filosòfica* que Borges confereix a la literatura. Aquesta funcionalitat parteix, és clar, d'una desactivació prèvia de les pretensions epistemològiques de tants i tants sistemes de pensament. Borges expressa una concepció de la filosofia i dels materials de la cultura com a gèneres finalment destinats a

certificar la naturalesa incomprensible de l'univers. Es tracta d'una filosofia ja del tot arrenclerada amb el gènere literari, absorbida pel gènere literari. La literatura, doncs, acredita els límits del coneixement i retorna d'aquestes fronteres amb la certificació que l'univers és inconcebible per a una ment limitada com la de l'ésser humà. Són exemples clars d'aquest propòsit l'idealisme radical de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", que fulmina la ciència reduint qualsevol explicació de la realitat a una mena d'estat psicològic, inoperant per actuar segons el principi de causalitat que abasteix la ciència experimental:

La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas.

Este monismo o idealismo total invalida la ciencia. Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior. Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo *—id est*, de clasificarlo— importa un falseo (F, I, 436).

També "El idioma analítico de John Wilkins" representa un exemple palmari del propòsit de derruir tota pretensió de veritat o d'ordenament plausible del món:

He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. El mundo —escribe David Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de

un Dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779). (OI, II, 86).

▪ Els materials de la filosofia són aplicables a la literatura a costa d'abandonar les seves *pretensions filosòfiques* i a costa de subjugar-se a un concepte d'estètica literària que ja acumula l'escepticisme gnoseològic. A l'epíleg de *Otras inquisiciones*, escrit el 1952, Borges observa: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (OC, II, 153).

L'estètica és la clau de volta que permet entendre els mecanismes de *literaturització* de la filosofia en l'obra de Borges, és el factor que ens permet entendre per què “La filosofía y la teología, son, lo sospecho, dos especies de la literatura fantástica. Dos especies espléndidas. En efecto, ¿qué son las noches de Sharazad o el hombre invisible, al lado de la infinita sustancia, dotada de infinitos atributos, de Baruch Spinoza o de los arquetipos platónicos? (C, OC, III, 340). Sense el *component estètic* Borges podria haver estat confós amb un epígon dels filòsofs del Cercle de Viena, que consideraven que la metafísica era una branca de la literatura fantàstica. Però Borges no declara la nul·litat de la metafísica en virtut de violar les referències a un món que s'aprehèn des de l'experiència sensible, sinó que ell valora les possibilitats fantàstiques de la metafísica precisament per potenciar literàriament la defamiliarització, el sentit d'estranyesa que provoca un coneixement tan paradoxal fins al punt de precisar els seus propis límits.

▪ La literatura de Borges plasma una dissolució de gèneres, una hibridació entre registres, temàtiques i llenguatges diversos. Aquesta pràctica borgiana de l'escriptura admet concomitàncies amb anàlisis filosòfiques que dissolen les fronteres tradicionals entre literatura i filosofia. És el cas concret de l'obra de Richard Rorty, pensador que en l'intent de destruir tot *logos* que pretengui legitimar el discurs, substitueix l'epistemologia per l'hermenèutica, de forma que la filosofia es convertirà en una activitat mitjancera i medidora entre discursos diferents (sociologia, ciència...).

La pràctica borgiana de l'escriptura també admet algunes concomitàncies amb el pensament desconstruccionista promogut per Jacques Derrida. De fet els textos de Borges seran un detonant d'inspiració per al desconstruccionisme. Derrida remarca la desaparició de la filosofia entesa com a discurs metafísic sobre la veritat. D'aquesta manera la filosofia queda identificada amb l'àmbit de la interpretació i es fonamenta en una pràctica més de l'escriptura, comuna i paral·lela a altres pràctiques de l'escriptura. Així, el desconstruccionisme suposarà la destrucció del logocentrisme, la demolició d'una metafísica que des de Plató havia establert una relació entre *logos* i idea sobre el suposat fons d'una veritat objectiva.

Amb tot, un cop exposat que la pràctica borgiana de l'escriptura té concomitàncies amb aquest sistema de teorització que és el desconstruccionisme, també cal dir que les categories abstruses, l'opacitat expressiva i la sacralització del mètode per part dels desconstruccionistes, marca importants diferències de to i de sentit entre el desconstruccionisme i les bases de la poètica de Borges.

Borges localitza en la filosofia (i en la teologia) un recurs instrumental de la seva literatura, perquè ambdues disciplines participen ja de la mateixa condició gnoseològica: en un marc sense centre epistemològic el llenguatge les unifica.

Però allò més rellevant és que la materialització d'aquesta poètica no quedarà en el retoricisme ni en l'esteticisme, sinó que presentarà *conseqüències* literàries i filosòfiques. La literatura serà el gènere propici per propagar efectes filosòfics de *desrealització*, de destrucció de les bases epistemològiques i ontològiques, un projecte que seria impensable d'assolir sense l'assistència del bagatge conceptual propi de la tradició filosòfica i sense una coherent *manipulació* dels elements *filosòfics* presents en la literatura de l'autor argentí. El concepte borgià de literatura ha de ser entès com una codificació de la realitat. És un procés de codificació que, com ja hem demostrat, està fonamentat per la narrativitat, per l'escepticisme epistemològic, per la paròdia, per la paradoxa... Aquest procés de codificació permet *literaturitzar* materials provinents d'altres gèneres: filosofia, teologia, ciència, cosmogonies, mitologia, història...

▪ Un cop la filosofia, la teologia, la ciència i els més diversos materials de la cultura han estat desactivats de les seves preteses ànsies de sistema i de resolució apodíctica, la literatura és el gènere englobador de tots els altres gèneres de la cultura. D'aquesta manera la literatura de Borges s'endinsa en la reelaboració fantàstica, donant lloc al *conte filosòfic*, plasmació literària que tot i no ser filosofia *à la lettre* presenta reflexos filosòfics. En aquests sentit es pot afirmar que la literatura de Borges el que fa és captar detalls impressionistes al voltant de materials filosòfics. Aquesta metodologia literària obeeix al propòsit borgià d'elaborar una escriptura que defuig tot logocentrisme i que, per tant, a través de ritmes, freqüències, enumeracions caòtiques, prefigura una poètica rizomàtica. L'estructura de rizoma, amb els seus bulbs, protuberàncies, línies sinuoses, ramificacions i retorns al tronc central (del text), convoca una lectura perspectivista, hipertextual, metaliterària, metanarrativa i metacultural que harmonitza amb el sentit que l'autor argentí atorgarà a la literatura: una

literatura que refusa el tancament totalitzant però que, en paral·lel, comporta una aposta per l'estudi de la totalitat de la cultura. D'aquesta forma la literatura no només es constitueix en una activitat integradora dels diversos registres culturals gràcies al seu caràcter elàsticament conjuntador, sinó que també cristal·litza en un intent de concentrar la multiplicitat de l'univers a través de la unitat que la mateixa literatura procura com a disciplina.

BASES I PROJECCIONS FILOSÒFIQUES DE L'OBRA DE BORGES

▪ L'obra de Borges ha merescut atribucions i interpretacions filosòfiques molt diferents, fins i tot dissímils o incompatibles entre si. És una obra que ha estat qualificada de platònica, d'idealista, relativista, empirista, nominalista, escèptica, d'epígon del realisme filosòfic, de precedent dels principals corrents postmoderns... Aquesta tessella d'interpretacions intensifica la necessitat d'explorar si una obra literària com la de l'autor argentí pot ser reductible a un o a uns pocs corrents filosòfics, si la literatura borgiana admet una compactació filosòfica de totes les múltiples bases i projeccions filosòfiques que la constitueixen.

▪ La literatura de Borges expressa escepticisme, ja que consolida una línia constant de desconfiança envers les possibilitats gnoseològiques de l'ésser humà. Part de l'escepticisme borgià serà deutor de l'*escepticisme consegüent* de David Hume. El pensador escocès insisteix en la impossibilitat de conciliar allò que creiem per *sentit comú* (o per hàbit) i allò que acabem creient després d'haver sotmès a judici –a anàlisi filosòfica– les nostres antigues creences. Aquest basament teòric s'ajusta molt a una tònica filosòfica que Borges mostrarà en la seva literatura: qüestionar el sentit comú; destacar el caràcter

regulatiu de les facultats racionals per revelar que hi ha una distància insalvable entre el món *en si* i aquell solatge de coneixement que queda després de l'exercici de les nostres facultats racionals.

L'ésser humà, sotmès a l'impuls irrefrenable de la representació, ha iniciat una activitat comparable a la de Sísif. Vol penetrar l'esquema diví de l'univers però l'únic que obté després d'aquesta singladura és haver precisat els límits del coneixement, intuïnt una realitat inefable. En aquest procés també haurà conjeurat la *presència* d'un món arquetípic, contramodel del món que descobrim a través dels rudiments del nostre llenguatge i coneixement, efecte que encara potencia més la migradesa de les facultats humanes. La literatura borgiana, sempre expressió dels límits de la representació, materialitza les deficiències de les nostres facultats racionals.

La literatura, un cop assumit el seu simulacre com a *esquema provisor* en l'explicació humana de la realitat, deriva en la materialització d'aquest escepticisme gnoseològic: les lleis divines són intraduïbles a escala humana. Per això necessitem la mistificació, per simular que aquestes lleis divines, com ara la *creatio ex nihilo*, són, com a mínim, codificables, abordables, des dels *simulacra* de la literatura, que actuen com a categories que, com les icones, esdevenen trops d'algun atribut.

▪ L'escepticisme borgià és consubstancial a la desconfiança envers les possibilitats del llenguatge. Com que el llenguatge no té una base fiable, els seus productes (la filosofia, la ciència, la història...) ⁷⁹⁶ tampoc no s'ajusten a una versió veraç de la realitat, i, així, esdevenen pura i mera conjectura. Queda derruïda, doncs, la classificació de l'univers a què aspiren molts dels discursos:

⁷⁹⁶ "Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo" (OI, II, 107).

“notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (OI, II, 86). Es dissolen els paràmetres que assenyalen les fronteres entre la raó i la desraó. En el context d’un univers fonedís i fràgil com el somni, són impugnats els axiomes sobre els quals s’assentava la raó: “Al principio había sufrido el temor de estar loco; con el tiempo creo que hubiera preferido estar loco, ya que mi alucinación personal importaría menos que la prueba de que en el universo cabe el desorden. Si tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce, la razón es una locura” (MS, III, 386). Així, resta implícita en la literatura de Borges la naturalesa paradoxal de la raó, que lluny d’aportar clarícies sobre la realitat, el que fa és revelar una constant generació de monstres o malformacions intel·lectuals.

▪ A través d’elements de l’obra d’Alexius von Meinong i de Hans Vaihinger, Borges acera les aplicacions literàries de l’escepticisme. Els *objectes subsistents* postulats per Meinong permeten que Borges eixampli el marc de la literatura, ja que allò que no existeix *també* ingressa en la realitat. Per a Meinong l’objecte és tot allò susceptible de ser subjecte d’un judici, independentment de la seva adscripció a allò real o ideal. D’aquesta manera no només s’eixampla l’espai d’una literatura capaç de no distingir entre nivells de realitat segons el binomi existència/inexistència, sinó que, a més, aquesta literatura es reforça per una nova dosi d’escepticisme: Borges ha de destruir tota jerarquia epistemològica dels diferents discursos i sotmetre’ls a un centre unificador, que seria el de la *ficció*. No en va, la literatura d’un hemisferi de Tlön genera múltiples objectes ideals:

En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un

momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño (F, OC, I, 436).

A Tlön, el llenguatge avança sense obstacles *lògics*, sense haver-se d'acoblar amb els objectes existents, procurant, així, una expansió de la idealitat. Òbviament aquest fet comportarà un corol·lari immediat: la ciència ja no se sustenta en la seva capacitat per referir-se a les coses existents. La ciència, en ser dissolta, paradoxalment eixampla els seus dominis, i és susceptible de ser anomenat discurs científic qualsevol discurs, ja que el nou paradigma no és l'existència d'un objecte sinó la possibilitat de pensar un objecte.

L'escepticisme de Borges culmina en l'assumpció que no hi ha criteri exterior al coneixement per determinar la validesa d'un coneixement. Llavors: tot discurs té el mateix valor comú de ser una ficció, o de ser reduïble a literatura. Es tracta d'una conclusió ja continguda en les tesis de Vaihinger, autor que a l'obra *Die Philosophie des Als-Ob*, "La filosofía del *com si*" (1911), va voler donar resposta a com és possible formular pensaments correctes sobre la realitat a partir de representacions conscientment falses. I va concloure que tota ciència, filosofia, matemàtica, hipòtesi, i tota història són una ficció: "Mathematics, as a whole, constitutes the classical instance of an ingenious *instrument*, of a *mental expedient* for facilitating the operation of thought" (Vaihinger 1924: 57) El plantejament de Vaihinger, de concebre el coneixement com una ficció, lliga molt bé amb dues tendències constants en la literatura de Borges que concretaran el seu peculiar escepticisme: el relativisme i la impossibilitat d'accedir al coneixement de la *cosa en si*. Per a Vaihinger qualsevol àrea del

coneixement ha de crear uns *com si* i adequar-los a la realitat. Així, per exemple, la ciència concep la matèria *com si* aquesta estigués composta d'àtoms. Es tracta d'un plantejament que rima molt bé amb la tesi de Borges segons la qual les versions humanes sobre la realitat sempre són conjeturals i posseeixen un valor convencional però no objectiu, interpretant la realitat *com si...*, bo i sabent (com es demostra a "El idioma analítico de John Wilkins") que aquest punt de sustentació, aquest *com si*, és plenament arbitrari i, doncs, també subjectiu:

[...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. (...) Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios" (OI, OC, II, 86).

▪ L'escepticisme de la literatura de Borges serà contrapuntat per una rèplica diguem-ne *cabalística*, si per *cabalística* entenem la conjetura d'una pretesa veritat arquetípica. Borges, tot construint els laberints d'un món de naturalesa apariencial, elabora també la hipòtesi literària d'una realitat essencialista que és molt deutora del mètode filològic propi de la tradició hebrea. Es tracta d'una realitat en la base de la qual hi ha la convicció de l'existència del llibre de la vida: "En cada uno de nosotros hay una partícula de la divinidad. [...] la cábala enseñó la doctrina que los griegos llamaron *apokatástasis*, según la cual todas las criaturas, incluso Caín y el Demonio volverán, al cabo de largas transmigraciones, a confundirse con la divinidad de la que alguna vez emergieron" (SN, OC, III, 275). Aquesta temptativa cabalística, la possibilitat de certificar una *altra banda* regida per un coneixement perfecte i que a més és

unificador de la multiplicitat, es plasma d'una manera molt nítida a la narració “La escritura del dios”, relat en què un sacerdot asteca aconsegueix desxifrar el nom de Déu inscrit en la pell d'un tigre, assolint així un poder plenipotenciari. L'experiència d'aquest sacerdot certifica que, més enllà del nostre coneixement i llenguatge deficitaris, hi ha un coneixement i un llenguatge perfectes, el llenguatge de Déu, una fórmula de la realitat essencial, l'enunciació de la qual revelaria les concatenacions de totes les coses i actes que configuren l'univers.⁷⁹⁷ La concepció que sobre el llenguatge i el coneixement transmet la literatura de Borges sempre apunta a aquest model invertit: una realitat deficitària i una presumpta realitat arquetípica que està a l'altra banda. A l'altra banda de l'activitat humana de coneixement, doncs, hi ha una realitat irrefutable, imbatible, essencial. L'intent de desxifrar l'univers només ens condueix a la constatació de l'existència d'aquest transmón. L'escepticisme queda –ni que sigui mínimament– atenuat per la força d'un coneixement humà capaç de representar les seves (im)possibilitats i certificar aquest *en sí*.

▪ L'anomenat *Problema dels universals* sorgeix a l'edat mitjana arran de l'intent de determinar quin tipus d'entitat o valoració correspon als termes universals. Els posicionaments que es generen enfront d'aquest debat són fonamentalment aquests tres:

- 1) La del *realisme extrem*, o *exagerat*, que sosté, arrenjerant-se amb el platonisme, que els universals existeixen realment (a la manera de les idees platòniques).

⁷⁹⁷ cf. A, OC, I, 597-598.

- 2) La del *realisme moderat* o *conceptualisme*, que sosté que els universals només existeixen com a entitats mentals o conceptes, els quals en la realitat es corresponen amb les coses.
- 3) La del *nominalisme*, que sosté que els universals no són res més que noms, i que no existeix res més que els individus singulars (tot i que, en el cas d'alguns autors moderns, s'acceptarà l'existència d'algunes entitats abstractes –quant es menys millor–: les classes, per exemple).

Borges d'una banda, expressa una postura nominalista en remarcar que el llenguatge i la realitat estan divorciats (atès que el llenguatge és una pura convenció i, com a tal, podria ser substituïda per una altra convenció). Però, d'altra banda, la literatura de Borges també invoca el poder unitari que el realisme filosòfic confereix a la paraula, el poder unitari que es dona en acceptar la conjectura metafísica que, si la clau del món està fora del món, el nom i la cosa anomenada per la paraula (divina, perfecta) podrien coincidir amb tota llei de proporció i simetria.

Així doncs, l'adscripció nominalista de Borges sembla més una resignació que no pas una elecció, ja que un cop assumida la nul·litat epistemològica del llenguatge i un cop conclòs que la ment humana només pot construir “esquemes provisoris” per mitjà del llenguatge, a l'ésser humà només li queda l'opció d'abordar la realitat des de la intervenció nominal, des d'un instrument lingüístic que no guarda cap relació d'isomorfisme amb la realitat.

Cal plantejar-se si Borges és un nominalista, o bé si el recurs al nominalisme filosòfic obeeix fonamentalment a una estratagema literària. El conte “El

Aleph” exposa de manera nítida aquest plantejament. En el moment en què Borges (transsumpte del narrador del text) entra en contacte amb l’objecte sobrenatural que li deixa el poetastre Carlos Argentino Daneri, cau sota els efectes prodigiosos de l’esfera màgica i comença a experimentar una percepció del món que obeiria als postulats del realisme filosòfic. En aquell moment de visió màgica a través de la diminuta esfera que és *l’aleph* el llenguatge ja no és concebut com a instrument flexible i convencional a la manera com l’havien descrit els nominalistes. L’*aleph* projecta una successió d’imatges que representen una visió perfecta de la realitat essencial; tanmateix, és una cascada de percepcions impossible de ser traduïda a llenguatge, és a dir, de ser traslladada a escala del coneixement humà. El que hi ha a l’interior de *l’aleph* suggereix l’existència d’un món arquetípic, la visió del qual es transforma per a Borges –com acabem de dir, narrador en primera persona– en una passejada pel *món en si*, en una visió del món arquetípic, una visió que li permet la percepció de tots els *singulares*: “Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América [...]” (A, I, 625). Es produeix, així, en aquesta narració, una topada entre el nominalisme i el rerefons d’un univers dominat pel realisme filosòfic. Un xoc que s’allarga fins que Borges declara que s’ha de doblegar a la naturalesa successiva del llenguatge, la qual l’obliga a abandonar la idea de relatar la contemplació directa de les essències i també l’obliga a remarcar una vegada més que el nostre coneixement amb prou feines projecta ombres d’ombres de la realitat essencial. El corol·lari és clar: el llenguatge no forja un sistema d’equivalències recíproc amb la realitat:

Arribo ahora al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio

presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna [...]. Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito (A, OC, I, 625).

¿Mapa de l'univers (realisme) o sistema de signes arbitraris (nominalisme)?
¿Amb quin criteri podem destacar en la literatura de Borges una hipotètica adscripció al nominalisme si hem comprovat que el rerefons realista li serveix per lamentar que no pugui haver-hi una plena adequació entre el llenguatge i les coses? En la mesura que els humans tenim una ment finita i no participem dels esquemes d'una divinitat, som *inevitablement* nominalistes. Però l'obra de Borges, forjada resignadament en aquesta assumpció de nominalisme, evoca de forma permanent, potser amb un punt d'aspiració malenconiosa, els postulats del realisme filosòfic i pretén suggerir el món que és *a l'altra banda*.

- El concepte de *cosa en si* declara els límits de la representació. Borges no anhela escatir aquest *món en si*, sinó accentuar literàriament la defamiliarització que comporta l'assumpció que el coneixement humà és sempre representació fenomènica, i, per tant, producte allunyat de l'essencialitat. Aquesta limitació destaca la migradesa del nostre coneixement. Així, doncs, encara que sigui com a metadiscurs, Borges –comparable amb Kant– afirma la noció de *cosa en si*. Aquest intent es plasma de manera meridiana, per exemple, a la narració “La escritura del dios” on Borges explota la noció de *cosa en si* per remarcar com seria un coneixement absolut de l'univers. El sacerdot asteca del conte,

tancat en una cel·la, llegeix en la pell del tigre que habita la cel·la contigua, una fórmula divina que li atorga l'omnipotència. Com a excepcionalitat de caire místic el sacerdot ha accedit al coneixement absolut de la realitat, i per això participa dels atributs d'una divinitat (perquè només una intel·ligència divina o inimaginable per a l'home *corrent* podria conèixer el noumen). La *cosa en si*, doncs, es transforma en un suggeriment, en un espai que exalta que el *món en si* no pot ser aprehès amb les condicions humanes del coneixement. Per aquest motiu, l'esfera prodigiosa de l'Aleph, que permet un accés al *món en si*, que permet un coneixement de la realitat sense les condicions espaciotemporals que limiten la nostra experiència, no condescendeix a ser relatat per la naturalesa limitada del nostre llenguatge. En contemplar l'esfera, Borges, narrador i protagonista, queda alliberat de les condicions humanes de representació i això li reporta una consciència de pobresa, de rebaixament, quan ha de retornar a les limitades condicions fenomèniques per poder referir un coneixement que no és substancialment fenomènic.⁷⁹⁸ Aquest hiat pot ser interpretat com una mena d'*experiència mística*, perquè la coneixença del *món en si* ha de quedar finalment rebaixada a llenguatge, és a dir, a mer fenomenisme. A través d'aquest efecte Borges subratlla un cop més el territori vedat a l'experiència humana.

- La influència platònica sobre l'obra de Borges es materialitza amb la idea que si el món té alguna clau explicativa, aquesta clau està fora del món, lluny de l'abast de les possibilitats del coneixement humà.

Amb relació als arquetipus hi haurà en la literatura de Borges les marxes i contramarxes, reserves i adhesions pròpies que aquest autor acostuma a

⁷⁹⁸ “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (A, OC, I, 625).

manifestar en tantes altres translacions literàries que fa dels materials filosòfics. A l'article "*Una vindicació del falso Basílides*" escriu: "Su medio [el de Basílides] es el *pleroma* o la plenitud: el inconcebible museo de los arquetipos platónicos, de las esencias inteligibles, de los universales" (D, OC, I, 213). A "*Historia de la eternidad*", associa els arquetipus platònics amb un "inmóvil y terrible museo" (HE, OC, I, 355) per culminar el text amb una concepció devastada.⁷⁹⁹ Però, en canvi, en el pròleg d'aquest mateix llibre, escrit l'any 1953 amb motiu de l'edició de les seves obres completes, es retracta explícitament d'aquestes concepcions negatives, remarcant el valor i funcionalitat dels arquetipus a l'hora de possibilitar el pensament: "No sé cómo pude comparar a *inmóviles piezas de museo* las formas de Platón y cómo no entendí, leyendo a Schopenhauer y al Erígena, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas" (HE, OC, I 351). Però aquesta mateixa revalorització trobarà, com a exemple entre altres exemples, el seu contrapunt en el poema "*Blake*" (1981), en què Borges titlla els arquetipus de terribles i per tant retorna a una consideració negativa.⁸⁰⁰

Els arquetipus platònics nodreixen la literatura de Borges d'un bagatge conceptual per desenvolupar funcions de desrealització, per negar la identitat personal, per propiciar la solvència d'un llenguatge que permet abstraccions i ens allibera del deliri de tenir una paraula per a cada percepció, i per subratllar que allò genèric s'imposa sobre allò individual. Aquesta direcció podria fer pensar en un Borges homogèniament platònic. Però en textos com "Avatares de la tortuga" Borges exposa els seus dubtes i perplexitats al voltant de les

⁷⁹⁹ "No sé si lo miraron ojos mortales (fuera de la intuición visionaria o la pesadilla) o si el griego remoto que lo ideó, se lo representó alguna vez, pero algo de museo presiento en él: quieto, monstruoso y clasificado[...]. De esas comodidades del pensamiento elevadas a formas ya no sé qué opinar; pienso que ningún hombre las podrá intuir sin el auxilio de la muerte, la fiebre o la locura" (HE, OC, I, 35).

⁸⁰⁰ "¿Dónde estará la rosa que en tu mano / prodiga, sin saberlo íntimos dones? / No en el color, porque la flor es ciega, / ni en la dulce fragancia inagotable / ni en el peso de un pétalo. Esas cosas / son unos pocos y perdidos ecos. / La rosa verdadera está muy lejos. / Puede ser un pilar o una batalla / o un firmamento de

tesis centrals de la filosofia platònica, deixant ben clar una vegada més que ell reelabora literàriament els múltiples sentits i contrasentits d'una tesi filosòfica, i que tot sistema interpretatiu li interessa prioritàriament en la mesura que revela les falles de la raó.⁸⁰¹

En altres moments les postil·les al platonisme adopten una altra manifestació, com per exemple a “Historia de la eternidad”, text en què Borges remarca una realitat sustentada en la matèria.⁸⁰² En aquest article Borges torpedina la filosofia platònica i es declara materialista,⁸⁰³ parla dels arquetipus com a terrible museu,⁸⁰⁴ sosté que cap ésser humà podrà contemplar els arquetipus sinó és amb *l'auxili de la bogeria o la febre*,⁸⁰⁵ i a més, amb l'estil enumeratiu i sintètic que caracteritza la seva poètica, amplia una bateria d'argumentacions contra el platonisme.⁸⁰⁶

Amb tot: ¿estem davant d'una manifestació d'antiplatonisme? No ben bé. Tenim només indicis d'una poètica que articula diversos moments del debat filosòfic, que recrea diversos continguts de la filosofia per emfasitzar la

ángeles o un mundo / infinito, secreto y necesario, / o el júbilo de un dios que no veremos / o un planeta de plata en otro cielo / o un terrible arquetipo que no tiene / la forma de la rosa” (C, OC, III, 127)

⁸⁰¹ “Debemos a la pluma de Aristóteles la comunicación y la primera refutación de esos argumentos [els de Zenó en contra del moviment]. Los refuta con una brevedad quizá desdeñosa, pero su recuerdo le inspira el famoso *argumento del tercer hombre* contra la doctrina platónica. Esa doctrina quiere demostrar que dos individuos que tienen atributos comunes (por ejemplo dos hombres) son meras apariencias temporales de un arquetipo eterno. Aristóteles interroga si los muchos hombres y el Hombre –los individuos temporales y el arquetipo– tienen atributos comunes. Es notorio que sí; tienen los atributos generales de la humanidad. En ese caso, afirma Aristóteles, habrá que postular *otro arquetipo* que los abarque a todos y después un cuarto...” (D, OC, I, 255).

⁸⁰² “Una prolija discusión del sistema platónico es imposible aquí, pero no ciertas advertencias de intención propedéutica. Para nosotros, la última y firme realidad de las cosas es la materia –los electrones giratorios que recorren distancias estelares en la soledad de los átomos–; para los capaces de platonizar, la especie, la forma” (HE, OC, I, 355-356).

⁸⁰³ cf. HE, OC, I, 356.

⁸⁰⁴ cf. ídem, 355.

⁸⁰⁵ cf. ídem, 357.

⁸⁰⁶ Ignoro si mi lector precisa de argumentos para descreer de la doctrina platónica. Puedo suministrarle muchos: uno, la incompatible agregación de voces genéricas y de voces abstractas que cohabitan *sans gêne* en la dotación del mundo arquetipo; otro, la reserva de su inventor sobre el procedimiento que usan las cosas para participar de las formas universales; otro, la conjetura de que esos mismos arquetipos asépticos adolecen de mezcla y de variedad. No son irresolubles: son tan confusos como las criaturas del tiempo. Fabricados a imagen de las criaturas, repiten esas mismas anomalías que quieren resolver. La Leonidad, digamos, ¿cómo prescindiría de la Soberbia y de la Rojez, de la Melenidad y de la Zarpidad?. (HE, OC, I, 358).

madeixa embullada en què cau el pensament víctima de la seva pròpia activitat. Borges gira i torna a girar constantment el mitjà dels materials de la tradició filosòfica, i des d'aquella primordial llibertat (manca de subjecció a una tesi tancada) que concedeix l'exercici de la literatura, compatibilitza discursos i sistemes que serien inarticulables des del criteri de versemblança o coherència en què pretén fonamentar-se el discurs filosòfic.

■ Per bé que Borges aplica una crítica empirista a molts conceptes de la metafísica tradicional (*jo, substància, causalitat, Déu, món...*), l'autor argentí no es revela com un empirista ortodox. Inesperadament, sorprenentment, la seva crítica a l'empirisme permet suggerir *l'altra banda*, la dimensió no representable. En cert sentit Borges participa de la idea que Wittgenstein atorgava a la metafísica, entesa com a tendència inevitable. I en cert sentit tots dos autors, cadascun des de l'especificitat de la seva disciplina i del seu discurs, escometen contra els límits del llenguatge. De tal manera que per a Borges la crítica a la metafísica vertebrava la major part de les seves *perplexitats* gnoseològiques. Es tracta d'una crítica que apunta a la inefabilitat (és aquesta una de les funcions dels objectes sobrenaturals que, com l'*aleph*, com el *Zahir*, o com els *brönir*) apareixen en les narracions de Borges; és aquesta la funció de la *il·luminació*, la *intuïció* o la *revelació* com a vies primordials de tants i tants actes de coneixement. El tombant empirista ha permès explorar els límits del dicible, ha permès reconèixer els últims murs del laberint, i, consegüentment, ha permès subratllar la importància magnètica de la dimensió metafísica, un espai impenetrable però conjecturable, un espai que emfasitza la migradesa de les facultats humanes de coneixement. La crítica empirista dels conceptes metafísics serveix a Borges per remarcar una vegada més la ineptitud del llenguatge a l'hora d'explorar el *món en si*. El llenguatge ha d'iniciar un

moviment de retroacció i limitar-se a les condicions espaciotemporals que imposa la raó humana. La *perplexitat metafísica*, convenientment adaptada a les exigències de la literatura, no serà tant una crítica a la metafísica com sí un recurs per subratllar la desrealització del món, l'estranyament que revelen els processos de coneixement.

¿Fa Borges, doncs, una crítica empirista d'alguns conceptes de la metafísica? Sí, però precisament per destacar un fet que no interessa gaire als filòsofs empiristes: la fissura que obren aquests conceptes, capaços de suggerir l'*altre espai*, inabordable des de les condicions humanes de representativitat. Al capdavall, Funes, l'hiperempíric protagonista del conte "Funes el memorioso", moria enfonsat en les seves insòlites facultats memorístiques i perceptives. Borges no és *un empirista més*, sinó que paradoxalment el seu recurs a l'empirisme redunda en ratificar l'*espai metafísic*. Així, la seva literatura no es compromet amb una lectura unívoca d'arrel empirista i alterna dos vessants plenament compatibles en l'àmbit *desinhibit* de la literatura: la crítica a la metafísica i la recreació d'una metafísica que arriba de la mà d'aquella crítica. Una crítica acarada, doncs, a emfasitzar la tendència del coneixement a assenyalar els límits del coneixement.

▪ Borges calibra les *possibilitats literàries* que ofereix l'idealisme,⁸⁰⁷ un moviment filosòfic que en moltes de les seves formes s'havia d'oposar a l'empirisme. En plena espiral d'exaltació de l'idealisme, Borges presenta la idea que la comunitat lingüística de Tlön ("Tlön, Uqbar. Orbis Tertius") desconeix els substantius, ja que el llenguatge d'aquest planeta no conté substantius. És

⁸⁰⁷ Una vegada més, aquest cop aplicat a l'*idealisme*, Borges ratificarà la qualitat recursiva que confereix a la filosofia: "pensé sobre todo en las posibilidades literarias de la filosofía idealista, digamos, más que en su legitimidad. Eso no significa forzosamente que yo crea en la filosofía de Berkeley o de Schopenhauer, por el hecho de que haya utilizado sus posibilidades literarias, ni que las practique, ni que les haya dado mi fe, mi convicción" (Milleret 1970, 58-59).

tracta d'una derivació lògica més de la constitució radicalment idealista dels pobladors d'aquell planeta. Els substantius anomenen coses, i Berkeley havia negat l'existència de les coses més enllà de la ment que les percep; llavors, els substantius, allunyats de la percepció individual, estarien fora de lloc, ja que refereixen una realitat més que improbable. Per aquest motiu en un dels hemisferis de Tlön, el boreal, el llenguatge es fonamenta en correlats d'adjectius, mentre que en l'hemisferi austral el llenguatge es configura a partir de verbs impersonals. Amb això Borges aconsegueix dos objectius: recrear literàriament el món fantàstic d'un univers radicalment idealista com és Tlön, i ratificar les bases d'una poètica que assenyala els límits de tot coneixement. Conseqüentment, l'explotació borgiana de l'idealisme, més que una defensa o una crítica de les tesis d'aquest moviment filosòfic, culmina en aquell escepticisme i relativisme que tantes vegades esdevé l'horitzó dels temes literaris de l'autor argentí: tots els camps disciplinaris del coneixement es redueixen a realitat mental, a mer subjectivisme: “El mundo para ellos [per als habitants de Tlön] no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes” (OC, I, 435). Aquesta constant de reduir la realitat a representació mental, d'agafar el jo com a punt de partida i de descartar la relació de correspondència entre llenguatge i món, permet, de nou, que la literatura de Borges atermeni els límits del coneixement. I permet també consignar els clars obscurs ambigus de la naturalesa de la realitat, permet accomplir aquell propòsit filosòfic de ratificar la inconsistència de la realitat, tan trèmula que està a punt de desaparèixer o, en el millor dels casos, de ser substituïda per una “penúltima versió” (mental, és clar) de què és capaç l'individu a través d'una percepció que cristal·litza en idea:

He acumulado transcripciones de los apologistas del idealismo, he prodigado sus pasajes canónicos, he sido iterativo y explícito, he censurado a Schopenhauer (no

sin ingratitud), para que mi lector vaya penetrando en ese inestable mundo mental. Un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin la arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los *Principia*; un laberinto infatigable, un caso, un sueño. A esa casi perfecta disgregación llegó David Hume (OI, OC II, 139).

Els materials de la filosofia de Berkeley sobretot abasteixen Borges d'uns recursos idonis per a la negació de la realitat externa. Borges explotarà aquest recurs per assenyalar una vegada més els límits del coneixement humà, per relativitzar qualsevol intent de classificació del món, i per prolongar l'abast d'una visió ficcionalitzada de la realitat, que inclou tàcitament la idea que tot és una representació mental: “En el instante en que dejo de creer en él, Averroes desaparece” (OC, I, 588).

Per reforçar aquest procés de la poètica borgiana, cal esmentar també l'influx evident de Schopenhauer, en el sentit que el nostre punt de partida és la representació *del* món i no *el* món. Aquesta concepció de la representació comporta un retocament del concepte de realitat, i unes conseqüències epistemològiques de caire relativista: la imaginació és part de la realitat, la ciència és part de la imaginació.

També és necessari tenir present el particular influx de l'idealisme absolut del filòsof Francis Herbert Bradley en l'obra de Borges. Borges és lector de l'obra *Appearance and Reality*, que Bradley va publicar el 1893. Aquesta obra parteix de la tesi hegeliana de considerar que res no és real sinó l'Absolut. Entén la realitat com un tot, i en aquest sentit *Appearance and Reality* s'oposa a considerar que tota la realitat es dissolgui en un fons d'aparença. Per a Bradley els conceptes (*espai, temps, causalitat, cosa, jo...*) no poden captar res més que aparences. En virtut d'aquesta afirmació molts dels materials de la cultura

(ciència, moral, religió...) estan fonamentats en l'aparença o en sistemes de raonament contradictoris: "We have found, so far, that we have not been able to arrive at reality. The various ways, in which things have been taken up, have all failed to give more than mere appearance. Whatever we have tried has turned out something which, on investigation, has been proved to contradict itself. But that which does not attain to internal unity, has clearly stopped short of genuine reality" (Bradley 1897: 89). Borges explotarà la idea de Bradley de considerar que no ens és possible una comprensió intel·lectual del món com un tot.

Amb tot, però, Borges no mostra una adhesió completa i sistemàtica a l'idealisme. Per exemple, amb relació a l'idealisme de Berkeley, per bé que l'autor argentí accepta la idea que tot es redueix a una representació mental, escomet contra dos vectors d'aquesta idea. Per a Berkeley el llenguatge pot ser la realitat, mentre que Borges ha anul·lat de soca-rel aquest isomorfisme, i no accepta que el llenguatge pugui representar-la.⁸⁰⁸

Tenim, doncs, que Borges ha fet un ús asistemàtic, parcial i capriciós de l'idealisme sobretot per extreure la idea que la realitat és inconsistent i està poblada de fenòmens que ratifiquen aquesta inconsistència: miralls, somnis, laberints, apories... Aquesta enèsima instrumentalització d'uns materials filosòfics no neguen conviccions idealistes en l'obra de Borges, però sí que les matisen, supeditant-les a l'ordre poètic d'una literatura entesa sobretot com a reelaboració epistemològicament desactivada de les totalitzants teories explicatives de la realitat: "Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter. Las hallamos, creo, en las

⁸⁰⁸ Lectura que fa Zulma Mateos: cf. Mateos 1998: 71.

Un exemple palmari d'aquest posicionament seria "El idioma analítico de John Wilkins", que planteja l'ensorrament de qualsevol valor de representativitat del llenguatge en la seva funció mitjancera entre la ment i el món.

antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón” (D, OC, I, 258). L’idealisme de Borges ens indueix un món fantasmàtic, perquè com a veritat, preval l’acte de la *representació*: la representació és la veritat, fins al punt d’imposar-se sobre allò representat i el jo representant.

▪ Amb l’assumpció del relativisme epistemològic, la poètica borgiana desjerarquitzava qualsevol dels discursos i obté, així, una mena de salconduit que li permet explorar mons inèdits, aplicar els materials de la cultura al registre literari, suggerir l’espai metafísic i fer de la literatura una constatació dels límits de la representació, que sovint queda col·lapsada en la inefabilitat. Sota el concepte paradoxal d’*experiència inefable* hi ha el suggeriment d’aquests espais metafísics, indefinibles per definició.

Convenientment extremat, el concepte de representació permet a Borges una afirmació relativista d’ordre epistemològic: no hi ha veritats universalment vàlides, qualsevol criteri de validesa gnoseològica queda vinculat a l’apreciació del subjecte. I a partir d’aquest principi la literatura de l’autor argentí posa en solfa un joc de relacions entre conceptes com *subjectivisme*, *relativisme*, *escepticisme...*, que, si bé exigeixen matisos diferents, conflueixen a destacar la fragilitat dels instruments amb què intentem comprendre, ordenar i sistematitzar la realitat.

La necessitat poètica de destacar la inconsistència de la realitat, la manca d’isomorfisme entre llenguatge i fets, la noció del món com un producte que projecta el llenguatge, s’objectiva en la literatura de Borges com un intent crucial de refusar qualsevol criteri d’ordenació racional de la realitat. A “El idioma analítico de John Wilkins”, com hem vist, Borges evoca una imaginària enciclopèdia xinesa per projectar una taxonomia tan verídica (o tan objectable) com qualsevol altra taxonomia que assagi una ordenació de la realitat. Aquest

mateix relativisme permet, per exemple, que Funes nomini conceptualment un número: “En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El ferrocarril* [...]” (F, I, 489) i, així, fundí una mena de rara matemàtica. Aquest relativisme permet també la recreació de la lògica que es registra a “La lotería en Babilonia”, narració en què, simbolismes polítics a part, Borges presenta una autèntica efusió de *causes casuales* que regeixen la vida dels ciutadans (F, OC, I, 457). La reglamentació, a través de l’atzar, de la vida dels ciutadans de Babilònia aconsegueix la paròdia de ser una reglamentació calcada de qualsevol altre sistema convencional d’organització social.

- Segons el desconstruccionisme, el pensament es redueix a una anàlisi crítica i genealògica de la pròpia tradició que ja no disposa de cap criteri extern d’adequació a allò real. Sota aquest ordre, el procés d’exploració es converteix en el pur treball del llenguatge. Ja no es tracta de saber si les proposicions són vertaderes o falses, sinó de descobrir els mecanismes lingüístics que s’utilitzen en la construcció del relat, de localitzar els sentits dels discursos amb relació a múltiples variables mòbils que són consubstancials a aquesta dotació de sentit: “Cada término, cada germen depende en cada instante de su lugar y se deja arrastrar, como cada pieza de la máquina, en una serie ordenada de desplazamientos, de deslizamientos, de transformaciones” (Derrida 1975: 446-447).

El desconstruccionisme de Derrida vol assolir el coneixement dels *marges* de l’escriptura, vol treballar en la perifèria del discurs, desplaçar el centre i tot logocentrisme. La desconstrucció revisa críticament els conceptes que constitueixen la història del sentit: *eidos*, *arkhé*, *telos*, *energeia*, *ousia*, *cogito*... Abandonar aquests conceptes significa descobrir nous àmbits del discurs, abandonar-los també significa prescindir d’aquesta vertebració que ens fa

homogeneïtzar d'una determinada manera les coses. L'escriptura s'inclina cap a la detecció de noves zones del discurs. Sota aquest prisma la filosofia no pot determinar l'adequació entre pensament i ésser, només pot constituir-se en interpretació de l'escriptura i del llenguatge. En el text, doncs, s'estructurarà allò comú entre filosofia i literatura, invertint les antigues jerarquies entre aquests gèneres: "La littérature est une invention moderne, elle s'inscrit dans des conventions et des institutions qui, pour n'en retenir que ce trait, lui assurent en principe le *droit de tout dire*" (Derrida 1993: 64-65).

No cal dir que en virtut d'aquests pressupòsits de desconstrucció de tot logocentrisme i des d'aquest clima de denúncia dels excessos epistemològics i ideològics, Borges serà un punt de referència per a les tesis del desconstruccionisme, que es poden interpretar com a notes a peu de pàgina de molts dels textos literaris de Borges ("Pierre Menard, autor del *Quijote*", "El idioma analítico de John Wilkins"...). Com ja hem insistit al llarg d'aquest treball la literatura de Borges descreu de la jerarquització dels discursos, i a més, descreu que hi hagi una veritat central que senyoregi sobre les altres. La narració "El idioma analítico de John Wilkins" torna a revelar-se com a demostració palmària d'aquest fet i un model per al desconstruccionisme; en aquest conte Borges defuig el logocentrisme i derrueix de manera paròdica la convicció que hi ha un discurs jeràrquicament superior als altres. D'altra banda, per a Borges –també ho hem dit– la literatura arrela sempre en la tradició, i aquesta concepció unifica els conceptes de creació i interpretació. La narració "Pierre Menard, autor del *Quijote*" pot ser llegida com un exponent majúscul d'aquest procés d'interpretació d'una obra literària. En aquest relat es plasma una asseveració rotunda: "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas" (OI, OC, II, 16). És a dir, la història és la interpretació de les interpretacions. Res no té sentit sinó aquesta constant

recerca de sentit, sotmès a múltiples variables mòbils, convencionals i epicals, variables que, molt millor que cap altre gènere, la literatura enclou en el seu si. Borges ha executat un altre pas de rosca en el seu projecte de presentar la inconsistència del coneixement: el punt de sustentació de tot discurs és el discurs mateix, l'ideal de representació de la realitat queda subjugat a la inèrcia d'una interpretació contínua. Amb tot, com ja hem dit abans, Borges manté moltes diferències amb el desconstruccionisme. D'una banda, les pretensions de la seva literatura, a diferència de les pretensions del desconstruccionisme, no assagen alçar una teoria sistemàtica que ofereixi una visió homogènia de la realitat (tot i que, en aquest sentit, el desconstruccionisme instauri un sistema d'arrels antisistemàtiques). I de l'altra, tal com passa d'una manera comparable amb l'obra filosòfica de Ludwig Wittgenstein, la literatura de Borges sempre implica subratllar el fons de veritat inefable que està més enllà dels límits de la representació. El desconstruccionisme decortica la realitat amb l'afany de fer emergir sentits ocults de la realitat; Borges, en canvi, es limita a catalogar la realitat. El desconstruccionisme vol equilibrar un sistema d'anàlisi de la realitat que considera descompensat; Borges, en canvi, plasma la seva *perplexitat filosòfica*, esperant que els curtcircuits racionals que aquestes perplexitats comporten assentaran una *estranyesa* o *defamiliarització*, proves d'aquestes fissures que conté la racionalitat. D'altra banda, l'estil envitricollat i autoreferencial del desconstruccionisme no troba cap parió en la trama rectilínia, nítida i argumental de la prosa de Borges.

- Comporta un sacrifici molt oneros intentar reduir la literatura de Borges a l'expressió d'un o d'uns pocs sistemes filosòfics. Sobretot perquè l'apropiació dels materials filosòfics i les projeccions filosòfiques de l'obra de Borges mostren que l'autor argentí reivindica una literatura plàstica, que, més que

postular el caràcter predominant d'un sistema filosòfic, exigeix els pols de tensió epistemològica que marquen la paradoxa o la contraposició narrativa de doctrines filosòfiques antagòniques. Així, per exemple, de la topada entre nominalisme i realisme filosòfics, empirisme i idealisme, platonisme i antiplatonisme en sorgirà una literatura que sobretot posa l'accent filosòfic en la defamiliarització de la realitat, la seva essència inconquerible per al coneixement i el llenguatge humans. Aquests processos de relativisme gnoseològic, un coneixement subjugat a la convenció, revelen també l'esforç titànic del coneixement a l'hora d'intentar reduir la dimensió exponencial de la realitat a sèries finites com la matemàtica o el llenguatge. Sovint aquest esforç, com en el cas del poema enciclopèdic que el poetastre Carlos Argentino Daneri pretén materialitzar a la narració "El Aleph", és abordat des de la paròdia.

▪ La constant borgiana de fonamentar la poètica literària en una apropiació estètica de la filosofia ha merescut el qualificatiu més o menys accentuat d'esteticisme. Es tracta d'una de les interpretacions més unànimes que la crítica ha formulat sobre l'obra de Borges. Ara bé, ¿la literatura de Borges desemboca en un esteticisme? En el hiat conceptual entre *interès estètic* i *esteticisme* hi ha una línia a explorar. Per esteticisme hem d'entendre aquella accepció del terme que designa una actitud artística que, per damunt de tots els altres valors, emfasitza els components estètics, amb una intensitat tan accentuada que condueix la creació artística a una mena d'*ars gratia artis*, descomprometent-la de qualsevol objectiu gnoseològic i moral, o d'oferir un missatge que no se centri en una intenció estrictament estètica. Ara bé, ¿fins a quin punt "l'interès estètic" o la dimensió fantàstica que Borges reconeix en la filosofia anul·la qualsevol altre criteri de selecció d'aquests

materials filosòfics? ¿Un pretès “interès estètic per la filosofia” invalida un hipotètic “sentit filosòfic” d’aquesta literatura? Aquesta preocupació estètica que és interpretada com una deriva cap a un esteticisme, cap a un decadentisme, cap a un model *kitsch* de la instrumentalització literària dels vells materials filosòfics, és molt angulosa i, per tant, discutible. Primerament perquè, del fet palmari que Borges recalqui que el llenguatge només pot oferir-nos aproximacions a la realitat i que, consegüentment, la filosofia només pot esbossar *esquemes provisoris de la realitat*, no es pot deduir que devaluï el poder del llenguatge o de la filosofia. ¿Quants filòsofs, des d’Occam fins als membres del Cercle de Viena, no han qüestionat —sense devaluar-lo— l’abast del llenguatge en demanar-ne una avaluació del seu ús? Deixen de creure en el llenguatge, aquests filòsofs? Òbviament, no: aprofundeixen en aquesta facultat que té el llenguatge de poder autorevisar-se. Es podrà objectar que Borges, a diferència dels anomenats *filòsofs del llenguatge*, és molt taxatiu en les seves consideracions i desautoritza de soca-rel les possibilitats del llenguatge, condemnant a un exercici de Sísif qualsevol pretensió de trobar la clau explicativa de l’univers, una clau que significaria desfer el nus gordià del coneixement. Però en aquest sentit també cal adduir que, en la seva praxi literària, Borges mostra que segueix *confiant* en les possibilitats del llenguatge, encara que aquestes només abastin fins a la formulació de conjetures. ¿Es pot afirmar que la conjetura representa una devaluació del llenguatge? És útil remarcar que un literat com Borges, que escriu i raona les seves perplexitats sobre la naturalesa deficitària del llenguatge, no devalua el llenguatge i els seus productes (com ara la filosofia), sinó que revela que està operant inevitablement (¿i com, sinó?) sota els condicionaments del llenguatge i des de l’interior del marc lingüístic. Per tot això, potser, caldria matisar aquesta interpretació que passa, sense transicions, de la devaluació del llenguatge en la

poètica de Borges a la innocuïtat de tota filosofia. És més aviat un problema de perspectiva metodològica que no pas una realitat objectiva: que Borges manifesti escepticisme envers la filosofia potser només significa que aquest autor no fa filosofia en el sentit fort que s'ha atribuït a aquesta disciplina. No reconèixer que Borges du a terme, des d'una posició escèptica, la descodificació dels materials filosòfics seria caure en el dogmatisme metodològic de considerar que només existeix un únic estil de fer filosofia.

L'estètica inherent a la selecció i projecció dels materials filosòfics de l'obra de Borges –o l'esteticisme que una bona part de la crítica li atribueix– pot ser considerada o com una tautologia o com una redundància. Qüestionat el llenguatge, debolits els sistemes d'explicació de la realitat, l'únic punt de fuga per a la poètica de Borges el subministra un concepte d'*estètica*, un concepte que arriba, com ja hem exposat, molt assaonat de valors gnoseològics. Es tracta d'un concepte que apunta, novament, cap a l'espai de la metafísica. Primer, perquè el gaudi o l'emoció estètica escapen als usos de la raó i provenen d'un àmbit impenetrable per als esquemes de coneixement;⁸⁰⁹ i, en segon lloc, perquè l'estètica sempre remet al suggeriment d'aquest espai que no es pot nominar, que remet al silenci, a la inefabilitat.

En aquest punt és necessari reconèixer que el zenit argumental de molts dels textos de Borges s'assoleix en detectar aquest espai que la paraula suggereix i que mai no és penetrable. La confusió de l'esfera real amb l'esfera del somni (“Las ruinas circulares”, “La espera”), la possibilitat d'una ment que nominés tots els elements singulars de la realitat (“Funes el memorioso”), l'exaltació del poder de la paraula innominada (“El espejo y la máscara” i “La escritura del dios”), són elaboracions textuales que es fonamenten en el suspens que provoca el gaudi estètic quan desemboca en la impossibilitat final de continuar

⁸⁰⁹ cf. SN, OC, III, 265-66.

narrant. Borges, amb la seva complexa selecció i projecció estètica dels materials filosòfics reforça la idea que el sentit més fort de la realitat és en un àmbit no material, és en un àmbit metafísic, un àmbit innominable. La realitat generada per les nostres facultats de coneixement queda, de nou, qüestionada per aquest factor d'*esteticisme* i que potser més acuradament caldria anomenar *paràlisi de l'activitat de la raó*.

▪ Després d'analitzar la càrrega gnoseològica de la *fascinació estètica* que Borges manifesta pels materials de la cultura a l'hora d'aplicar-los a la seva literatura, queda la compromesa qüestió de plantejar-nos què aporta Borges al gènere filosòfic, o fins i tot de si cal admetre que Borges és un filòsof. En funció de les atribucions que ha rebut Borges d'acord amb la seva aportació al camp de la filosofia, es poden distingir tres grups:

- 1) Aquells investigadors que consideren que Borges no fa aportacions rellevants en el camp de la filosofia.
- 2) Aquells investigadors que consideren que Borges fa aportacions rellevants en el camp de la filosofia.
- 3) Aquells autors que primordialment valoren que Borges té relleu filosòfic però sempre supeditat a la dimensió literària.

Aportem una sinopsi específica de cadascun d'aquests posicionaments:

- 1) Arturo Echavarría observa que “Borges no es un teólogo ni, ciertamente, un metafísico, ni es su interés hacer metafísica en sentido estricto de la

palabra; es ante todo un literato y busca explorar la naturaleza y confines de la literatura” (Echavarría 1983: 26-27). Una separació concloent entre filosofia i literatura és la que també diagnostica Carla Cordua: “La separación tajante entre arte y verdad, uno de los rasgos más constantes y característicos de la manera de pensar de Borges, le permite perfeccionar su distingo entre literatura y filosofía y justifica su práctica de ignorar el valor de verdad de las teorías metafísicas en favor de su valor fantástico [...]” (Cordua 1988: 638). Per a Rafael Gutiérrez Girardot Borgés és només un *diletant* de la filosofia, i no pretén ser filòsof ni fer filosofia (Gutiérrez Girardot 1992: 294). També Adolfo Prieto es mostra taxativament refractari a relacionar Borges amb la filosofia: “Mencionar a Berkeley o Spinoza, usufructuar la tesis leibnitziana de la armonía preestablecida, fortalecer un cierto escepticismo natural en la despena de Schopenhauer, concebir, sumarísimamente, un nuevo planeta (Tlön), en el que los metafísicos buscan el asombro y los pensadores rechazan con escándalo la doctrina del materialismo; decir (sin creer demasiado) que el mundo es fantasmagoría, no acreditan a nadie como filósofo ni de sentidor cósmico” (Prieto 1954: 75-76).

2) Aquest bloc l'integren aquells investigadors que, amb matisos molt diversos, consideren que Borges fa aportacions rellevants en el camp de la filosofia. Julián Serna Arango interpreta que “[Borges] Nos muestra la vacuidad de toda concepción del mundo que pretende imponerse como la última y definitiva versión de la realidad” (Serna Arango 1990: 3). Ana María Barrenechea subratlla que l'escepticisme és el catalitzador primordial de les consideracions filosòfiques de Borges (cf. Barrenechea 1957: 43). Floyd Merrell adverteix que el fet que Borges asseveri que la seva literatura no té missatge (ni filosòfic ni de cap tipus), és, ja en si mateix, un missatge (cf.

Merrell 1991: 10); per tant, la seva literatura aporta relleus a la filosofia. Manuel Benavides ofereix una interpretació del sentit *fort* de l'epistemologia de Borges, ja que considera que l'autor argentí és un *homo de letras* per al qual la literatura i la filosofia tenen relació amb la veritat (cf. Benavides 1992: 260); en aquest mateix sentit Benavides exposa que la gran novetat de la literatura de Borges és la d'*insuflar imatges a la filosofia* (ídem: 266). Jaime Rest, després d'exposar un fresc de consideracions titubejants sobre la naturalesa filosòfica de Borges (cf. Rest 1976: 30-33), acaba postulant que a pesar que l'autor argentí refusa ser un filòsof, en la seva obra s'endevina una recerca incessant que podríem anomenar *curiositat* o *inquisició* (ídem: 50). Aquests dos atributs cristal·litzaran en la interpretació nominalista que Rest fa de la filosofia present en la literatura de Borges, uns atributs que segons aquest l'estudiós podem localitzar concentrats en dos articles publicats a *Otras inquisiciones*: "El rui señor de Keats" i "De las alegorías a las novelas" (ídem: 54). Per Álvarez de Oro, Borges és un pensador que fa preguntes filosòfiques i dóna respostes ètiques (cf. Álvarez de Oro 1987: 39). Zulma Mateos aprecia un fons filosòfic en Borges expressat en la *inquietud metafísica* de la seva literatura i en l'intent de donar coherència a la seva cosmovisió (cf. Mateos 1998: 18). En clau mordaç i irònica, Manuel Jesús Muñoz Merchán remarca també que l'adscripció literària de Borges no minimitza l'extensió filosòfica de l'autor argentí: "Dicho esto y aun a riesgo de errar, nos aventuramos a señalar que Borges sí que pretendió ser un filósofo a su manera, ya que si no hemos desdibujado demasiado su idea de la literatura la filosofía debió parecerle algo demasiado importante como para dejarla en manos de los filósofos" (Muñoz Merchán 2009: 2). Per a Javier Arana, Borges no és un filòsof en el sentit acadèmic, però aquesta constatació òbvia no comporta cap problema per trobar dimensions filosòfiques en la seva literatura (cf. Arana 1994: 151).

Arana aposta per reivindicar un Borges filòsof segons la seva particular dimensió literària:

Por todas estas razones *sí* creo que hay en Borges una filosofía, como en todos los hombres que son inteligentes, lúcidos y curiosos. Opino asimismo que las claves que ha escogido para exponerla –la poesía intelectual y el relato fantástico– son perfectamente válidas, porque ninguna de ellas socava la inteligencia, la curiosidad o la lucidez, sino que por el contrario, las estimulan y fecundan con relámpagos de intuición y emociones profundas para las que apenas hay lugar en los descarnados géneros académicos. [...]. (Arana 1994: 19).

Així doncs, per a Arana la literatura i la filosofia no són, en l'obra de Borges, alternatives excloents (cf. Arana 1994: 37), i precisament la literatura de l'autor argentí magnetitza l'atenció dels filòsofs per “como inserta en la vida y en las preocupaciones de hombres dentro de cuya piel mágicamente vemos problemas y conceptos que parecían condenados a vivir encerrados en los manuales y en las revistas especializadas” (Arana 1994: 181).

3) En aquest tercer bloc, el que integren els investigadors que consideren que l'obra de Borges té un relleu filosòfic tot i que molt hibridat amb l'arquitectura literària, especialment rica és la interpretació de Juan Nuño, pensador que estableix una filiació *filosòfica* de Borges en la mesura que també reivindica una filiació *literària* d'expressions filosòfiques com la de Plató: “[...] esos mitos platónicos son el estricto equivalente filosófico de los relatos borgianos. De tal modo que si se acepta la audacia de algo así como *la filosofía de Borges*, con igual descaro podría intentar editarse una suerte de antología que recogiera los mitos platónicos bajo el título *las ficciones de Platón*” (Nuño 1986: 12). Després d'assentar aquesta categoria intermèdia entre filosofia i poètica, afegeix: “Que

en Borges haya ciertos y determinados temas filosóficos no deberá nunca entenderse como que su propósito fue hacer filosofía y menos aún que su obra entera rezuma o contiene claves metafísicas que sólo esperan por su despertar” (Nuño 1986: 13). Rodolfo Borello remarca que Borges és un filòsof amb vocació narrativa i que per això vol ajustar la filosofia a les seves conveniències literàries (cf. Borello 1992: 138). Per a Alberto Julián Borges és un literat–filòsof molt superior als que el van precedir (cf. Julián Pérez 1986: 221). Per a Silvia Magnavacca, Borges desplega en el pla literari allò que abans i amb un *altre propòsit* ha meditat en el pla filosòfic (Magnavacca 2009: 20), de manera que l'autor argentí pensa en *termes de ficció* (ídem: 24), nodrint la seva literatura a partir d'elements filosòfics (ídem: 25). També és molt fecunda la interpretació que, sobre aquest binomi filosofia/literatura en l'obra de Borges, fa Fernando Savater. El filòsof espanyol remarca el caràcter integrador de la literatura de Borges, de tal manera que la literatura no es contraposa a la realitat (cf. Savater 2002: 106 i 109). Producte de la sensibilitat estilística de Borges, que té una obra que aposta per la intensitat, la brevetat, la plasmació argumental de conceptes filosòfics, la literatura condicionaria la particular manera de Borges de vehicular les seves dimensions filosòfiques: “No hay escritor que tenga menos líneas *inertes* que él: probablemente por eso nunca se resignó a los géneros que las exigen, como la novela o el tratado” (Savater 2002: 28). Per al filòsof espanyol hi ha un atribut filosòfic en l'obra de Borges en la mesura que, d'una banda, la filosofia no cancel·la les preguntes, i, de l'altra, en la mesura que la literatura de Borges reformula les preguntes filosòfiques (cf. Savater 2002: 93). Aquest mateix procés especulatiu és el que també remarca de manera sintètica Sánchez Ferrer: “Borges no es un ensayista novedoso, en cuanto que sus temas ya están en Benedetto Croce o en Unamuno; su originalidad estriba, como ha señalado la crítica, en utilizar un

material que previamente ha refutado; en suma, elabora teorías con materiales de desecho” (Sánchez Ferrer 1992: 48).

ELS PROCESSOS PARADOXALS DE LA RAÓ COM A EXPRESSIÓ DEL LABERINT GNOSEOLÒGIC I COM A ELEMENT UNIFICADOR DE LES MÚLTIPLES I DISSÍMILS BASES I PROJECCIONS FILOSÒFIQUES DE L'OBRA DE BORGES

▪ Per bé que en la literatura borgiana hi ha constants filosòfiques predominants (idealisme, platonisme, nominalisme filosòfic...), aquesta literatura no se subjuga a la lògica exclusiva de cap model filosòfic. Hem revisat les múltiples projeccions filosòfiques que la crítica ha descobert en l'obra de Borges i hem vist com fracassa l'intent d'adscriure l'obra de l'autor argentí a la defensa d'un sistema filosòfic. La literatura de Borges, d'una ambigüitat calculadíssima i d'un escepticisme de fons també molt marcat, no permet exercicis d'adscripció d'aquestes característiques. Fins i tot –tal com hem apreciat en el cas del nominalisme filosòfic, del platonisme, de l'empirisme, de l'idealisme, i també al voltant del *fenomenisme* i del concepte de *cosa en si*– Borges aïlla elements fragmentaris de les diverses doctrines filosòfiques, sense sotmetre's a la *coherència* ni a l'exhaustivitat que, *avant la lettre*, exigeix una tesi filosòfica.

La literatura de Borges no s'afilia plenament a cap corrent filosòfic. I, en qualsevol cas, si existeix algun fenomen semblant i proper a allò que podríem anomenar la *filosofia de Borges*, aquest fenomen no és reductible a l'adscripció de la literatura borgiana a una única tesi filosòfica o a unes poques tesis filosòfiques, sinó a la combinació de múltiples corrents filosòfics que, des dels seus diversos angles, i sempre governats per un sentit escèptic, conflueixen a

remarcar la precarietat de les facultats humanes de coneixement i a suggerir l'àmbit de la metafísica.

▪ La versatilitat filosòfica de l'obra de Borges, l'exemple d'orfebreria en què s'erigeix en encaixar amb tota llei d'equilibri els nombrosos continguts dels més diversos corrents filosòfics, demostra que una hipotètica *coherència filosòfica* de la literatura d'aquest autor ha de residir a l'interior d'aquesta multiplicitat de continguts filosòfics tan variada i dissímil.

En aquest sentit l'apropiació filosòfica de la literatura de Borges és molt difícil de cenyir. Així ho reflecteix l'obra crítica, que ha generat interpretacions tan diverses –i tan igualment plausibles– al voltant de les projeccions filosòfiques de l'obra borgiana: Rest la qualifica de nominalista; Nuño, de platònica; Mateos, de continuadora de l'idealisme; Cuesta Abad, de relativista i preconfiguradora de les tesis desconstruccionistes; Champeau, d'epígon dels corrents de la metafísica; Merrell, de text concomitant amb la ciència del segle XX... I també així ho reflecteixen els múltiples sentits i tensions que s'expressen en la literatura borgiana: l'escepticisme gnoseològic queda confrontat (i ratificat) per un punt *d'esperança cabalística* (que confereix al llenguatge una hipotètica clau d'isomorfisme entre realitat i llenguatge); el nominalisme filosòfic queda atenuat per contramarxes de clara filiació realista; la noció d'*estètica* ja comporta una concepció de la realitat i incorpora unes bases epistemològiques...

Aquest equilibri complex i emmallat entre correlats filosòfics, no només diferents sinó també antagònics, ja perfila que la projecció filosòfica de la literatura de Borges no se subjuga a la defensa d'una tesi, sinó a la compatibilitat d'una pluralitat de tesis. Que tant els estudiosos que defensen una línia filosòfica predominant en la literatura de Borges com aquells que la

neguen disposin d'una bateria d'exemples convincents per fortificar les seves respectives i dissímils interpretacions..., que per consignar una hipòtesi de treball del tipus “Borges i ...” (i darrere d'aquest *i* s'hi pot afegir qualsevol sistema filosòfic: nominalisme, empirisme, desconstruccionisme, platonisme, idealisme...)..., que es pugui fer tot això –dèiem– representa un argument més per desconfiar d'aquest reduccionisme metodològic que adscriu l'obra borgiana a la ratificació d'un sistema filosòfic.

La dimensió filosòfica de l'obra de Borges, doncs, es presenta difícilment classificable. No es presta a una taxonomia còmoda, a una adscripció de caràcter singular ni, com hem vist al llarg d'aquestes pàgines, a ser rebaixada a una polaritat metodològica del tipus: o nominalista o realista, o platònica o antiplatònica, o empirista o racionalista... La poètica borgiana compatibilitza línies filosòfiques polaritzades i explota l'oposició entre tradicions filosòfiques, obtenint d'aquesta forma una força inèdita per al registre narratiu. La convicció filosòfica més constant de la poètica borgiana és ratificar la fragilitat de tota tesi que s'arrogui una voluntat omnicomprensiva. I, d'acord amb aquest propòsit (filosòfic, sens dubte!, de caràcter escèptic), en un mateix marc textual poden aplegar-se línies filosòfiques antagòniques. Així doncs, –remarquem-ho– el missatge filosòfic més subtil i contumaç de l'obra de Borges ja està inserit en la mateixa inèrcia de la seva poètica, que, en abraçar tesis i posicions filosòfiques diferents, insinua més clarament que cap altra definició explícita el relativisme de tot sistema que assagi explicar la realitat amb una voluntat totalitzant.

▪ Ara bé, aquesta diversitat de *propostes* filosòfiques, ¿indueix a considerar que Borges no és més afecte a unes línies filosòfiques que a d'altres? No. Constatar la versatilitat de la poètica de Borges no implica assumir que aquest

autor no té “preferències” filosòfiques i que la seva literatura es dissol en una mena de difús gresol filosòfic desplegat a partir de sentits *estetitzants* en l’apropiació dels materials de la cultura. Pel cap baix, el sentit filosòfic de la literatura de Borges tindrà els atributs que permet l’irrecusable escepticisme de l’obra de l’autor argentí. Adonem-nos, però, que l’escepticisme és un marc prou ampli com per judicar i articular els més diversos correlats de la filosofia o, més ben dit, de les filosofies. Els propòsits filosòfics de la literatura de Borges remarquen sobretot l’intent de presentar un coneixement que acaba revelant la pròpia fal·libilitat i limitacions. Per aquest motiu, la literatura de Borges recorre a múltiples sistemes filosòfics que expressen aquest atribut del pensament, aquest –diguem-ne– efecte bumerang de les facultats humanes de coneixement, capaces d’esdevenir tribunal d’elles mateixes i fins de dictar sentència en contra seva.

Borges, que des de la seva infantesa ja està familiaritzat amb les paradoxes de Zenó, ha heretat un dels motius primordials que bateguen en l’estil filosòfic del seguidor de Parmènides. Zenó no demostrava que el canvi i el moviment no existissin, sinó que negava que poguessin ser pensats racionalment; i demostrava que la raó s’emboscava ella mateixa si intentava explicar un nus paradoxal i, en aquest procés, fracassava víctima de la seva pròpia activitat. Anàlogament, Borges no demostra que no existeixi un fons essencialment vertader de la realitat, sinó que elabora una literatura que forja una bateria de manifestacions destinada a demostrar com la raó –en el seu intent d’aprehendre la realitat– construeix autèntiques teratologies intel·lectuals.

▪ Borges iguala ficció i realitat i presenta un subjecte humà que per comprendre l’univers s’ha empresonat en dilemes, paradoxes, hiperficcions, irracionalitats, convencionalismes, antinòmies, apories... El projecte filosòfic

sintetitzador d'aquesta amalgama de projeccions i referents filosòfics presents en l'obra de Borges s'objectiva en revelar que, per mitjà del llenguatge, es generen múltiples parallogismes, fruit de l'error de creure que aquest univers és aprehensible amb els rudiments elementals de les facultats humanes de coneixement. Per ratificar aquest bucle del coneixement, Borges forja una literatura inclinada a exposar i desplegar *excepcions*, és a dir, proves i esclatxes que permetin confirmar el *caràcter al·lucinatori* del món i la migradesa del coneixement humà. De vegades aquestes esclatxes les insinua una teofania (“La escritura del dios”), d'altres vegades són els objectes els que permeten una visió del més enllà (un llibre que conté tota la literatura, “El libro de arena”; una esfera minúscula, *l'Aleph*, que permetria accedir al noumen; una moneda, el *Zahir*...). I d'altres vegades la migradesa del coneixement humà es materialitza en la incapacitat per explicar alguns fenòmens que alteren la realitat (com, per exemple, els *ur* i els *brönir*, objectes sobrenaturals presents al conte “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). Així, Borges fa una lectura i una transposició literària de la filosofia que majoritàriament culmina en assenyalar els productes irremissiblement aporètics que genera l'activitat humana de coneixement. Aquest projecte empeny el nostre autor a seleccionar aquells materials de la filosofia que confirmen l'atzucac a què condueixen les pròpies explicacions filosòfiques. La seva literatura exposa polèmiques i hipòtesis filosòfiques amb la finalitat de mostrar la tensió que es genera quan l'ànsia de coneixement queda transformada en una constatació de la limitació de les facultats humanes de coneixement. La seva literatura ens diu que, astorats davant l'espectacle múltiple de la realitat, els humans dissenyem esquemes provisoris, importants per a la nostra seguretat psicològica però inevitablement relatius des d'un criteri ontològic. En atorgar a aquests esquemes provisoris (la ciència, la filosofia, la història...) una consistència

objectiva, una versemblança, una capacitat representativa, ens enganyem. I és que finalment el valor que Borges reconeix a aquests esquemes provisoris és precisament el valor de negar-se com a coneixements vertaders. D'aquesta manera, en un procés d'autorevelació, la literatura borgiana s'acara cap a aquest propòsit de recórrer a la filosofia per negar la filosofia, emfasitzar criteris epistemològics per acabar declarant la fal·libilitat de tot criteri epistemològic.

- Amb la tria dels materials filosòfics i de la cultura que constituïran els seus textos i la posterior translació literària que en farà, Borges ens instal·la en la declaració que qualsevol versió de la realitat és insegura o relativa. D'aquí que no s'adscrigui a cap doctrina filosòfica i pugui fer compatibles elements diversos i fins i tot, com hem mostrat, models filosòfics radicalment oposats. Borges no està preocupat per la coherència d'una tesi o d'una cosmovisió, sinó que focalitza el seu interès en l'exposició dels paranys en què cau la raó al llarg dels seus processos explicatius. El resultat final d'aquest procés remet a la construcció d'un univers a escala borgiana, en què la (in)consistència onírica i la qualitat fantasmàtica d'aquesta realitat queden contrapuntades pel registre humà. En últim terme, la perplexitat metafísica i gnoseològica, si no neutralitzades, queden almenys minimitzades per un vestigi de coneixement humà capaç d'identificar-les.

- El debatut plantejament sobre si Borges és o no és filòsof esdevé més un dilema inflammat per la mateixa pregunta que no pas pròpiament una qüestió de fons. Borges reserva a la literatura la capacitat de fusionar els altres gèneres expressius. Per tant, és en el cor de la literatura que hem de buscar els possibles plantejaments filosòfics de l'obra borgiana. I en aquest sentit, l'autor

argentí, amb la introducció del conte filosòfic, ha invertit un paradigma metodològic que té conseqüències tant en la consideració del que és la filosofia com del que és la literatura.

Subratllar una concepció acadèmica de la filosofia comportarà descartar la dimensió filosòfica de Borges. Però s'haurà pagat el preu oneros d'eludir que la poètica borgiana ja ha fet tot un procés de síntesi filosòfica i que hi ha moltes dimensions de la filosofia que s'expressen i es renoven en els textos de l'autor argentí. L'influx filosòfic d'aquesta literatura, per tant, exigeix noves conceptuacions que integrin i dissequin aquest nou gènere híbrid que és el conte filosòfic. El conte filosòfic representa una acció renovadora del llenguatge i de les formes expressives de la filosofia. Operant sobre els límits del llenguatge, de la *representació*, i sobre les facultats humanes de coneixement, la literatura de Borges imposa la seva força centrípeta a l'hora de reelaborar els materials de la cultura i s'enfronta a les catalogacions de la tradició. Aquest procés significa un punt d'inflexió i per tant una exigència de recatalogació dels materials de la tradició. Els mecanismes de creació *tradicionals* queden inexorablement ampliat per la introducció del *conte filosòfic*. Negar que la literatura de Borges incorpora i expressa correlats filosòfics seria no haver entès que les formes expressives s'han enriquit i modificat a partir de la poètica borgiana, i també seria no haver entès que *jugant seriosament* la literatura de l'autor argentí no és pur esteticisme ni recreativa pirotècnica filosòfica, sinó que expressa de manera tranquil·lament desesperada les (im)possibilitats del coneixement humà, la seva nostàlgia de Déu o d'Absolut, de plenitud ordenada.

▪ Les vèrtebres filosòfiques principals de la literatura de Borges són la paradoxa, les apories, les antinòmies, els equívocs, els paralogismes, les

reduccions a l'absurd, els sofismes, les estructures fal·laces però amb aparença de veritat, els equívocs, les contradiccions de sistemes argumentaris fonamentats en una pretesa lògica infal·lible i, en definitiva, l'activitat d'un pensament que de manera irremissible aixeca acta de la seva pròpia insuficiència.

▪ Podem dividir la literatura de ficció en dos grans blocs.

El primer estaria format per aquell conjunt d'obres literàries i d'escriptors que, per ordir el seus universos de ficció, es fonamenten en una manipulació *radicalment arbitrària* dels processos narratius de la realitat. Aquest procés els du a violentar la lògica *natural* dels fets fins a l'extremitud, vulnerant molt sovint els principis elementals de la realitat positiva. Quan parlem d'usos absolutament *arbitraris i capriciosos* en la violentació dels principis elementals de la lògica, ens referim a aquells autors que, com per exemple C. S. Lewis, John Ronald Reuel Tolkien o J. K. Rowling esbossen un univers en què la inversió de la realitat no requereix de cap legitimació per part de la *lògica proverbial*. Així, les parets que es mouen a causa d'una força sobrenatural que no requereix cap justificació lògica, les escombres voladores, les propietats de criatures tan fantàstiques com els *elves*, els follets que apareixen de sota un bolet, les varetes màgiques que modifiquen vertiginosament la realitat (¿renovació de la figura del *deus ex machina*?), etcètera, són convencions literàries assentades en recursos fetillers, és a dir, en una lògica que no té com a exigència l'adequació a les lleis naturals i que, en conseqüència, no és diagnosticable per una intel·ligència humana, sinó que recau en l'arbitrarietat més absoluta. És un procediment narratiu que requereix un tipus de *complicitat* i *credibilitats* lectores molt específiques, diferents de les que requerirà l'altre bloc que tot seguit exposem.

El segon bloc, en contraposició al primer, estaria constituït per aquella literatura que aplica allò que podríem anomenar *una màgia racional*, una violentació de la lògica i de la realitat però des dels mateixos paràmetres i mecanismes interns de la lògica i de la realitat *proverbials*. Borges sempre aposta per aquest segon tipus de literatura. És una propedèutica que l'autor argentí ja exposa de manera meridiana en un assaig relativament inicial, “El arte narrativo y la magia”, que apareix al llibre *Discusión*, de l'any 1932. En aquest assaig Borges esbossa una teoria sobre la literatura màgica o fantàstica, sobre el concepte de ficció que més endavant serà aplicable a la seva obra. A partir d'una sèrie de textos (de William Morris, d'una novel·la d'Edgar Allan Poe, de Mallarmé i de Sir James Frazer) Borges, després de diagnosticar “que el problema central de la novelística es la causalidad” (D, OC, I, 230), exposa dos models emblemàtics d'ordir la matèria narrativa: el model natural, que es proposa cenyir-se a les lleis de la realitat,⁸¹⁰ i el màgic, en què les lleis de la causalitat se subjuguen a una arrel màgica.⁸¹¹ La novel·la, segons Borges, ha de seguir aquest segon model, atàvic, que busca simetries nímies (però primordials) entre els elements de la realitat, elements aparentment allunyats i vinculats per aquestes associacions radicades en la màgia.⁸¹² I ha de ser així perquè “[...] la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias”. (D, OC, I, 231). De fet aquest diagnòstic anticiparia el concepte de *realisme màgic*, procediment narratiu que exalça la presència de l'element meravellós i fantàstic en la realitat. A l'epíleg del llibre “Historia de la noche”, escrit l'any

⁸¹⁰ “[...] que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones” (D, OC, I, 232).

⁸¹¹ “donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado” (D, OC, I, 232).

⁸¹² “En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo [modelo]. Quede el primero para la simulación psicológica. (D, OC, I, 232).

1977, Borges declara: “Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos” (HN, OC, III, 202).

▪ L’obra de Borges aplega una multiplicitat enorme d’exemples orientats a capturar aquest instant en què la raó s’autorevisa i descobreix esclatxes i contradiccions insalvables en la seva manera de procedir. D’aquí la tendència de Borges a generar o viviseccionar paradoxes, reduccions a l’absurd, antinòmies... en els seus textos de ficció, ja que la paradoxa i la majoria d’aquestes figures que són eficaces per expressar aquests laberints de la raó. Es tracta d’una raó que s’autoimpugna. Es tracta d’una raó que transparenta la desraó. I per assolir-ho amb molta més intensitat, ho fa des de la lògica dels seus mateixos processos operatius, elucidant d’aquesta manera que els mateixos processos lògics ratifica la fal·libilitat del coneixement i la qualitat onírica de la realitat. Les preteses veritats ontològiques i la pretesa estabilitat de la realitat cristal·litza en fantasia, *perspectiva*, contradicció o *visió* de la realitat. Aquesta forma de procedir respon al cèlebre *spoudaios paizein* de Borges, és a dir, a la seva manera seriosa de jugar amb la literatura. El cas és que Borges *juga seriosament*, i ho fa a través de la pràctica d’un ús lògic de la raó, d’aquesta raó que –a través de les seves apories, contradiccions, teratologies i elements fonamentats sobre la base fal·lible del llenguatge– té la facultat de revelar les seves ineficiències, esclatxes, fugues, desordres, hipertròfies... És una raó que, com va apuntar Goya, genera monstres.

A través de l’aplicació d’aquestes figures, la literatura borgiana conquereix un nou nivell de coneixement paradoxal: les bases deficientes de la raó han confirmat la naturalesa al·lucinatòria de la realitat. És la recursivitat característica de la literatura de Borges, en què els mateixos procediments narratius transparenten i emfasitzen els *continguts de pensament* dels textos. No

desmarcar-se de la *lògica proverbial* per revelar les falles de la lògica significa subratllar el caràcter paradoxal del usos de la raó, entendre que la ficció i la provatura són condicions *sine qua non* de tot discurs i de la nostra mirada pràctica sobre el món.

- Hem de distingir entre, d'una banda, lògica formal o simbòlica i, de l'altra, lògica informal o llenguatge natural. Estem parlant de dos nivells que, per bé que poden tenir connexió entre si, representen dimensions no només diferents sinó que moltes vegades fins i tot allunyades l'una de l'altra, o no homologables.

D'acord amb l'objecte d'estudi que ens ocupa, és important precisar nivells de llenguatge. D'una banda hi ha el llenguatge-objecte i, de l'altra, el metallenguatge. El llenguatge-objecte serà el que, de manera majoritària, tot i que no exclusiva, satisfarà més la predilecció de Borges per dur la facultat de la raó fins a les seves pròpies extremituds.

La lògica informal explora els arguments del llenguatge natural remetent-se més a l'acte *pràctic* del llenguatge o a *l'art* en la construcció dels arguments que no pas a les lleis que configuren la teoria formal del raonament.

El llenguatge natural, el preferit pels escriptors en general i per Borges en concret a l'hora de recrear perplexitats epistèmiques, conté violacions de regles bàsiques de la lògica. Aquestes violacions transmeten *sensació* de paradoxa o perplexitat epistèmica. I aquí emprem la paraula *sensació* perquè moltes vegades, en una estructura aparentment paradoxal, no hi ha un problema *realment lògic*, sinó una disposició dels elements que prodiga la idea de paradoxa, contradicció o bucle. Moltes vegades es tracta d'un efecte psicològic, no necessàriament d'un error lògic o d'un defecte en el camp de la formalització.

A l'hora d'aplicar aquest diagnòstic a la literatura en general i a l'obra de Borges en concret, potser hauríem de parlar més de pseudoparadoxes i d'equívocs que no pas de paradoxes. Per la simple raó que, *stricto sensu*, la idea de paradoxa planteja que hi ha un problema de formalització. I la immensa majoria de les vegades, quan es formalitza alguna (aparent) paradoxa sorgida en el llenguatge natural o col·loquial, es descobreix que hi ha alguna solució formal per eliminar aquella (aparent) paradoxa.

▪ Quan establim aquesta divisió de nivells ens estem referint a dues maneres d'entendre la lògica: el nivell semàntic, que es vincula amb la interpretació pròpia del llenguatge natural, i el nivell sintàctic, que queda associat als sistemes de construcció de l'argumentació. Les paradoxes generades en el camp literari, com prova de manera eloqüent l'obra de Borges, barregen elements semàntics i elements sintàctics. Tot i que arribats a aquest punt, també cal dir que –Lewis Carroll a part– tant en la literatura en general com en l'obra borgiana en concret, la majoria de perplexitats epistèmiques o *desrealitzacions* es gesten a partir dels recursos de la lògica semàntica.

Per exemple. La perplexitat epistèmica que Borges recrea a partir de les paradoxes eleàtiques es fonamenta en un caràcter infinitari aplicat a la lògica semàntica: infinitari en els arguments i en els passos de raonament. El caràcter infinitari suposa un procés de raonament en què tot quadra..., tot quadra fins que es fa un salt qualitatiu: imaginar els quadres lògics infinits. Borges, així, juga amb la idea que suposa trobar un model d'infinites formes a partir de les paradoxes eleàtiques: el moviment no existeix, ja que la fletxa està aturada en cadascun dels punts del seu recorregut;⁸¹³ Aquil·les no atrapa mai la tortuga;⁸¹⁴

⁸¹³ “[...] Me asombra que del griego la eleática saeta/ Instantánea no alcance la inalcanzable meta” (MH OC, vol. III, pàg. 137).

o, ramificant aquesta idea, genera altres reformulacions de les paradoxes eleàtiques.⁸¹⁵ La lògica d'aquest procés narratiu consisteix a aplicar un model d'infinitud, ja que, sense aquesta infinitud (pensar per exemple que l'espai és efectivament infinitament divisible; induir a creure que el bastó de Hui Tzui és infinit) desapareixeria la paradoxa. La conclusió és que si aquesta interpretació fos certa, seria finitament satisfactible a la realitat. I el cas és que no ho és.

Quan Borges remarca la *contradictio in adjecto* continguda en el títol de l'assaig en què es proposa negar el temps, "Nueva refutación del tiempo", està materialitzant una altre contradicció present en el llenguatge natural: "No se me oculta que éste es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto*, porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaure la noción que el sujeto quiere destruir." (OI, OC, II, 135). En el llenguatge natural hi ha tota una gamma de qualitats ignorada per la lògica formal. La ironia paròdica que presenta el títol de l'assaig que acabem d'esmentar pertany a l'àmbit del llenguatge natural. A diferència de la lògica formal, que té una qualitat impersonal, les lleis d'assertió que presenta el llenguatge natural admeten referents emotius, d'autoritat, de creença, d'actituds, i tot un seguit de factors relacionats amb les convencionalitats del llenguatge i el context i sentits dels seus usos. Des d'aquesta consideració, moltes de les fal·làcies, reduccions a l'absurd, contradiccions o formulacions paradoxals dels textos de Borges, no suporten una formalització *tout court*, sinó una anàlisi vinculada al teixit discursiu i contextual de què formen part.

⁸¹⁴ Paradoxa a la qual Borges aportarà una intervenció: "Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja" (D, OC, I, 248).

⁸¹⁵ "Un siglo después, el sofista chino Hui Tzui razonó que un bastón al que cercenan la mitad cada día, es interminable" (D, OC, I, 255).

▪ Borges exposa un dels seus propòsits o fonaments filosòfics primordials: “Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter. Las hallamos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón” (D, OC, I, 258). La dimensió filosòfica de la literatura de l'autor argentí, doncs, queda articulada sobre aquesta base idealista i sobre l'exploració de les paradoxes, les antinòmies, les contradiccions i les fal·libilitats consubstancials al món i a la naturalesa del coneixement: “Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (D, OC, I, 258).

▪ Borges atorga a la literatura la funció de revelar la falsedat del món o, per expressar-ho en l'argot borgià, el caràcter oníric de la realitat. Es tracta —és clar— d'una formulació paradoxal en si mateixa, perquè, igual que l'afirmació que Eubúlides de Megara o Epimènides de Cnossos posen en boca d'Epimènides el cretenc, *tots els cretencs són mentiders*, instaura una paradoxa semàntica insoluble. Un sistema de coneixement que revelés la falsedat del món o el caràcter oníric de la realitat no seria un coneixement ni fonamentalment ni extensivament fals, ja que aquest mateix sistema de coneixement reporta la falsedat o l'evanescència dels seus propis processos. Som en un subtil bucle borgià. Borges ha entrevist un aspecte que la lògica ja contempla en la variabilitat de les seves mecàniques, fonamentacions i produccions: la història de la lògica mateixa demostra que aquesta disciplina es replega sobre ella mateixa i que, en la seva activitat de revisió i formalització,

fins és capaç de vulnerar els propis axiomes que havia assentat i girar-se en contra seva.

- Kurt Gödel (1906-1978), a través del cèlebre teorema que porta el seu nom, va formular la incompletesa de l'aritmètica i, de retruc, va imposar una autèntica revolució en el sistema axiomàtic. Des d'Euclides (365-275 aC) la matemàtica s'havia fonamentat en els axiomes. Una de les condicions que havien de garantir els axiomes tradicionals era el de la consistència, que es traduïa en la impossibilitat de deduir dues conclusions que es contradiguessin mútuament.

Aquesta idea de consistència comença a ensorrar-se al segle XIX, quan es va demostrar que a través de la modificació dels axiomes d'Euclides es podien construir geometries diferents, *no-euclidianes*, igualment consistents que les euclidianes. S'ensorra per tant la idea de *teoria axiomàtica vertadera*, ja que ara el factor de valoració d'una teoria quedarà focalitzat en la utilitat d'aquesta teoria. L'any 1931 Gödel va presentar una demostració vàlida que assenyalava que per a qualsevol conjunt d'axiomes, i segons la lògica d'aquests axiomes, és possible formular enunciats a partir dels quals no pot demostrar-se que aquests axiomes siguin d'aquesta manera ni que no ho siguin. Segons aquest teorema, no hi ha cap sistema formal consistent en el qual sigui deduïble tota la veritat aritmètica de primer ordre. Gödel subratlla que un sistema formal és un conjunt d'axiomes codificats en un llenguatge rigorós i sotmesos a precises lleis d'inferència. El teorema, per tant, estableix que per a qualsevol sistema formal consistent M , que contingui una part d'aritmètica, pot ser construïda una sentència en el mateix llenguatge de M que no és ni demostrable ni refusable segons les lleis i el llenguatge de M . La conclusió és majúscula: no hi

ha cap sistema formal consistent en el qual sigui demostrable tota la veritat matemàtica.⁸¹⁶

Molts textos de Borges expressen aquesta idea. La literatura —amb aquesta predilecció tan marcada per les antinòmies, paradoxes, apories, possibilitats i impossibilitats de representació lingüística del món, jocs lingüístics que expressen migrades condicions epistèmiques, o limitació de les facultats humanes de coneixement...— subratlla que el mateix instrument de coneixement, lluny de caure en la logomàquia, té la propietat de revisar-se a si mateix. *De profundis*, la literatura remarca que un sistema de coneixement no pot garantir la sustentació dels seus propis processos i postulats. La il·luminació (“La escritura del dios”), la intuïció, la revelació (“Historia del guerrero y la cautiva”), o les percepcions veraces però no traduïbles a llenguatge (“El Aleph”) no poden explicar els mecanismes que les han produïdes ni desglossar el *com* del coneixement que han transmès.

▪ ¿Cap a on condueix aquesta aplicació d’una *màgia* natural? Només una literatura construïda a través de l’aplicació *proverbial* de la lògica (d’una lògica subjugada legítimament als seus axiomes) podia oferir el reconeixement (autoreconeixement) de la deformitat del món, la seva asimetria, les arítmies entre la realitat d’una banda, i el llenguatge i les facultat epistèmiques, de l’altra. Així, la materialització d’aquesta lògica resulta paradoxal. Per un costat tenim que l’exercici rigorós de la raó genera absurds (contradiccions, antinòmies, bucles, paradoxes, pseudoparadoxes...). I per l’altre costat tenim

⁸¹⁶ The whole proof of Proposition XI can also be carried over word for word to the axiom-system of set theory M, and to that of classical mathematics A,⁶⁸ and here too it yields the result that there is no consistency proof for M or for A which could be formalized in M or A respectively, it being assumed that M and A are consistent. It must be expressly noted that Proposition XI (and the corresponding results for M and A) represent no contradiction of the formalistic standpoint of Hilbert. For this standpoint presupposes only the existence of a consistency proof effected by finite means, and there might conceivably be finite proofs which cannot be stated in P (or in M or in A). Since, for every consistent class *c*, *w* is not *c*-provable, there will always be propositions which are undecidable. (Gödel 1962: 71).

que encara que la raó condueixi a conclusions *delirantment rigoroses*,⁸¹⁷ aquesta raó haurà revelat una *certa* solidesa en la formació dels seus productes. En aquest sentit la literatura de Borges revela els productes paradoxals que es deriven dels usos racionals. La força d'aquest procés radica en aquesta aplicació pulcra d'una raó sempre *perfectament* il·lativa, sorgida a costa de violentar racionalment la lògica però mai a costa de vulnerar-la d'una manera llicenciosa o completament arbitrària. Aquest fet es pot constatar en els objectes sobrenaturals: l'aleph, els *brönir*, el Zahir, el *libro de arena...* Tots aquests objectes presenten una fètil arítmia entre la seva, d'una banda, inexistència en l'ordre de la realitat positiva, i, de l'altra, la possibilitat de ser *racionalment* concebuts, acceptats per les condicions de la lògica, perquè són objectes que articulen el món de la materialitat i el de la metafísica.

Els principals símbols de la literatura de Borges (el mirall, el somni i el laberint) també assenyalen aquesta aplicació d'una *màgia racional* o, més precisament, l'aplicació pulcra de principis narratius que violenten i qüestionen els paradigmes lògics i de realitat. El somni és entès com l'àmbit en què la raó opera d'un altre mode, però també com l'àmbit *racionalitzable* des de l'estat de vigília, el seu revers. Els laberints prodiguen aquesta fabulosa característica d'estar ordits per la intel·ligència per confondre precisament la intel·ligència (un retorn de bumerang per als principis de la raó). I el mirall assenyala la frontissa entre la realitat material i la metafísica, i revela també el caràcter il·lusori del nostre coneixement –a “La biblioteca de Babel” un mirall reduplica l'infinit [sic]–.

▪ La paradoxa, del llatí *paradoxus*, i del grec παράδοξος (*para*, “contra o fora”, i *doxa*, “opinió”: “contrari a l'opinió habitual”). En termes generals, i encara poc

⁸¹⁷Segons afortunada expressió de Fernando Savater (cf. Savater 2002: 99).

específics, la paradoxa és un tipus de raonament *sorprenent*, perquè a través d'una aparença de solidesa lògica comporta l'assumpció de conclusions absurdes o il·lògiques. Exposat en un sentit més estricte, la paradoxa és un enunciat aparentment absurd deduït com a conclusió vàlida de premisses acceptables, o és també la reunió de dos o més enunciats contradictoris als quals s'arriba a través de raonaments *aparentment* correctes.

La paradoxa, o més concretament la pseudoparadoxa, és, per tot el que hem exposat, una figura important per entendre un dels criteris primordials de Borges a l'hora de seleccionar els materials filosòfics i a l'hora de formular projeccions filosòfiques. Més enllà dels continguts específics de les paradoxes eleàtiques formulades per Zenó d'Elea, en Borges aquestes paradoxes deixaran un patró immarcescible en la galvanització filosòfica de molts dels seus contes i assaigs. Aquest patró cristal·litza, per exemple a “El jardín de senderos que se bifurcan”, en la particular aplicació d'un idealisme que concep el temps com una forma que multiplica exponencialment la suposada unitat mineral de l'ésser. A la narració “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” les paradoxes eleàtiques serviran perquè un profeta impugni el materialisme.⁸¹⁸ També es deixarà notar l'aplicació de la paradoxa a la cosmogonia que es revela a la narració “La lotería en Babilonia”, precisament per parlar de la ramificació infinita (i, per tant, inaprehensible per a la raó) de la loteria que regeix el singular món descrit en el conte.⁸¹⁹ La paradoxa també serà aplicada com a suggestió de l'infinit en la narració “La muerte y la brújula”, insòlita barreja entre metafísica i lògica detectivesca: “Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*” (OC, I, 507). En la mesura que cada fragmentació de l'espai o del temps circumscriu un límit –un límit *relatiu* perquè al seu torn també és

⁸¹⁸ cf. F, OC, I, 437.

⁸¹⁹ cf. OC, I, 459.

infinítament divisible— la postulació d'un univers i d'un temps infinits permeten que tant el pensament com les persones es perdin en aquest marc inabastable. La infinita divisibilitat també serveix perquè Borges l'apliqui a una anàlisi crítica de la narració “El castell”, de Kafka.⁸²⁰ És també la mateixa anàlisi que expressarà a “Kafka. La metamorfosis”, dins *Prólogo con un prólogo de prólogos*. En aquesta anàlisi Borges vincula les paradoxes de Zenó amb la infinita postergació que es dona en els contes de Kafka, considerant que en totes les ficcions de l'autor txec en llengua alemanya hi ha jerarquies amb ramificacions infinites.⁸²¹ La infinita divisibilitat de les paradoxes eleàtiques també pren cos narratiu al conte “El libro de arena”, un llibre màgic que opera gràcies a la polarització postulada en les paradoxes eleàtiques: un nombre concret que sempre és reductible en una progressió infinita i, per tant, inabastable: “Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro” (LA, OC, III, 67). Cal notar que en aquest fragment la paradoxa es ramifica i genera molts altres contrasentits paradoxals, com ara el de l'índex: ¿com pot ser que l'índex del llibre sigui fix, si el llibre, els capítols del llibre, són sempre mudables? El patró dels eleàtics permet ratificar l'estranyesa que provoca l'anàlisi racional de la realitat: “Como en la paradoja del eleata, / El sueño se disgrega en otro sueño / Y ése en otro y en otros, que entretejen / Ociosos un ocioso laberinto” (HN, OC, III, 170).

⁸²⁰ “Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. [...] El primero es la paradoja de Zenón contra el movimiento. Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad, y así hasta el infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de *El Castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura. (OI, OC, II, 88).

⁸²¹ cf. OC, IV, 98.

▪ Segons la catalogació que s'atribueix a Peano i a Ramsey, les paradoxes es divideixen en *sintàctiques* i *semàntiques*. Les de caràcter sintàctic són, com hem apuntat abans, paradoxes lògiques o matemàtiques, i es refereixen a processos d'inferència, a teoria de conjunts, i en general a algun problema d'irreductibilitat de la lògica i la matemàtica. Les segones es refereixen a problemes del llenguatge corrent (veritat, designació, contradicció semàntica...). En el cas de l'obra de Borges, per bé que amb predomini de les paradoxes semàntiques, aquests dos tipus de paradoxa es combinen.

És evident que, per tot el que hem apuntat fins a aquí, la paradoxa com a concepte satisfà les exigències d'un coneixement que, a còpia de sumar processos i passes racionals, desemboca en la perplexitat. Així, la biblioteca de la narració "La biblioteca de Babel", amb el seu suposat "catàleg de catàlegs" (cf. F, OC, I, 495), ha de ser entesa com un ordit narratiu de la paradoxa de Russell. Aquesta paradoxa, que manté amb les cèlebres paradoxes del mentider i del barber (*Quijote*), va fer que Russell provoqués la crisi de l'anomenada *teoria de les classes* i, en un efecte d'arrossegament, la crisi dels fonaments de les matemàtiques. Russell revela la inconsistència de la teoria intuïtiva de conjunts i de classes que Frege i Cantor havien formulat. El nucli paradoxal queda establert. Per a Russell hi ha classes que són membres de si mateixes, és a dir, que es tenen a si mateixes com a membres. Un presumpte catàleg de catàlegs com el de la biblioteca de "La biblioteca de Babel" ¿implica ser membre de si mateix o no? Si és membre de si mateix, no és membre de si mateix. Si no és membre de si mateix, és membre de si mateix. Russell diu que no es pot declarar l'existència d'un conjunt que contingui tots els conjunts. Borges ha aplicat un sistema d'ordenament racional que, al capdavall, es materialitza en una dramatització literària de la paradoxa que Russell diagnosticava a la teoria intuïtiva del conjunts i classes formulada per Frege i

Cantor. D'aquesta manera, amb l'esment al presumpte catàleg de catàlegs, l'autor argentí haurà reblat de nou el desnivell entre la *representació* i la realitat. Si postulem l'existència del catàleg de tots els catàlegs, aquest catàleg, en la mesura que és en si mateix un conjunt, hauria de ser element de si mateix. Borges ha adoptat la paradoxa de Russell com a model d'argument literari (tot i que en aquest punt cal recordar que aquests exemples literaris de Borges demostren la fal·libilitat en els usos de la raó humana, però no que la base formal o de l'axiomatització falli; l'autor argentí, tal com hem dit, es refereix molt més al llenguatge natural que no pas al formal).

▪ La paradoxa o pseudoparadoxa també es trasllada al fenomen de la representació, que, a manera de primer exemple emblemàtic, Borges exposa a propòsit de l'obra *The World and the Individual*, del filòsof idealista anglès Josiah Royce (segle XIX). Arran de la referència a aquesta obra Borges reformula la paradoxa de la representació: “Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa, y así hasta lo infinito”. (OI, OC, I, 47). I es tracta també d'un problema de representació que formula en molts altres fragments: com per exemple a “Magias parciales del Quijote”, o a “El Congreso”. Així, a la primera d'aquestes narracions, referint-se a la nit DCII del llibre *Les Mil i una nits* observa: “En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también –de monstruoso modo– a sí misma” (OI, OC, I, 47). I a la narració “El congreso” vincula un problema de representació relacionat amb

els arquetipus i el valor dels conceptes: “[...] el Congreso presuponia un problema de índole filosófica. Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores. [...] Nora Erfjord era noruega. ¿Representaría a las secretarias, a las noruegas o simplemente a todas las mujeres hermosas?” (OC, III, 24). A “El hombre en el umbral” escriu: “Un refrán dice que la India es más grande que el mundo” (OC, I, 613). A “El Aleph”, quan descriu els significats de la paraula *Aleph*, observa: “en los que el todo no es mayor que la suma de las partes” (OC, I, 627). Una observació que està en consonància amb allò que sosté a “La doctrina de los ciclos”: “conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales. La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo: la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar” (OC, I, 386).

A través de les fal·làcies, dels contrasentits i sobretot de la pseudoparadoxa, la literatura de Borges ratifica el fracàs de tot procés de coneixement, ja que aquesta activitat condueix a conclusions contradictòries. Tanmateix es tracta d'un fracàs parcial, perquè a través de la revelació d'aquests resultats s'hauran aconseguit conquestes epistèmiques en la mesura que aquests processos de raonament ens hauran servit per verificar que el món és fals, ens hauran servit per saber que mai no podrem atènyer el *noümen*, i ens hauran servit per certificar que hi ha principis de determinació que escapen als paràmetres de racionalització del coneixement (epígon, d'altra banda, d'una constant cultural documentadíssima: camí de Damasc –per perseguir els cristians– sant Pau cau del cavall i es converteix al cristianisme; sant Agustí abraça la fe cristiana gràcies a la revelació que té una nit de l'any 386; els somnis il·luminadors de

Descartes i de Pascal; el somni analític del científic Friedrich August Kekulé...); de nou el coneixement precisa els seus propis límits.

▪ La revelació significa una aposta per un moment d'il·luminació, significa la condensació absoluta d'allò que per a altres autors literaris requereix un llarg procés de coneixement i d'aprehensió de la realitat, però que per a Borges es concentra en el relat d'un moment implosiu: “los actos son nuestro símbolo, Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de *un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (A, OC, I, 562). Per mitjà de la revelació s'assoleix una epifania que es complementa amb l'el·lipsi narrativa. És el que de manera emblemàtica podem comprovar al text “La noche de los dones”, en què, en l'espai curt d'unes poques hores nocturnes, al jove protagonista de la narració, que just està iniciant el seu *despertar en la vida*, li són revelades l'amor i la mort.⁸²² La vida sencera d'un home es pot reduir a dues o tres escenes, sosté Borges al pròleg de la segona edició d'*Historia universal de la infamia*.⁸²³ L'espai narratiu s'intensifica: aplega de manera orbicular una allau de dades sintètiques que, tensades per una direcció narrativa, tindran un portentós efecte d'expansió, conduint el text cap a ambigüitats i ramificacions interpretatives que constantment apel·len a l'activitat lectora. “Quinientas páginas en folio no agotarían el tema: espero que estas dos o tres en octavo no parecerán excesivas”, declara a “Historia de la eternidad” (OC, I, 359).

▪ Per a Kant els raonaments antitètics són pseudoracionals. Quan Borges precisa el centre d'inefabilitat a què el condueix la cascada de visions que té a través de l'Aleph, emula la idea kantiana de concebre els principis de

⁸²² cf. LA, OC, III, 44.

l'enteniment aplicats més enllà de l'experiència (per tant, aplicats a les *coses en si*) com a principis merament regulatius, com a principis que apunten a una creixent recerca de sentit, mai plenament aprehensible. El mateix Borges-narrador, que contempla l'esfera màgica que li ha deixat el poetastre Carlos Argentino Daneri, es constitueix en el viu emblema del subjecte de coneixement que, com que distingeix entre coneixement fenomènic (Borges mirant a través de l'esfera que hi ha en el soterrani) i el món noümic (el que conté l'esfera), ha d'acceptar resignadament aquestes *conclusions* (visions) paradoxals.

La impossibilitat d'expressar allò intemporal i infinit retorna la persona a tota la seva realista cruesa existencial i gnoseològica. L'obra de Borges, tan sovint acusada de freda i deshumanitzada, es revela com una de les prospeccions més fondes en la revisió de les facultats humanes. Sempre al caire de l'abisme metafísic, perdut en el seu bucle epistemològic, constantment maldant per travessar el tel dels somnis o per imaginar *l'altra banda* del mirall, l'ésser humà, com el transsumpte de Borges en el conte que acabem d'esmentar, imagina com podria ser el món *en si*, el món arquetípic, una visió omnipotent. I sempre retorna d'aquestes exploracions amb un botí precís: l'or (savi) de la derrota. Es tracta, un cop més, de la prova consumada que la raó humana té unes condicions migrades. La literatura reelabora aquest procés paradoxal.

▪ *El Aleph*, a part de tots aquestes disseccions de la paradoxa, incorpora, a més, la frement paradoxa escenogràfica que descobreix Alberto Julián Pérez, una paradoxa que plasma la soledat de l'individu que conjuga dos espais físics antitètics i, alhora, dues facultats epistemològiques colossalment diferents: *El Aleph* materialitza “la paradoja de estar preso en un sitio y ser dueño de la

⁸²³ cf. OC, I, 284.

totalidad del espacio” (Julián 1986: 185). És una metàfora precisa de la condició humana: l’espai angost de casa del poetastre Carlos Argentino Daneri conté l’objecte que permet la contemplació de tots els punts de l’espai i del temps. La naturalesa de la raó té aquestes mateixes característiques paradoxals: des d’unes possibilitats deficientes aspira a una visió totalitzant de l’univers.

- Sobre la base d’una paradoxa com la que entranya “El Zahir” assistim a una lectura antifenomenica com la que també podria admetre el conte “Funes el memorioso”: l’individu, col·lapsat per la miríada de fenòmens de la realitat, incapaç d’abstracció, incapaç d’exonerar-se de les pròpies condicions de coneixement, sucumbeix i mor, esclafat per un exuberant món de percepcions.

- Aporia és una paraula d’origen grec, ἀπορία, que deriva d’ἄπορον, on la partícula negativa “α” s’uneix amb πόρος (passatge) donant literalment el concepte “dificultat per al pas” o “obstacle que impedeix el pas”, i encara més adaptadament: “raonament difícil d’entendre, difícil d’interpretar”. Més genèricament l’aporía és la perplexitat que experimenta l’enteniment quan rep dos raonaments contraris fundats, tots dos, en bones raons. De vegades aquest concepte, que sempre implica “dificultat per al raonament”, actua de sinònim d’antinòmia o de paradoxa. L’aporía és un dels recursos predilectes de la poètica borgiana, ja que subratlla un coneixement que en la seva pròpia activitat genera contradiccions i productes teratològics.

A través de l’aporía Borges revela un doble fons inherent a la lògica metaficcional de les seves narracions: la topada entre la veu autorial de l’autor mateix i un procés de percepció que seria impossible en la realitat positiva. És el fenomen que succeeix per exemple en l’acrobàcia epistèmica d’un jo que

infructuosament intenta (auto)contemplar-se dins de la totalitat. Així, a “El otro, el mismo”, escriu: “Mi vida que no entiendo, esta aporía / De ser enigma, azar, criptografía / Y toda la discordia de Babel. Detrás del hombre hay lo que no se nombra; / Hoy he sentido gravitar su sombra” (OC, II, 253).

▪ A través de processos racionals que revelen la nostra migradesa gnoseològica Borges du la seva literatura a l'extremitud de desvelar la base aporètica del coneixement humà. Aquest propòsit, *filosòfic* en la mesura que planteja relacions epistèmiques, vertebra i estimula molts dels sentits dels textos de l'autor argentí. ¿Com assoleix Borges aquest propòsit? Fonamentalment a través de descobrir la naturalesa contradictòria del coneixement humà, atorgant a la literatura la funció d'abismar-se en els límits del coneixement i del llenguatge. Només el dilatat espai de la *ficció* podia convocar aquesta base aporètica del pensament. Mentre que la filosofia, i per definició també tota la resta de ciències socials i naturals, aspiren a aportar sentits definitius, la literatura per a Borges és l'espai propici, exclusiu, per expressar aquestes contradiccions en què cau la pròpia activitat constructora de sentit. Així, per exemple, el llenguatge per a Borges revela una valuosa recursivitat, una sort de nominalisme deformat: descobrir que el llenguatge és real però que no representa la realitat, entendre que la *superfície* del llenguatge implica la profunditat abissal d'un pensament sotmès a alçar *esquemes provisoris*. La recursivitat implica la idea que un fenomen es defineix en funció d'una lògica de la circularitat, és a dir, en funció del fenomen mateix. Així, a “Los dones”, evoca la paradoxa del mentider per dir: “Le fue dado el lenguaje, esa mentira” (At, OC, II, 411), decretant en el text la mateixa condemna que la cèlebre paradoxa: si el llenguatge serveix per verificar la seva mentida, aleshores el llenguatge ja no és una mentida..., etcètera. Borges destrueix,

doncs, tota prospecció lògica ulterior, ja que ha remarcat la paradoxa d'un llenguatge que diu que el llenguatge és inútil. Són imatges vívides que expressen la reclusió obligadament aporètica de la intel·ligència humana, incapaç d'abastar l'absolut, ja que el llenguatge humà és només un pobre simulacre embastardit de la plenitud del llenguatge de Déu:

¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo* (A, OC, I, 597-598).

El llenguatge i el coneixement, expressions del nostre laberint aporètic, crea un mode paradoxal d'incomunicació en la justa mestura que no és perfecte però que tanmateix verifica la seva imperfecció. I per això qualsevol estructura metaficcional ens condueix als límits del llenguatge (i, per tant, del coneixement). D'aquesta forma es pot decretar, d'una manera paradoxal, que el llenguatge té la potència de catalogar les seves impotències, és a dir, de consignar els seus defectes. Per això el llenguatge, l'afany de coneixement i la mateixa literatura encarnen el nostre desideràtum: “La historia que he narrado aunque fingida, / Bien puede figurar el maleficio / De cuantos ejercemos el

oficio / De cambiar en palabras nuestra vida. / / Siempre se pierde lo esencial. Es una / Ley de toda palabra sobre el numen. (H, II, 196).

▪ La multiplicació exponencial de la representació sumirà l'individu en un nou vertigen gnoseològic de naturalesa paradoxal: la inefabilitat. En el llibre d'assaig *Inquisiciones*, que Borges va publicar l'any 1925 i que no serà reeditat fins al 1994, trobem aquesta entrada sobre *inefable*:

Este adjetivo sucede en todos los escritos, y es un conmovedor desvarío de los que generosamente lo desparraman el no haberse jamás parado a escudriñarle la significación y desenterrarle la stirpe. Inefable es, por definición etimológica, aquello que no alcanza las palabras. Aplicarlo a cualquier sustantivo es, pues, una confesión de impotencia, y escribir, por ejemplo, tarde inefable, equivale a decir: *A mí no se me ocurre nada...* o *No he logrado encontrar el adjetivo definidor de la tarde*. Además, como si ya no fuese bastante aventurada la viaraza de andar enjaretando una palabra que a semejanza de sus congéneres infinito, inenarrable, in-extenso, es una simple casualidad gramatical permitida por la arbitraria costumbre de conceder al prefijo *in* una significación negativa, los que así obran tienen la usanza perversa de llamar inefables a los momentos de máxima intensidad de sentir, que son precisamente los de más pronta expresión y constituyen la permanencia de la lírica y la tragedia. Inefable podría denominarse acaso la cotidianería de la vida, pero nunca los besos, las miradas y la contemplación del cielo. Los que negando esto negaren la eficacia del lenguaje y creyeren que hay cosas inefables deberán suspender acto continuo el ejercicio de la literatura y sólo despabilarse de vez en cuando las entendederas hojeando el Ermitaño usado, los poemas de Arrieta o cualquier otro consciente desbarajuste de frases... Ahora viene el zarpazo contra la palabra (Borges 1998: 168-169).

Com a extensió d'aquestes acotacions gramaticals i expressives del jove Borges, un gran gruix del sentit filosòfic dels textos de Borges conduirà a

aquesta crisi epistèmica revelada per la categoria *inefable*. Són nombrosos els punts d'aquest treball que exploren o remetent a aquest concepte clau de la poètica borgiana, un concepte que revela, és clar, els límits d'allò pensable, la frontera entre el fenomen i el *noïmen*, els termes entre la intuïció i la raó, entre el llenguatge com a realitat i la realitat del món. Vels, ceguesa, miralls, Aleph, Zahir, *brönir*, arquetipus somnis, cortines..., són objectes, processos i conceptes que remetent a la circularitat d'un llenguatge que no pot traspasar els seus límits i que, en el seu exercici de catalogar el món, ratifica un cop més que no hi ha cap tipus de discurs que pugui aspirar a oferir un sentit definitiu o totalitzant. A partir de l'assumpció d'aquesta paràlisi del coneixement s'anellen dos moments narratius: el primer el trobem a la narració "Funes el memorioso" ("Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato"; F, OC, I, 487), i l'altre a la narració "El Aleph" ("Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor"; A, OC, I, 624). Són dos vincles interns de l'obra borgiana, pràcticament idèntics, que assenyalen els límits del coneixement, la impossibilitat d'abraçar l'absolut. Aquest procés es pot evidenciar de manera emblemàtica, entre molts altres textos, a "El tintorero enmascarado Hákim de Merv", en què s'ha de retirar el vel per revelar un misteri captivador que mai no serà (no podrà ser) expressat (HUI, OC, I, 234); a "El espejo de tinta", en què es retira el vel per descobrir que el rostre del personatge de la visió és el mateix rostre del personatge que té la visió (HUI, OC, I, 341 i 343); a "El acercamiento a Almotásim" (HE, OC, I, 416), en què el protagonista descorre una cortina per acostar-se i conèixer Almotásim i per apagar-se en aquesta visió; a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (OC, I, 442): "Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco a leyes inhumanas– que no acabamos nunca de percibir" (F, OC, I 442); a "La lotería en Babilonia", en

què, un cop més, Déu es converteix en emblema d'allò que és inabordable (F, OC, I, 460); a "Tigres azules", en què de nou es ratifiquen els efectes embogidors dels objectes sobrenaturals, ja que al final del conte Borges suggereix que, més enllà de l'univers abordable per als humans, hi ha un altre univers regulat per unes *altres* lleis, inabastables per a la intel·ligència humana (cf., III, 388); a "El fin" en què l'experiència estètica ens reclou en el silenci: "Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música..." (F, OC, I, 521)..., etcètera.

La literatura de Borges ens tanca dintre d'aquesta potència de la impotència del llenguatge: capaç de revelar els espais d'incomunicabilitat. El llenguatge és incapaç de traduir més enllà de la linealitat del temps però tanmateix és capaç d'autorevelar aquesta impossibilitat.

▪ Sobre la figura del *creador artístic* Oscar Wilde observa: "si era incapaz de contestar a sus propios problemas, sabía al menos plantearlos y... ¿qué mas puede pedírsele a un artista?"⁸²⁴ Aquest és l'individu erràtic que perfila la literatura de Borges: un creador que sap plantejar quins són els seus problemes, encara que, sotmès a les formes condicionades del coneixement, no pugui resoldre els dubtes i misteris que és capaç de consignar a través de les seves rudimentàries potències lingüístiques i de coneixement. A partir d'aquí s'obrirà un plantejament múltiple que implica totes les interseccions del compactíssim canemàs de la literatura de Borges, una literatura que en una primera ullada negligent podria semblar apedaçada amb materials heterogenis fonamentats en una *atenció primordialment estètica* i mancada d'unitat filosòfica, però que, en canvi, de seguida, es revela com mineralment cohesionada. Així,

⁸²⁴ Per referències, Noguero 1998: 38.

Borges, elabora aquesta literatura que du el coneixement i el llenguatge fins a la seva extremitat. I en aquest procés formula impugnacions lògiques des d'un rigor lògic i des de l'armadura i mecànica d'aquesta disciplina.

- Les contradiccions i les bases aporètiques del coneixement obliguen a l'exercici d'acomodar la raó a la superació de les contradiccions que la raó genera en el seu propi procés de coneixement

- L'assumpció del caràcter al·lucinatori de la realitat permetrà que per a Borges la literatura, a diferència dels altres gèneres, pugui catalogar la realitat, pugui fer compatibles visions antitètiques sobre la realitat. La multiplicitat de tesis i cosmogonies que l'obra de Borges fa compatible salvant qualsevol objecció de coherència/incoherència trobarà la unitat de síntesi en l'exercici d'una literatura primordialment focalitzada a mostrar el caràcter fràgil de les tesis i de les cosmogonies. Per aquest motiu un sistema no és cap altra cosa que “la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (OC, I, 436). Per això “la solución del misterio siempre es inferior al misterio” (A, I, 600). Per això a l'assaig “Una postulación de la realidad” s'opera sota les directrius de la paradoxa pragmàtica d'assumir que una doctrina té la virtut de persuadir, encara que aquesta sigui la seva única virtut.⁸²⁵ La conclusió és vertical. D'una banda, nosaltres, les persones, hem imaginat la realitat “pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (D, OC, I, 258). I, de l'altra, la crònica d'aquesta raó és materialitzada per l'exercici de la literatura. La literatura permet formular la paradoxa que entranya la moneda de “El Zahir”: “Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso, ahora veo

⁸²⁵ cf. D, OC, I, 217.

simultáneamente los dos” (OC, I, 594); i permet, com s’exposa al text “El disco”, imaginar un disc d’una sola cara: “En la tierra no hay otra cosa que tenga un solo lado” (LA, OC, III, 66-67). La literatura, per tant, exonerada de cenyir-se als axiomes prototípics de les ciències, exonerada de reflectir la realitat positiva i exonerada d’una voluntat del sentit interpretatiu totalitzant tant característic de les ciències socials, permet la inversió de la seqüència causal. Així, per exemple, Borges, a “La creación y P. H. Gose”, aplica la idea d’aquest historiador i divulgador científic, per a qui l’acte de la creació pressuposa molts altres actes, com ara per exemple el que implicaria un món creat en el punt *f*, i que, per tant, aquest punt ja inclou *a*, *b*, *c*, *d* i *e*. El primer instant comporta un passat i un futur infinits; així, Adam tindria 33 anys en el moment de la seva creació.⁸²⁶ És un emblema del particular procés paradoxal que assumeix la literatura borgiana: revaloritzar els materials de la cultura per acabar acceptant que aquests materials de la cultura només tenen un valor de versió, un valor finalment només acceptable dins dels límits fantàstics i de ficció propis de la literatura (d’una literatura que, no ho oblidem, recorre a la hiperficció per multiplicar encara més la impressió d’estranyesa).

▪ La paradoxa, les construccions aporètiques, un llenguatge que revela la seva insuficiència i altres figures que provoquen l’estranyesa epistemològica, són les principals bases i projeccions filosòfiques de la literatura de Borges. La paradoxa i aquestes *figures d’estranyament* són l’expressió diàfana del laberint epistemològic que la raó va descobrir a mesura que materialitza els seus intents de coneixement. Aquestes figures d’estranyament són l’element unificador de l’alternança, diversitat i polaritat dels materials presents en la literatura de l’autor argentí. És evident: Borges, tot i mostrar-se *més procliu* a

⁸²⁶ cf. OI, OC, II, 29.

determinats sistemes filosòfics (nominalisme, platonisme i un idealisme *sui generis*), no defensa cap tesi filosòfica, sinó que prefereix aprofundir en les esclertes de *desraó* que, en el seu intent explicatiu, formulen els més diversos sistemes filosòfics. D'aquí que en la seva particular aplicació i projecció filosòfica Borges dugui a terme una substitució de la idea de contradicció per la idea de complementarietat. D'aquí que l'aplicació d'una pluralitat de tradicions i projeccions filosòfiques s'imposi aclaparadorament per damunt de la possible defensa d'una tesi filosòfica.

- Per a Borges la literatura no està confrontada amb la realitat. Al contrari: la literatura, com a cristal·lització de les versions del món, construeix la realitat. En aquest sentit Borges exigeix a la literatura que tingui la qualitat de versemblança però, en canvi, no la de *veritat* (ja que sap que *la veritat* només és conjecturable: com a absolut, com a inefable, com a mística). La idea de versemblança en literatura s'aplica per indicar que la narració se cenyeix a situacions, fets, personatges i circumstàncies que encaixen amb allò que el lector entén com a possible en la realitat, és a dir, que no contenen cap contradicció amb la lògica del món real i podrien ser "veritat" en el món real. El concepte de versemblança, per tant, ens remet a una perspectiva dual. En primer lloc Borges considera que la realitat és fictícia i només admet *versions*. I en segon lloc, considera que la literatura és el medi que aplega aquestes versions de la realitat, i que al mateix temps la literatura té una funció activa, ja que subratlla el caràcter al·lucinatori de la realitat i de les tesis que intenten explicar aquesta realitat. La literatura per a Borges és comparable a la defensa que Oscar Wilde fa de l'art en general. A l'assaig "La verdad de las máscaras (un estudio sobre la ilusión)", Wilde estableix: "una verdad, en el arte, es algo cuya antítesis es cierta" (Wilde 1968: 134). Com que la literatura, a diferència

de les ciències formals, naturals i socials, no persegueix la veritat sinó la versemblança, la l'escritura –en el cas de Borges aquest fet serà molt evident– pot alçar-se des d'una lògica plurivalent, multiforme, des d'una lògica que substitueix la idea de contradicció per la idea de complementarietat.

- La realitat no és reductible a un sol sistema explicatiu, és a dir, a una sola lògica. No hi ha Lògica, sinó que hi ha lògiques, complementàries, paral·leles, alternables, compatibles des del marc elàstic que obre el medi narratiu. La literatura és el gènere que recapitula aquestes lògiques plurivalents. A través de la interpolació de lògiques plurivalents i, per tant, de lògiques que revoquen altres lògiques considerades irreductibles, Borges, des de la literatura, expressa una crisi de la raó, el dèdal del coneixement, la fallida dels discursos legitimadors, la caiguda dels fonaments universals d'un pretès concepte singular de la veritat, la condició d'una realitat que només permet ser abordada des de l'esteticització o la *seriositat del joc* literari.

- Si el teorema de Gödel instaura que en tot sistema hi ha un nivell autoprotegit, que no pot ser explicitat, la literatura de Borges materialitza que no hi ha cap sistema explicatiu de la realitat que pugui imposar la seva completesa jeràrquica. Aquest fenomen l'advertim sobretot en les propietats dels objectes sobrenaturals que apareixen a les narracions borgianes que, com ja hem explicat, ens deixen al caire de l'abisme epistèmic, just damunt del llindar de les possibilitats de la representació. S'adverteix també en la conjectura de nuclis d'inefabilitat, en la impossibilitat que el llenguatge té per referir determinats conceptes (*temps, infinit...*); i també per exemple quan intentem percebre el nostre jo, representant-nos en un altre, buscant un punt extern de percepció de nosaltres mateixos, apuntant així cap a una experiència

mística.⁸²⁷ Les estructures narratives de Borges en certa manera s'assemblen a les lògiques paradoxals dels dibuixos de Maurits Cornelis Escher (1898-1972), en què l'infinit s'apunta a través d'una directriu recursiva o de caràcter cíclic (saltants d'aigua, el recorregut etern d'uns presoners per unes escales circulars...), que sempre ens retorna al punt de partida amb la certesa d'haver certificat l'engany i, alhora, d'haver-nos meravellat per la factura de l'engany d'una arquitectura i d'un espai que infringeixen les lleis de la física i revelen una percepció fal·laç.

▪ Borges destina a la literatura aquesta funció: remarcar el caràcter fantasmàtic del món, catalogar els elements equívocs del coneixement, ser conscients d'aquesta construcció equívoca, activar una visió relativista i fonamentalment escèptica, comprendre que aquesta lògica o lògiques compatibles formen una tessella infinita que, a part de suscitar vertigen epistèmic, ens permet advertir que la realitat només és abordable des de la fascinació estètica que promouen les nostres estranyes i paradoxals facultats de coneixement. La literatura no es focalitza en descriure la realitat, sinó en revelar els efectes (de perplexitat) que produeix la realitat. Per aquest motiu, per remarcar la prevalença del símbol per damunt la veritat positiva, Borges força el concepte de versemblança: “Un hecho falso puede ser esencialmente cierto” (D, OC, II, 252-253). Per aquest motiu la literatura elabora ucronies (“La espera”), readapta el concepte de veritat (“Emma Zunz”) o exonera els humans del fragor de la seva existència temporal (i així, a “Los teólogos”, l'heterodox i l'ortodox, als ulls de Déu, son u, la mateixa persona); per això se superposen epigonalment els plans d'interpretació de la realitat, fins al punt

⁸²⁷ Com la que per exemple suggereix aquest fragment de “El Aleph”: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (A, OC, I, 625).

que, com passa per exemple a “Tema del traïdor y del héroe” o a “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, segueixen les petjades d’un altre, i el lector i el narrador queden integrats com a objectes del text narratiu. La realitat, en virtut dels diversos efectes que prodiga, es disgrega en realitats. Tanmateix, però, la literatura de Borges intensifica un efecte paradoxal: en la mateixa mesura que revela l’estranyesa pertorbadora de la realitat, ens immergeix en el nucli íntim i abissal d’aquesta realitat.

▪ La catalogació de les perplexitats i teratologies intel·lectuals forjades per la raó al llarg dels seus processos de coneixement vertebrarà tant la selecció dels materials filosòfics present en la literatura de Borges com les projeccions filosòfiques d’aquesta literatura, que, no paradoxalment, declara la incompletesa de tot sistema filosòfic o epistèmic. La literatura borgiana enfonsa tota presumpta universalitat dels criteris de classificació i de les tesis de coneixement. Però en paral·lel, aquesta mateixa literatura assenta que, més enllà de les recerques epistèmiques infructuoses, hi un possible criteri universal de classificació i comprensió de la realitat. A la literatura li és donada la funció de reelaborar les impossibilitats de la raó. Borges esbossa patrons autoreferencials (el catàleg de catàlegs de la biblioteca de Babel); parla de llenguatges utòpics; d’objectes sobrenaturals; alça mons *imaginariis* que, com el de Tlön, s’assemblen sospitosament al món real; o expressa el trencament de les lògiques, com a “El congreso”, en què l’intent de classificar el món segons els principis de la raó es revela inútil perquè aquest propòsit suposaria conèixer el món; idea que també es reiteraria de manera molt diàfana a “La casa de Asterión”: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”. (A, OC, I, 570). Sobre aquesta cruïlla la literatura de Borges no reelabora noves propostes filosòfiques orientades a una *solució clàssica* de

qualsevol dels debats que planteja la tradició del pensament. Lluny d'això, el que proposa implícitament la literatura de Borges és precisament un *canvi d'actitud* en el tractament del debat filosòfic. I aquest *canvi d'actitud* el materialitza la literatura, la literatura entesa com a gènere que, un cop complerta la funció desactivadora de la pretesa veritat dels sistemes que intentaven donar una resposta totalitzant al coneixement de la realitat, es dedica a consignar les contradiccions i falles d'aquests sistemes.

El resultat d'aquest procés és l'obtenció d'un altre nivell expressiu: l'estatut incert de la realitat i la *relativitat* de les lleis que han estat presentades com a *fonamentals*. La literatura, en un procés impregnat de dimensió fantàstica, lúdica i estètica, revisa les tesis sobre el coneixement i la realitat. I en aquesta singladura acaba revelant la seva insuficiència (“El idioma analítico de John Wilkins”), o els perills de les hipertròfies (“Funes el memorioso”), o el significat inherent d'un llenguatge que desespera quan adverteix que la seva tasca de consignar l'enormitat de l'univers eixampla aquest mateix univers (“El Congreso”). La literatura descriu aquestes arquitectures voluminoses que s'han alçat damunt els sorramolls de la raó. La raó acaba demostrant, paradoxalment –reveladorament, hauríem de dir–, que la seva pròpia naturalesa i destins són la ratificació d'una realitat il·lusòria. Per això el llenguatge pot conduir a la inefabilitat.⁸²⁸ Per això el llenguatge, a través del seu procés explicatiu, sembla anul·lar-se a si mateix i consumir la pròpia dissolució. Per això la biblioteca de “La biblioteca de Babel”, o la loteria del text “La lotería en Babilonia”, o la mateixa idea de laberint –com aquell Zahir que permet veure el revers i l'anvers alhora– permet representar el caos i l'ordre al mateix temps. Només la literatura pot reunir en una mateixa unitat textual aquestes oposicions antitètiques. A la literatura li pertoca exposar netament les condicions

⁸²⁸ Ja que, com molt bé observa Gabriela Massuh, perquè un silenci cobri valor com a suggerència cal la paraula (cf. Massuh 1980: 226).

aporètiques de la raó. Només la literatura pot assumir la temptativa d'abraçar allò que ella mateixa declara inabraçable.

BIBLIOGRAFIA

DICCIONARIS I OBRES GENERALS

Bloom, Harold

2012. *Novelas y novelistas. El canon de la novela*. Madrid: Páginas de Espuma.

Trad. Eduardo Berti.

Ferrater Mora, José

1992. *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Ariel 1994, 4 volums.

Haag, Herbert

1987. *Diccionario de la Biblia*. Edició castellana a cura de R.P. Serafín de

Ausejo. Barcelona: Herder. Novena edició.

Llovet, Jordi

2012. *Brins de literatura universal*. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de

Lectors.

Lóizaga, Patricio (dir.).

1994. *Breve diccionario de pensadores contemporáneos*, Buenos Aires: Emecé.

Makaryk, Irena R.

1993. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of

Toronto.

Oviedo, José Miguel

2008. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Vol. I. Madrid: Alianza Editorial.

Parramon i Blasco, Jordi

1998. *Diccionari de poètica*, Barcelona: Edicions 62.

Savater, Fernando

1995. *Diccionario filosófico*, Barcelona: Planeta.

The Princeton Handbook of Poetic Terms, New Jersey: Princeton University Press, Alex Preminger ed. 1986 (1a edició del 1965).

Readings in ancient Greek Philosophy. From Thales to Aristotle. Fourth edition. Edited by S. Marc Cohen, Patricia Curd and C. D. C. Reeve. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2011.

De Tales a Demòcrit. El pensament presocràtic. Fragments i testimonis. Edició i traducció a cura de Joan Ferrer Gràcia. Girona: Edicions de la el·la geminada, 2011.

El pensament filosòfic i científic. Volums I i II. Barcelona: Àgora Biblioteca Oberta / Pòrtic, 2001. (Coordinació: Josep M. Terricabras).

Gran Enciclopedia Rialp. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1991.

Introductory readings in ancient Greek and Roman philosophy. Edited by C. D. C. Reeve and Patrick Lee Miller. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Indianapolis, 2006.

Oulipo, La littérature potentielle, Créations, re-crétions, récrétions. Paris: Gallimard. 1e édition, 1973; 2e edición 1988.

El Talmud. Tratado de Berajot (II). Alef-Jojmá, Jerusalén / Madrid: Edaf, 2004.

OBRES DE JORGE LUIS BORGES

1980. *Nueva antología personal.* Barcelona: Bruguera.

1986. *Textos Cautivos,* Barcelona: Tusquets. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emi Rodríguez Monegal.

1989. *Obras Completas,* vol. I, II, III, Barcelona: Emecé. Ed. Carlos V. Frías. i vol. IV, Barcelona 1996.

1989. *Borges Oral. Conferencias,* Buenos Aires: Emecé / Editorial de Belgrano. 4ª ed.

1993. *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires,* Buenos Aires: Agalma.

1994. *El tamaño de mi esperanza,* Barcelona: Seix Barral.

1995. *Borges en Revista Multicolor,* Buenos Aires: Atlántida.

1997. *Obras Completas en colaboración.* Barcelona: Emecé.

1997. *Jorge Luis Borges. Textos recobrados (1919-1929),* Barcelona: Emecé.

1998. *Inquisiciones,* Madrid: Alianza editorial.

1998₂. *El idioma de los argentinos,* Madrid: Alianza Editorial.

1999. *Jorge Luis Borges. Un ensayo autobiográfico,* Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores / Emecé.

- 1999₂. *Autobiografía 1899-1970*. Transcripció de l'auobiogràfica dictada a Norman Thomas di Giovanni i publicada l'any 1970 amb el títol *Autobiographical Essay*. Traducció de Marcial Souto i N. T. di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo.
- 1999₃. *Borges en Sur*, Barcelona: Emecé.
- 1999₄. *Cartas del fervor*. Jorge Luis Borges. Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores / Emecé
2000. *Borges, profesor. Curso de literatura inglesa*. Martín Arias y Martun Hadis (ed.). Barcelona: Emecé Editores.
2001. *Textos recobrados (1931-1955)*. Jorge Luis Borges. Barcelona: Emecé.
- 2001₂. *Arte poética*. Jorge Luis Borges. Barcelona: Crítica. Traducció de Justo Navarro.

BIOGRAFIES

Alifano, Roberto

1988. *Borges. Biografía verbal*, Barcelona: Plaza y Janés.

Canto, Estela

1989. *Borges a contraluz*, Madrid: Espasa Calpe.

Rodríguez Monegal, Emir

1978. *Borges, una biografía literaria*, México: Fondo de Cultura Económica.

Vázquez, María Esther

1996. *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona: Tusquets

Williamson, Edwin

2007. *Borges. Una vida*. Barcelona: Seix Barral.

Woodall, James

1998. *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*.
Barcelona: Gedisa.

CONVERSES I ENTREVISTES

Barone, Orlando (eds.).

1996. *Conversaciones Borges Sábato*. 7ª impr. Buenos Aires: Emecé.

Burgin, Richard

1972. *Conversations avec Jorge Luis Borges*, París: Gallimard.

Carrizo, Antonio

1986. *Borges el memorioso*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Ferrari, Oswaldo

1992. *Diálogos*, Barcelona: Seix Barral.

Guibert, Rita

1968. “Borges habla de Borges”, *Life en español*, v. 31, n° 5 (11 de marzo de 1968), p. 48-60.

Honderic, Ted (ed.).

2001. *Enciclopedia Oxford de filosofía*. Madrid: Editorial Tecnos. Traducción de Carmen García Trevijano

Irby, James

1962. "Entrevista con Borges", *Revista de la Universidad de México*, vol. 16, nº 10, junio de 1962, p. 4-10.

Milleret, Jean de

1967. *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris: Belford.

Rodríguez Monegal, Emir

1976. *Borges por él mismo*, Caracas: Monte Ávila Editores.

Sorrentino, Fernando

1996. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo.

Vázquez, María Esther

1977. *Borges. Imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila.

MONOGRAFIES

Borges. Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid, 1986.

CRÍTICA SOBRE L'OBRA DE BORGES

Alazraki, Jaime

1976. "Estructura oximorónica en los ensayos de Borges", *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, Alazraki Ed., p. 258-264.

Alazraki, Jaime

1977. *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos

Alazraki, Jaime

1983. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos.

Almeida, Iván

1998. "Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento", *Variaciones Borges, vol. 5 / 1998*. Aarhus: Aarhus Universitet, Borges Center, p. 7-36.

Álvarez de Oro, José Alberto

1987. *La filosofía de Jorge Luis Borges*, Córdoba: Edición de la Municipalidad de Córdoba.

Anderson Imbert, E.

1976. *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas:*

Arana, Juan

1994. *El centro del laberinto*, Pamplona: Eunsa.

Arana, Juan

1998. “El panteísmo de Borges”, *Variaciones Borges*, Número 6 / 1998, p. 171-188.

Arana, Juan

2000. *La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Biblioteca nueva.

Barrenechea, Ana María

1957. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México: Colegio de México.

Barrenechea, Ana María

1984. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Edición aumentada. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Barrenechea, Ana María

1976. “Borges y el lenguaje”, *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid: Taurus 1976

Bell-Villada, Gene H.

1986. *Borges and His Fiction*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Benavides, Manuel

1992. "Borges y la metafísica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 505 / 507, Julio-Septiembre de 1992, pp. 247-268.

Blüher, Karl Alfred

1995. "Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges", *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos y bases epistemológicas*, Iberoamericana: 119-132.

Borello, Rofolfo

1996. "La prosa de Borges: desarrollo y etapas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 553-554, p. 105-119

Bossart, W. H.

2003. *Borges and Philosophy: self, time, and metaphysics*. New York: Peter Lang.

Bravo, Víctor

2003. *El orden y la paradoja*. Venezuela: Universidad de los Andes.

Caballero Wangüemert, María

1998. *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*, Madrid: Complutense.

Calvino, Italo

1992. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets. Traducción: Aurora Bernárdez.

Calvino, Italo

1995. *Punto y aparte*. Barcelona: Tusquets. 1a. edición. Traducción: Gabriela Sánchez Ferlosio.

Cañeque, Carlos

1995. *Conversaciones sobre Borges*, Barcelona: Destino.

Capel, Horacio

2001. *Dibujar el mundo: Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Cuesta Abad, José M.

1995. *Ficciones de una crisis*. Madrid: Gredos, 1a. Edición.

Champeau, Serge

1990. *Borges et la Métaphysique*, Paris: Libraire Philosophique J. Vrin.

Chouvier, Bernard

1994. *Jorge Luis Borges, l'homme et le labyrinthe*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Christ, Ronald

1995. *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*, New York: Lumen.

Cordua, Carla

1988. "Borges y la metafísica", *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, Año II, número 8, Octubre / Diciembre.

De Man, Paul

1964. "A Modern Master". New York: New York Revieww of Books 3, p. 8-10.

Echavarría, Arturo

1983. *Lengua y literatura en Borges*. Barcelona: Ariel.

Ferrer Fernández, A.

1988. *Borges A / Z*. Madrid: Siruela

Ferrer, Manuel

1971. *Borges y la nada*, London: Tamesis.

García, Jorge

2012. "La apertura española: el cervantismo del 'Pierre Menard'" en E. Fosalba y G. Pontón, eds. *La escondida senda*. Estudios en homenaje a Alberto Blecua. Madrid: Castalia Madrid, págs.553-572.

Grau, Cristina

1997. *Borges y la arquitectura*. 3ª edición. Madrid: Cátedra 1997.

Gutiérrez Girardot, Rafael

1954. *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*, Madrid: Ínsula.

Gutiérrez Girardot, Rafael

1992. "Crítica literaria y filosofía en Jorge Luis Borges", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 505 / 507, Julio-Septiembre de 1992, pp. 279-297.

Helft, Nicolás

1997. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; & CD-Rom.

Irby, James

1981. *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges*, Michigan: University Microfilm International.

Jitrik, Noé

1987. "Sentimientos complejos sobre Borges", *La vibración del presente*, México: Fondo de Cultura Económica.

Julián Pérez, Alberto

1986. *Poética de la prosa de J. L. Borges*, Madrid: Gredos.

Jurado, Alicia

1964. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Eudeba, 3ª edición aumentada y revisada, 1996.

Lafforgue, Martín

1998. *Antiborges*, Buenos Aires: Vergara.

Lafon, Michel

1990. *Borges ou la réécriture*, Paris: Éditions du Seuil.

Lefere, Robin

2000. “Borges ante la noción de *posmodernidad*”. *Variaciones Borges*, 9, p. 211-220.

Lefere, Robin

2002. *Borges ante las nociones de “modernidad” y de “posmodernidad”*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Le Goff, Marcel

1993. Jorge Luis Borges: El universo, la letra y el secreto. Montevideo: Linardi y Risso.

Lellouch, Raphaël

1989. *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*. París: Balland.

Magnavacca, Silvia

2009. *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Manguel, Alberto

2004. *Con Borges*. Madrid: Alianza editorial.

Marco, Joaquín

1995. “Borges”. *Lecciones de literatura universal*. Barcelona: Cátedara, p. 1061-1069

Martínez, Guillermo

2007. *Borges y la matemática*. Barcelona: Destino.

Massuh, Gabriela

1980. *Borges: Una estética del silencio*, Buenos Aires: Belgrano.

Matamoro, Blas

1971. *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, Buenos Aires: Peña / Lillo.

Matamoro, Blas

1999. “Detrás de la penumbra está Inglaterra”. *Antiborges*, Vergara: Buenos Aires, pp. 199- 250.

Mateos, Zulma

1998. *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Biblos.

Mattalía Sonia

1992. “Macedonio Fernández / Jorge Luis Borges: la susperstición de las genealogías” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505 / 507, p. 497-505.

Meneses, Carlos

1999. *El primer Borges*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Merrell, Floyd

1991. *Unthinking thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics and the new Physics*, Indiana: Purdue University Press.

Mourey, Jean-Pierre

1988. *Borges. Verité et univers fictionnels*. Liege: Pierre Mardaga.

Nuño, Juan

1986. *La filosofía de Borges*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica,

Nuño, Juan

1998. “El barbero y las pompas de jabón”, *Quimera*. Barcelona, número 175, Diciembre de 1998, p. 31-33.

Olaso, Ezequiel de

1999. *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México: Paidós.

Onega, Susana

1996. “Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas”, *Intertextuality / Intertextualidad*, Madrid: Univesidad de Alcalá, Mercedes Bengoechea / Ricardo Solà, editores, 17-34.

Paoli, Roberto

1992. “Borges e Italo Calvino”, *Anthropos*, nº 142-143, p.151-157.

Pinto, Josep Maria

2010. “Subratlant ficciones”. (Article inédit).

Prieto, Adolfo

1954. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias.

Quaglia, Paolo

2000. *Una lectura filosòfica dei racconti di Borges*. Roma: Pixel.

Renedo, Xavier

1999. "La lectura segons Jorge Luis Borges", *Diari de Girona*, 23 –IV–1999, p. 17.

Rest, Jaime

1976. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Fausto.

Rico, Francisco

1986. "Prólogo", dins *Borges*. Madrid: Biblioteca Nacional, p. 11-12).

Rodríguez Monegal, Emir

1981. *Ficcionario*, México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Monegal.

1985. "Jacques Derrida: Primeras referencias", *Maldoror*, 21. Revista de la ciudad de Montevideo: p. 125-132.

Sábato, Ernesto

1980. "Les deux Borges", *Cahier de l'Herne*, París: l'Herne.

Sánchez Ferrer, José Luis

1993. *El universo poético y narrativo de Jorge Luis Borges*, Madrid: Anaya.

Sarlo, Beatriz

1995. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

Savater, Fernando

1999. "Borges y la filosofía". *El siglo de Borges*. Alemania: Vervuert / Iberoamericana. Vol. II. Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.). p. 123-128.

Savater, Fernando

2000. *Borges: la ironía metafísica*, Barcelona: Ariel.

Sebreli, Juan José

1999. "Borges: el nihilismo débil", *Antiborges*, Buenos Aires: Vergara, p. 337-387.

Serna Arango

1990. *Borges y la filosofía*, Colombia: Pereira.

Simson, Ingrid

2006. "El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana: de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi". *La narración paradójica*. Madrid: Iberoamericana, p. 107-119.

Sturrock, John

1977. *Paper tigers, the ideal fictions fictions of Jorge Luis Borges*. London: Clarendon Press.

Sucre, Guillermo

1967. *Borges el poeta*, Caracas: Monte Ávila Editores, 2ª edición corregida y aumentada.

Tijeras, Eduardo

1992. “Conjeturar a Borges”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505 / 507, p. 133-138.

Toro, Alfonso de; & Fernando de Toro (eds.).

1999. *El siglo de Borges*. Vol. I, Madrid: Vervuert -Iberoamericana.

Toro, Alfonso de; & Susanna Regazzoni (eds.).

1999. *El siglo de Borges*. Vol. II, Madrid: Vervuert -Iberoamericana.

Viñas, David

1974. *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo Veinte.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Aparicio, Javier

2008. *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ischiguro*. Madrid: Cátedra.

Aristòtil

1982. *Tratados de lógica (Órganon)*. Trad. Miguel Candel Vol. I. Madrid: Gredos.

Aristòtil

1988. *Tratados de lógica (Órganon)*. Trad. Miguel Candel Vol. II. Madrid: Gredos.

Aristòtil

1994. *Metafísica*. Trad. Tomás calvo Martínez. Madrid: Gredos.

Aristòtil

1995. *Retòrica. Poètica*. Trad. de Joan Leita. Barcelona: Edicions 62

Artemidor

1974. *The Interpretation of Dreams*. Translated by R. J. White. Park Ridge. NJ.: Noyes.

Asensi, Manuel

1996. *Filosofía y literatura*. Madrid: Síntesis.

Austin, J. L.

1962. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon.

Bakhtín. M.

1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and trans. by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Michigan Press.

Bakhtín. M.

1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. by Vern W. McGee. Austin, Tx: University of Texas Press.

Bakhtín. M.

1989. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

Barth, John

1984. "The Literature of Exhaustion", by John Barth, from *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press.

Barthes, Roland

2002. "La mort de l'auteur". *OEuvres complètes*. 1968. Ed. Éric Marty. Vol. III. Paris: Seuil.

Barthes, Roland

1981. *El placer del texto*, Madrid: Siglo XXI.

Barthes, Roland

1970. *S / Z*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland

1980, *S / Z*, Madrid: Siglo XXI

Barthes, Roland

1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

Bauçà, Miquel

2010. *El canvi*. Barcelona: Empúries.

Baudelaire, Charles

1975. *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté en annoté par Claude Pichois.
Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, (t. I, 1975, t. II, 1976).

Benjamin, Walter

1973. *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1973. Trad. de Jesús Aguirre

Benjamin, Walter

1977. *Die Aufgabe des Übersetzers*. Extrait de la sélection d'écrits *Illuminationen*.
Ausgewählte Schriften. Frankfurt: Edition de Siegfried Unseld. Suhrkamp
Verlag.

Benjamin, Walter

2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal. Edición de Rolf Tiedemann

Bergson, Henri

1959. "La pensée et le mouvant", *Oeuvres*, Paris: Presses Universitaires
de France.

Bergson, Henri

1970. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Originellement publié en
1888. Paris : Les Presses universitaires de France, 1970, 144^e édition, 182
pages. Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Bergson, Henri

1991. “L'évolution créatrice”, *Oeuvres*. 5e édition. Paris: Presses Universitaires de France.

Berkeley, George

1996. *Principles of Human Knowledge*, New York: Oxford University Press.

Bernard, Paul (Tristan).

1964. *Contes, Répliques et Bons Mots*. Paris: Éditeur Patrice Bousset. Livre-Club du Libraire, 178.

Beth, E.W.

1975. *Las paradojas de la lógica*. València: Cuadernos Teorema, Universidad de Valencia.

Blanchot, Maurice

1971. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.

Bloom, Harold

2009. *La ansiedad de la influencia*. Zaragoza: Trotta. Traducción de Antonio Lastra y Javier Alcoriza.

Bonaventure, St.

1956. *Itinerarium mentis in Deum*. Edited by Philotheus Boehner, O.F.M., Ph.D. New York: Saint Bonaventure University..

Calasso, Roberto

2007. *La follia que ve de les nimfes*. Barcelona: Quaderns Crema.

Calderón de la Barca, Pedro

1991. *La vida es sueño*. Ed. de Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra.

Calvino, Italo

1992. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona :Tusquets.

Calvino, Italo

1995. *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Tusquets.

Calvino, Italo

2000. *Llicons americanes. Sis propostes per al pròxim mil·lenni*. Barcelona: Edicions 62.

Cercas, Javier

1998. *Una buena temporada*. Mérida: Editorial regional de Extremadura.

Cervantes, Miguel de

1982. *Don Quijote de la Mancha*. 7ª. Edición. Madrid: Cátedra. Ed. de John Jay Allen.

Chartier, Roger

1994. "Du Codex à l'Écran: les trajectoires de l'écrit". Solaris, Dossier du GIRSI. 1994, n°1. Presses Universitaires de Rennes, p. 65-77.

Chateaubriand, François-René de

1983. *Mémoires d'Outre-tombe*. Paris: Acamédia.

Coleridge, Samuel Taylor

1836. *The literary remains of Samuel Taylor Coleridge*. Collected and edited by Henry Nelson Coleridge, London: Esq. M. A. William Pickering.

Coleridge, Samuel Taylor

1836. *Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont and Fletcher*. Liverpool: New edition by Edward Howell.

Conte, Rafael

2000. *Robinson o la imitación del libro*. Madrid: Espasa Calpe.

Cox, Patricia

2002. *Los sueños en la antigüedad tardía*. Madrid: Siruela. Traducción: María Tabuyo y Agustín López.

Croce, Benedetto

1922. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica general, II, L'intuizione e l'arte*. Bari: Giuseppe Laterza & Figli.

Derrida, Jacques

1967. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de minuit.

Derrida, Jacques

1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.

Derrida, Jacques

1975. *La diseminación*, Madrid: Fundamentos. Trad.: José Martín Arancibia.

Derrida, Jacques

1993. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. 2a edició.
Barcelona: Paidós Ibérica.

Derrida, Jacques

1993. *Passions*. Paris: Galilée.

Derrida, Jacques

2006. "Is There a Philosophical Language?". In L. Thomassan (Ed.), *The Derrida-Habermas Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Di Girolamo, Constanzo

1982. *Teoría crítica de la literatura*, Barcelona: Crítica.

Dilthey, Wilhelm

1944. *El mundo histórico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto

1992. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini. Traducció: Roser Berdagué.

Eco, Umberto

2005. *Sobre literatura*. Barcelona: DeBolsillo.

Eliot, T.S

1994. *The american Tradition in Literature*. New York: McGraw-Hill.

Eriugena, John Escottus

1987. Periphyseon. The Division of Nature. *Translation by LP. Sheldon-Williams. Revised by John J. O'Meara. Washington DC: Dumbarton Oaks*

Fernández, Macedonio

1967. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Fernández, Macedonio

1995. *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid: Cátedra.

Flaubert, Gustave

2007. *Correspondance*. Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade.

Foucault, Michel

1966. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard.

France, Anatole

1925-197. *La vie littéraire. Quatrième série*. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs. Paris.

Gadamer

1977. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Galilei, Galileo

1980. *Il Saggiatore*, in *Opere di Galileo Galilei*. Ed. a cura di Franz Brunetti. Torino: UTET. vol. I.

Genette, Gérard

1969. “Rétorique et enseignement”, dans: *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil. pp. 23-42

Genette, Gérard

1982. “Palimpsestes”. Paris: Éditions du Seuil.

Genette, Gérard

1994. *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris: Éditions du Seuil.

Gödel, Kurt

1962. *On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems*. Translated by B. Meltzer. Introduction by R. B. Braithwaite. Edinburgh: University of Edinburgh

Guy, Josephine M.

1988. *The Victorian Age. An anthology of sources and documents*. Part III Cap. 7, “Art for Art’s sake”; From Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, a Dialogue (1889). London: Routledge.

Habermas, Jürgen

1990. *Pensamiento postmetafísico*, Madrid: Taurus.

Hegel, G.W.F.

1989. *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, Martin

1935. *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.

Heidegger, Martin

1952. “De la esencia de la verdad”. *Revista Cubana de Filosofía*. La Habana, enero-junio de 1952. Vol. II, número 10, p. 5-22. Traducción del alemán por Humberto Piñera Llera.

Heidegger, Martin

1963. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Klostermann.

Heidegger, Martin

1977. *The Question Concerning Technology and other essays*. Translated and with an introduction by William Lovitt. New York: Harper & Row.

Heidegger, Martin

1977. *Holzwege, “Der Ursprung des Kunstwerkes”*: Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. (Hi ha trad. catalana, a cura de Manuel Carbonell Florença: *Fites*, M. Heidegger, Barcelona: Laia 1989).

Heidegger, Martin

1987. *El ser y el tiempo*. 2a. ed. 6a. reimp. Traducción de José Gaos México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, Martin

1996. *Caminos de bosque*. Ed. i trad. de Helena García y Arturo Leyte. Madrid: Alianza.

Heidegger, Martin

2001. *Carta sobre el Humanismo*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Ed.

Helman, Edith

1983. *Transmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial.

Hesíode

1980. *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Biblioteca Clásica Gredos, 13. Madrid: Gredos. Madrid.

Hofstadter, Douglas R.

2001. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Metatemas. Séptima edición.

Hume, David

1980. *Investigación sobre el entendimiento humano*, Madrid: Alianza Editorial.

Hume, David

1983. *Investigació sobre l'enteniment humà*, Barcelona: Laia.

Hume, David

2000. *Investigación sobre el entendimiento humano*. Madrid: Alianza Editorial,
Trad. de Jaime de Salas Ortueta.

Hume, David

2005. *Resum del Tractat sobre la naturalesa humana*. Barcelona: La Busca
Edicions. Pròleg i traducció a cura de Miquel Costa.

Julià, Jordi

2002. *Un segle de lectura*. Barcelona: Edicions 62.

Kant, Immanuel

1995. *Crítica de la Razón Pura*, Madrid: Alfaguara, 11^a edición, traducción
de Pedro Ribas.

Kant, Immanuel

1984. *Filosofía de la historia*, México: Fondo de Cultura Económica.

Kant, Immanuel

1983. *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa.

Kant, Immanuel

1987. *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, Madrid: Alianza Editorial. Traducción, introducción y notas de Pedro Chacón e Isidoro Reguera.

Kertész, Imre

1999. *Un instante de silencio en el paredón*. Barcelona: Herder.

Kierkegaard, Søren

1959. *Either / Or Part 1*, tr. David F. Swenson and Lillian M. Swenson (1944); rpt. Garden City, New York: Anchor Books.

Kundera, Milan

1987. *L'art de la novel·la*, Barcelona: Destino. Traducció

Leclerc, Georges-Louis

1999. *Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788)*. Ed. de Antonio Lafuente y Javier Moscoso. Col. Clásicos del pensamiento. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Laplace, Pierre-Simon

1985. *Ensayo sobre las probabilidades* (1814). Madrid: Alianza.

Leibniz, G. W.

1997. *Nous assaigs sobre l'enteniment humà*. Barcelona: Edicions 62. Col·lecció Textos filosòfics. Traducció de Josep Olesti i Vila.

Llompart, Josep M. (i Perelló, Antònia).

1998. *El llac i la flama: apunts sobre la poesia contemporània a Mallorca*.
Palma de Mallorca: Editorial Moll.

Llovet, Jordi

1996. “L’hermenèutica literària”, dins *Teoria de la literatura*, diversos autors.
Barcelona: Columna, p. 211-229.

Locke, John

1978. *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Madrid: Magisterio Español.

Lodge, David

1998. *L’art de la ficció*. Barcelona: Empúries. Traducció de Montserrat Lunati
i Jordi Larios.

Machado, Antonio

1977. *Campos de Castilla*. Madrid: Càtedra.

Marina, José Antonio

1997. *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona: Anagrama (octava edició).

Mauthner, Fritz

1923. *Wörterbuch der Philosophie*. Leipzig: Felix Meiner. Volum 1.

Meinong, Alexius

1971. *Über Gegenstandstheorie* [originalment *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie
und Psychologie*, Leipzig, 1904], a R. Haller (hr.), *Gesamtausgabe*, BD.II,
Abhandlungen zur erkenntnistheorie und gegenstandstheorie. Graz.

Nabokov, Vladimir 1876.

1997. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B. Tercera edició.

Nietzsche, Friedrich

1967. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Aguilar. “Obras completas”, vol V.

Nietzsche, Friedrich

1994. *Aurora. Reflexiones sobre la moral como prejuicio*. Estudio preliminar: Enrique López Castellón. Madrid: M. E. Editores S. L.

Noguero, Joaquim

1998. “Carroll, nuestro contemporáneo”. *Quimera*, 175, Diciembre de 1998.

Olesti, Josep

2007. “Información y barbarie. Consideraciones leibnizianas”, *Ontology Studies / Cuadernos de Ontología*, núm. 7, pp. 364-374.

Paredes, Maria del Carmen

2000. “Literatura y formas de conocimiento”. *Filosofía y literatura*. Salamanca: Sociedad castellano-leonesa de filosofía, p.105-110.

Pascal, Blaise

1878. Didot Frères. Paris, 1741. *Moralistes français. Pensées de Blaise Pascal*.

Diversos autores. Paris: Firmin

Peirce, C. S.

1998. Critics” (1909), a *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893–1913)*, Peirce 1998. “A Sketch of Logical Edition Project, eds., Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, IN, 1998. Introduction by Nathan Houser.

Perelló, Antònia (i J. M. Llompart).

1998. *El llac i la flama: apunts sobre la poesia contemporània a Mallorca*. Palma de Mallorca: Editorial Moll.

Pessoa, Fernando

1980. *O Eu profundo e outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Pessoa, Fernando

1986. *Livro do desassossego* Introd. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense,

Plató

1952. Plató. *Diàlegs*. “Cràtil”. Vol. IV. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

Plató

1956. Plató. *Diàlegs*. “Menó. Alcibíades”. Vol. V. Traducciói de Jaume Olives. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

Plató

1979. *La República o el Estado*. Madrid: Espasa-Calpe, 13^a edició. Trad. Enrique López Castellón.

Plató

1984. *Leyes*. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales. Vol. II

Plató

1985. *Timée*, París: Les Belles Lettres, tome X, Trad.: Albert Rivaud.

Plató

1990. *La República*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, vol. X, XI i XII, Trad. de Manuel Balasch.

Plató

2010. *Fedó*. Barcelona: Educaula. Col. Educació 62. Trad. Josep Vives i Solé.

Plotí

Ennéades, 6 volums, París: Les Belles Lettres, Trad. par Émile Bréhier.

Porfiri

1998. *Isagoge*, Librairie Philosophique J. Vrin, París.

Pozuelo Yvancos, J.M.

1996. “La teoria de la desconstrucció”, *Teoria de la literatura*, Barcelona: Columna.

Prades, Josep Lluís

2001. “Filosofia i llenguatge: els usos del llenguatge”, dins *El pensament filosòfic i científic*. Vol. II, p. 199-237. Barcelona 2001: Àgora Biblioteca Oberta / Pòrtic.

Puigverd, Antoni

1997. *Hivernacle*. Barcelona: La Magrana.

Renedo, Xavier

2006. “La literatura i l’ensenyament de la literatura”. dins: *De la Bíblia a Joyce. Onze obres del cànon literari*. Girona: CCG Edicions, pp. 211-225.

Reyes, Alfonso

1986. *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*. Barcelona: Bruguera.

Robert, Curtius Ernst

1995. *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. I, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Rodríguez Lafuente, Fernando

1995. “Introducción” a *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio Fernández, Madrid: Cátedra.

Rorty, Richard

1982. *Consequences of Pragmatism*, Minnesota: University of Minnesota.

Rorty, Richard

1983. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.

Rorty, Richard

1991. *Essays on Hiedegger and Others*, Cambridge: Cambridge University Press

Rubert de Ventós, Xavier

2012. *Dimonis íntims*. Barcelona: Edicions 62.

Russell, Bertrand

1956. "On Denoting", dins *Logic and Knowledge*. London: ed. Robert Marsh.

Sahakian, William S.

1982. *Historia y sistemas de la psicología*. Trad. de Ana Sánchez Torres.
Madrid: Tecnos SA. Madrid.

Salisbury, John of

1955. *The Metalogicon of John of Salisbury: A Twelfth-Century Defense of the Verbal and Logical Arts of the Trivium*, trans., with introduction and notes by D. D. McGarry. Berkeley: University of California Press.

Sábato, Ernesto

1994. *Uno y el Universo*. Barcelona: Seix Barral.

Sacristán, Manuel

1973. *Introducción a la lógica y al análisis formal*. Barcelona: Ariel.

Sánchez Meca, Diego

1992. "Percepción intelectual de un proceso histórico. Filosofía y literatura o la herencia del romanticismo", *Anthropos*, número 129, 11-27.

Sarkar, Sahotra

1996. *The Legacy of the Vienna Circle: Modern Reappraisals*. New York: Garland Pub.

Sartre, Jean-Paul

1943. *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.

Schleiermacher. F.D.E.

1987. *Hermeneutik. Pour une logique du discours individuel*. Tra. de l'allemande par Christian Berner. Paris / Lyon: Éditions du Cerf / PUL.

Schopenhauer, Arthur

1950. *La cuádruple raíz del principio de Razón suficiente* (1813). Trad. por Eduardo Ovejero y Maury, Buenos Aires: El Ateneo, s/f, fragmentos..

Schopenhauer, Arthur

1985. *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona: Orbis 1985, vol. I i II.

Schopenhauer, Arthur

1994. *Parábolas, aforismos y comparaciones*. Barcelona: Edhasa. Traducción y edición de Andrés Sánchez Pascual.

Serrahima, Maurici

2008. *Dotze mestres*. barcelona: Edicions de 1984.

Shakespeare, William

1923. *Complete Works of William Shakespeare*. Collins Clear-Type Press.
London & Glasgow.

Shklovski, Viktor

2002. “El arte como artificio”. Dins *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brick, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp. Antología presentada y preparada por Tzvetan Todorov. México: Ed. Siglo Veintiuno Editores.

Simmel, Georg

1977. *Schopenhauer y Nietzsche*. Madrid: Ed. Beltrán.

Sorensen, Roy

2007. *Breve historia de la paradoja*. Barcelona: Tusquets

Terricabras, Josep Maria

1990. “Els “jocs de llenguatge” en la filosofia de Wittgenstein”. *Enrabonar – Quaderns de filosofia*. Barcelona, p. 57-64.

Thiebaut, Carlos

1992. “De la filosofía a la literatura: el caso de Richard Rorty”, *Δαιμων*, número 5, p. 133-154.

Todorov, Tzvetan

1982. "Definición de lo fantástico", *Introducción a la literatura fantástica*.

Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

Vaihinger, Hans

1924. *The Philosophy of "As If"*. (1911). Translated by C. K. Ogden. London:

Kegan Paul.

Valverde, Jose María

1985. *Movimientos literarios*. Barcelona: Salvat.

Valverde, Jose María

1995. "Pensar y hablar". *Isegoría*, 1995, núm. 11, p. 5-41.

Valverde, Jose María

1993. *Vida y muerte de las ideas*, Barcelona: Ariel.

Vargas Llosa, Mario

2002. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara.

Vattimo, Gianni

1987. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*.

Barcelona: Gedisa.

Vattimo, Gianni

1990. "Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?", G. Vattimo et

al., *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, Barcelona.

Virgili

1987. *Eneida*, VI, 278, p. 27. Text revisat i traduït per Manuel A. Gámez.
Col·lecció de textos clàssics latinos. Barcelona: Ed. Bosch..

Wellek, René; & Austin Warren

1985. *Teoría literaria*. 4a. edició, 5na. Reimpressió. Madrid: Gredos.

Winkler, John J.

1990. *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York: Routledge.

Wittgenstein, Ludwig

1981. *Tractatus logico-philosophicus*, Barcelona: Laia. Traducció i edició a cura de Josep Maria Terricabras.

Wittgenstein, Ludwig

1983. *Investigacions filosòfiques*. Barcelona: Laia. Traducció i edició a cura de Josep Maria Terricabras.

Wittgenstein, Ludwig

1990. *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós / ICE / UAB. Traducció de Fina Birulés. Introducció de Manuel Cruz.

Zambrano, María

2006 (1a edició del 1939). *Filosofía y poesía*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

WEBGRAFIA

Berkeley, George

1710.

<http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/berkeley/principles1.html>.

Edició electrònica del text: Berkeley George. *A treatise concerning the principles of human knowledge* (1710).

Berkeley, George

1734. <http://www.maths.tch.ie/~dwilkins/Berkeley/Hylas/>, text de

George Berkeley, *Three Dialogues between Hylas and Philonous in Opposition to Sceptics and Atheists*, dins: *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge*, by Jacob Tonson (1734).

Bradley, F. H.

1897. *Appearance and Reality. A Metaphysical Essay*. Second Edition (Revised), with an Appendix.

<http://www.holybooks.com/wp-content/uploads/Appearance-and-Reality-by-FH-Bradley.pdf>,

Caturla Viladot, Alberto

2005. “Un notable influjo en Borges: la paradoja chestertoniana”. *La siega*, número 4, mayo 2005.

http://www.lasiega.org/entrega4/entrega4_12.pdf

Gómez-Martínez, José Luis

2012.: <http://www.ensayistas.org/curso3030/glosario/s-t/simbolo.htm>

Heidegger, Martin

1929. *What is metaphysics?* (1929). Trad. de Miles Groth. Ed. electrònica:

http://www2.sunysuffolk.edu/fellenm/Handouts_files/PHL295/Heidegger.pdf

Llucià de Samòsata

1913. <http://www.sacred-texts.com/cla/luc/true/tru02.htm>. Edició

electrònica basada en:

Lucian of Samosata: *A true story*. Tr. by A.M. Harmon. Parallel English and Greek Texts. New York, G. P. Putnam's Sons, 1913.

Martínez, Guillermo

2005. "Borges y tres paradojas matemáticas". Centro virtual de divulgación de las matemáticas.

http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=3456:4-marzo-2005-borges-y-tres-paradojas-matemcas-&catid=70:literatura-y-matemcas&directory=67

Muñoz Merchán, Manuel Jesús

2009. "Borges. Filosofía, ficción y verdad".

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/borgesfi.html>

“En la muerte de Borges”. Diari ABC, 15.6.1986

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1986/06/15/063.html>

(*) Totes les citacions provinents d'aquestes adreces s'han consultat o revisat el mes de juliol de 2012.