

LA ALEGORIA DEL PENSAMIENTO

GISELE BICKEL Con su modestia acostumbrada Borges escribe, en el prefacio a su penúltima obra *El informe de Brodie*, que "unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono."¹ Este comentario es, paradójicamente, profundamente correcto y falso a la vez: si es verdad que, a través de su obra, los mismos motivos recurren, no por ello debemos menospreciar esta monotonía puesto que abarca casi toda la historia de la cultura occidental. Borges mismo ha escrito, en *Otras inquisiciones*, que "quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas." Cita muy representativa, que contiene, reducido a lo esencial, una parte de la temática borgiana: manifiesta su preocupación por la búsqueda de las leyes que rigen el mundo, introduce la posibilidad de reducirlas a un denominador común (las metáforas), introduce la teoría cíclica del Eterno Retorno, según la cual la historia se repite con leves diferencias, postula la primacía del lenguaje como elemento de percepción, de representación o de creación del mundo y de la literatura como región privilegiada para la búsqueda de la verdad (el mundo es un libro que hay que descifrar).

Tratar de compilar una visión borgiana del mundo es quizá una tarea imposible o inútil. Gérard Genette, en su artículo "L'Utopie littéraire" publicado en *Figures* comenta su afinidad con Montaigne, el filósofo del "que sçais-je?", cuya obra es un tejido de opiniones concordantes y discordantes.² Toda tentativa de encontrar una coherencia, un centro en la obra de Borges queda defraudada; el centro se desplaza continuamente, y toda reducción a un punto no puede ser más que a un punto de interrogación. Borges es el bibliotecario de la cultura occidental, y como tal, presenta todas las contradicciones que subsisten en el pensamiento occidental sin resolverlas: idealismo, materialismo, individualismo, panteísmo, estas filosofías son demostradas y refutadas alternativamente. Acaso

¹ Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie* (Buenos Aires, Emecé Editores, 1970), p. 9.

² Gérard Genette, *Figures* (Paris: Editions du Seuil, 1966).

la mayor antinomia se encuentre entre el Borges bibliotecario, compilador de una tradición, y el Borges moderno, especie de profeta que anticipa la nueva novela y prevé la desagregación del mundo.

Octavio Paz, en su artículo "Los signos en rotación," resume, en un párrafo, el cambio que se ha operado en el hombre occidental, en su visión del mundo y de sí mismo:

En la Antigüedad el universo tenía una forma y un centro; su movimiento estaba regido por un ritmo cíclico y esa figura rítmica fué durante siglos el arquetipo de la ciudad, las leyes y las obras. El orden político y el orden del poema, las fiestas públicas y los ritos privados—y aun la discordia y las transgresiones a la regla universal—eran manifestaciones del ritmo cósmico. Después, la figura del mundo se ensanchó: el espacio del mundo se hizo infinito o transinfinito; el año platónico se convirtió en sucesión lineal, inacabable; y los astros dejaron de ser la imagen de la armonía cósmica. Se desplazó el centro del mundo y Dios, las ideas y las esencias se desvanecieron. Nos quedamos solos. Cambió la figura del universo y cambió la idea que se hacía el hombre de sí mismo; no obstante los mundos no dejaron de ser el mundo, ni el hombre los hombres. Todo era un todo. Ahora el espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega. No es que haya perdido realidad ni que lo consideremos como una ilusión. Al contrario, su propia dispersión lo multiplica y lo fortalece. Ha perdido cohesión y ha dejado de tener un centro pero cada partícula se concibe como un yo único, más cerrado y obstinado en sí mismo que el antiguo yo. La dispersión no es pluralidad sino repetición. Siempre el mismo yo combate ciegamente a otro yo ciego. Propagación, pululación de lo idéntico.⁸

Estas dos visiones del mundo se encuentran reflejadas en la obra de Borges y marcan la separación entre los dos tipos de literatura que la constituyen: la literatura de la totalidad y la literatura de la ausencia. Situado entre esas dos tendencias, entre el mundo como imagen y el mundo en disolución, entre una filosofía de la

⁸ Octavio Paz, *Los signos en rotación* (Buenos Aires, Alianza Emecé, 1970), pp. 314-5.

presencia y una presencia que se desvanece, encontramos a Borges: en esa zona intermedia, neutra, entre el libro y el contralibro, intersticio desde el cual el narrador, con la distancia que le depara la tercera persona del singular narra lo que ve en las dos órbitas.

Si lo hay (el Cosmos), falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios.⁴

Vemos a Borges buscando una imagen del mundo que lo revele en su totalidad, pero descreyendo de su propósito, sabiendo que a lo mejor no hay mundo, que éste no es más que una ilusión, un fantasma, un sueño soñado por otro que a su vez es soñado y así infinitamente.⁵ Situar a Borges únicamente en términos de una ontología de la presencia vendría a reducir la bifurcación característica de su obra a una linealidad simplística. Este estudio se propone, al contrario, captar el movimiento dialéctico que caracteriza su obra y permite la retención de una variedad inagotable de interpretaciones.

Ana María Barrenechea, en su libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* comenta la terminología lingüística empleada por el autor para denotar su percepción de la realidad: gramática, metáfora, literatura, son términos constantes del vocabulario borgiano.⁶ La clave del mundo (si existe) se concibe como una combinación alfabética, y su poseedor es el hombre del libro.

Lo peculiar de Borges es que puedan convivir en la ficción la explicación de la realidad y la alusión al ejercicio literario sin molestarse; muy por el contrario, con extraordinario acierto narrativo que realza ambos aspectos por el reflejo de uno en el otro.⁷

Esta actitud lúcida ante el hecho lingüístico es una denuncia del lenguaje como simulacro, pero por otro lado, tiende a borrar toda distinción entre realidad y literatura. Las ficciones de Borges son de

⁴ Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* (Buenos Aires, Editorial Sur, 1952), p. 124.

⁵ El párrafo alude claramente a "Las ruinas circulares." Empleamos el nombre de Borges no con referencia a la persona del autor, sino como conjunto de textos que permiten articular el problema de la contradicción.

⁶ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (México: El Colegio de México, 1957).

⁷ *Ibid.*, pp. 66-67.

carácter reflexivo, forman parte de una literatura que se piensa, y manifiestan la conciencia aguda de una visión condicionada por el lenguaje. Esta actitud justifica el interés creciente que cierta crítica francesa le ha manifestado: Foucault, en su libro *Les mots et les choses* admite que su texto se engendró a partir de una lectura de Borges. En vista de la tendencia actual que consiste justamente en realzar la importancia del lenguaje, no debe extrañar la popularidad del autor argentino.

Existen en Borges dos tendencias opuestas. La primera corresponde a una visión tradicional del mundo: existe un orden, una realidad susceptible de ser resumida. A esta tendencia corresponde un movimiento de reducción, de concentración: en "La escritura del Dios," el conocimiento total se resume en una sentencia; mas aún, cada palabra debe ser capaz de resumir la totalidad de los hechos, ya que todos están ligados como anillos de la misma cadena, y una sola es capaz de desencadenar toda la serie.

¿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 las tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fué madre del pasto, el cielo que dió luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios cada 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.⁸

Curiosamente, el conocimiento de este mundo racional regido por el principio de causalidad, se obtiene de un modo místico, completamente irracional, a través de una experiencia directa, de un "éxtasis," un "resplandor" intrasmisibles.

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo. . . . Yo ví una Rueda altísima. . . . Entretejidas la formaban cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total. . . . Ahí

⁸ Jorge Luis Borges, "La escritura del Dios" in *El Aleph* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1952), p. 109.

estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin.⁹

En las manchas de un jaguar enjaulado está la escritura de dios. Esta se transmite en una fórmula de "catorce palabras casuales" cuyo conocimiento otorga un poder absoluto a su detentor. Pero la posesión del secreto opera un cambio en el narrador que se vuelve indiferente a su propia condición y se niega a repetir la fórmula.

Notamos que en este texto la palabra constituye una escritura en segundo grado, un "significante de significante," un signo de este signo más directo, más natural, que son las manchas de la piel del jaguar. La misteriosa ordenación de estas últimas constituyen un sistema de notación directo que se opone al sistema indirecto, artificial, de esta segunda escritura. El lenguaje es un mero vehículo de transcripción que no aparece más que después y cuyo valor es secundario. Por eso, aún cuando se postula la realidad del mundo, su representación por medio del lenguaje es un fracaso. La escritura no puede ser más que un simulacro. La primacía de la mirada o del oído como instrumentos de percepción directos queda establecida:

Schopenhauer . . . ha escrito que la música no es menos inmediata que el mundo mismo; sin mundo, sin un caudal común de memorias evocables por el lenguaje, no habría, ciertamente, literatura, *pero la música prescinde del mundo*, podría haber música y no mundo.¹⁰

La música, como el mundo, es una evidencia intraducible, un punto de origen, fuente de una experiencia inmediata.

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*¹¹

La falta de autonomía del lenguaje es prueba de su inferioridad: la palabra no puede existir sin un soporte, sin un mundo que le sirva de referente. Condenada a servir de mediadora, debe buscar

⁹ *Ibid.*, pp. 110-1.

¹⁰ Jorge Luis Borges, "Historia del tango" en *Evaristo Carriego* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1935), p. 148.

Los subrayados en esta cita y en las que siguen son míos.

¹¹ Jorge Luis Borges, "El fin" en *Antología personal* (Buenos Aires: Editorial Sur, 1961), p. 155.

su significación (o justificación) en algo que le es exterior. No tiene la transparencia, la evidencia de la música que se basta a sí misma, es siempre inadecuada en su función de instrumento de transmisión de la realidad. La misma conclusión se saca después de leer *El Aleph*. “. . . Un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos.”¹² A través de este objeto el narrador llega a ver el infinito universo (“. . . ví en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra . . .”).¹³ Pero le es imposible comunicar su experiencia.

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; ¿como transmitir a 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. . . . 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 este 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 fué simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.*¹⁴

Todos los símbolos que permiten la concentración del universo entero en un espacio restringido (el Aleph; las manchas de piel del jaguar; el Zahir, moneda que concentra en sí todo el conocimiento del mundo) son intransmisibles verbalmente. La palabra como símbolo de símbolo fracasa.

En “La busca de Averroes,” la noción de escritura como un arte o artificio forjado por el hombre, aparece claramente. Convidado a la casa del gobernador, Averroes responde al comentario de uno de los invitados que alude a la belleza de una rosa cuyos pétalos presentan caracteres que dicen: “No hay otro dios como el Dios. Muhámmad es el Apóstol de Dios,” de la forma siguiente.

¹² Jorge Luis Borges, *El Aleph*, p. 147.

¹³ *Ibid.*, p. 152.

¹⁴ *Ibid.*, p. 150.

—Me cuesta menos admitir un error en el docto Ibn Qutaiba, o en los copistas, que admitir que la tierra da rosas con profesión de la fe.

.....
—Algún viajero—recordó el poeta Abdalmálik—habla de un árbol cuyos frutos son verdes pájaros. Menos me duele creer en él que en rosas con letras.

—El color de los pájaros—dijo Averroes—parece facilitar el portento. Además, los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras.¹⁵

Encontramos de nuevo el concepto de la escritura como arte en "La Casa de Asterión," pero aquí, su valoración es esencialmente negativa ya que se duda de su capacidad de comunicación.

No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otro hombre; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura.¹⁶

La segunda tendencia que se encuentra en la obra de Borges es una tendencia a la expansión, a la fragmentación de un mundo que se disgrega. Este movimiento se esboza en "Funes, el memorioso," donde encontramos una visión caótica, irracional del universo. Irineo Funes, después de un accidente, adquiere una memoria y una facultad de percepción infalibles. Funes hace el proyecto de establecer un vocabulario infinito que sea capaz de captar todos los elementos en su especificidad. Sus dos proyectos ("un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un . . . catálogo mental de todas la imágenes del mundo") fracasan: empresas infinitas, interminables, e inútiles según el narrador. Funes percibe el mundo en su discontinuidad: los elementos son inconexos, dispersos, exentos de principio unitario:

Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. . . . 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 de un sistema de numeración.¹⁷

¹⁵ Jorge Luis Borges, "La busca de Averroes" en *El Aleph*, pp. 87-8.

¹⁶ Jorge Luis Borges, "La casa de Asterión" en *El Aleph*, p. 63.

¹⁷ Jorge Luis Borges, "Funes, el memorioso" en *Ficciones*, p. 129.

El nombre propio, la univocidad de la palabra son un mito que no se puede realizar: el lenguaje es incapaz de registrar toda la variedad y enormidad del mundo. Por eso, la memoria de Funes es estéril: tanta claridad ciega no permite ver los elementos en sus aspectos esenciales. Funes, escribe el narrador, es incapaz de ideas generales.

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.¹⁸

Ninguna de las dos maneras de ver el universo, en su esencia (por medio de una reducción racional) o en su especificidad (como un caos irracional) son transmisibles verbalmente. La palabra como símbolo (el Aleph, el Zahir) es tan impotente como la palabra como copia de la realidad (Funes). El concepto del lenguaje como instrumento de reproducción del mundo es ridiculizado constantemente por Borges. En el relato "Una tarde con Ramón Bonavena," texto escrito en colaboración con Bioy Casares bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, se nos narra humorísticamente la entrevista ficticia entre un periodista y un autor realista que acaba de ganar un premio importante.¹⁹ Este último estaba tan obsesionado por la idea de hacer una copia fiel de la realidad que rechazó toda tarea que no fuese puramente descriptiva y terminó por escribir seis volúmenes titulados *Nor-noroeste* en los cuales describe el ángulo de la mesa sobre el cual han sido escritos. En otro corto relato, "Del rigor de la ciencia," encontramos el mismo tema:

. . . En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa,

¹⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, "Una tarde con Ramón Bonavena" en *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1967), pp. 21-29.

habitadas por Animales y por Mendigos, en todo el país no hay Otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.²⁰

“ En el mundo no puede haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba ”—leemos en la “ Parábola del Palacio.”²¹

En “ Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” tenemos quizá la tentativa más radical de destruir el mito del lenguaje como expresión de la realidad. Borges sitúa su relato bajo los signos del espejo y de la enciclopedia, dos factores que tienen por función representar el mundo. “ Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar.”²² La enciclopedia es el mundo visto a través de la reja del pensamiento, cuyos elementos han sido disociados y grupados por relaciones de similitud o simplemente por orden alfabético. Empresa fútil, simple juego, según los habitantes de Tlön que han reconocido el carácter arbitrario de los criterios de clasificación y que saben que “ un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos.”²³ La enciclopedia en cuestión es una reimpresión falaz de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902 que contiene cuatro páginas sobre Uqbar, país imaginario de un planeta imaginario inventado por una sociedad secreta fundada en el siglo XVII, que se ha mantenido a través de varias generaciones.

Al principio del relato, el narrador y un amigo proyectan un cuento. Un espejo inquieta el fondo del corredor y los espía. Los personajes constatan que “ los espejos tienen algo monstruoso.” El amigo se acuerda entonces de una frase, publicada en la enciclopedia, de un gnóstico de Uqbar, que consideraba que el universo era una ilusión y que “ los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan.”²⁴

La proliferación monstruosa que denuncia el habitante de Tlön se encuentra a todo lo largo del texto: la *Encyclopaedia Britannica* de

²⁰ Jorge Luis Borges, “ Del rigor de la ciencia ” en *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires: Emecé Editores,, 1954), pp. 131-2.

²¹ Jorge Luis Borges, “ La parábola del Palacio ” en *Antología personal* (Buenos Aires: Editorial Sur, 1961), p. 87.

²² Jorge Luis Borges, “ Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ” en *Ficciones*, (Madrid: Alianza Editorial, 1971), p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 24.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

1902 es el punto de partida del *Anglo-American Cyclopaedia* (1907) que es su doble, ligeramente deformado por cuatro páginas adicionales, y los cuarenta volúmenes de la *First Encyclopaedia of Tlön* constituyen la base para los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

La multiplicación de las palabras y de las cosas por medio de la cual el hombre aspira a reproducir el mundo no es un simple desdoblamiento, sino una deformación. La repetición no se hace sin una leve diferencia: los hrönir son objetos secundarios, de forma ligeramente desfigurada, "un poco más largos."

Los habitantes de Tlön son idealistas: según ellos, el mundo no es más que una ilusión y la realidad material una ficción. En su idioma, los sustantivos no existen: hay un verbo "lunar" o "lunescer" pero no existe la palabra "luna." La célula primordial es el verbo impersonal. En el hemisfero boreal, los sustantivos están formados por la acumulación de adjetivos. Estos sustantivos no corresponden a una realidad, no tienen más que un valor metafórico. Las frases siguientes, sacadas del "Inmortal" parecen establecer la diferencia entre el lenguaje de Tlön y el del mundo "real":

Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso *no había objetos para él*, sino un *vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas*. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo, consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos.²⁵

El lenguaje separa la realidad, la hace discontinua; sin embargo, para los habitantes de Tlön, el conocimiento es uno e indivisible. Los habitantes de Tlön "afirman que la operación de contar modifica las cantidades y las convierte de indefinidas en definidas."²⁶ Todo lenguaje, lejos de ser un reflejo de la realidad no es más que una deformación: la copia enciclopédica de pretensiones científicas es una ficción. ¿Cómo reducir a una narración algo que no lo es?

Tlön, mundo del pensamiento (en Tlön, "el pensamiento es sinónimo perfecto del cosmos") es algo amorfo, vago, indefinido.²⁷

²⁵ Jorge Luis Borges, "El Inmortal" en *El Aleph*, p. 17.

²⁶ Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," pp. 27-8.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

Su mundo se concibe como "una serie heterogénea de actos independientes," como "una serie de procesos mentales que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo."²⁸

En su libro, *Problèmes de linguistique générale*, Emile Benveniste habla acerca de las categorías del pensamiento y del lenguaje y critica la actitud que consiste en creer que el pensar y el hablar son dos actividades distintas. En realidad, estos dos términos son solidarios y mutuamente necesarios:

. . . Ce contenu doit passer par la langue et en emprunter ses cadres. Autrement la pensée se réduit sinon exactement à rien, en tout cas à quelque chose de si vague et de si indifférencié que nous n'avons aucun moyen de l'appréhender comme "contenu" distinct de la forme que la langue lui confère. La forme linguistique est non seulement la condition de transmissibilité, mais d'abord la condition de réalisation de la pensée. Nous ne saisissons la pensée que déjà appropriée aux cadres de la langue. Hors de cela, il n'y a que volition obscure, impulsion se déchargeant en gestes, mimique.²⁹

En Tlön tenemos un estado prelingüístico, donde el pensamiento todavía no ha sido sometido a la fijación de las categorías lingüísticas. Tlön es puro pensamiento, movimiento, dinamismo, y por eso el "verbo" es la célula primordial y no el sustantivo que convierte todo en cosa. Según Benveniste, "c'est ce qu'on peut dire qui délimite el organisme ce qu'on peut penser. La langue fournit la configuration fondamentale des propriétés reconnues par l'esprit aux choses."³⁰ En Tlön tenemos la tentativa de transgredir los límites impuestos por el lenguaje a través de la búsqueda de un lenguaje informe, capaz de expresar el pensamiento puro. La mayor anomalía de la obra de Borges que es también uno de sus rasgos más interesantes, es que trata de expresar lo que el lenguaje se resiste a formular.

El lenguaje, escribe Benveniste, padece de dos ilusiones: la primera consiste en creer que el pensamiento es autónomo, y que el lenguaje es una de sus creaciones, de sus instrumentos de expresión. "En fait, essaie-t-on d'atteindre les cadres propres de la pensée, on

²⁸ *Ibid.*, pp. 21 y 23.

²⁹ Emile Benveniste, "Categories de pensée et catégories de langue" en *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966), p. 64.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

ne ressaisit que les catégories de la langue.”⁸¹ La otra ilusión consiste en creer que el lenguaje es un sistema ordenado que revela una estructura, y de tratar de extraer, a través de su sistema formal, la copia de una lógica inherente al pensamiento que le es exterior y anterior. La verdad es más compleja: “il est plus fructueux de concevoir l'esprit comme virtualité que comme cadre, *comme dynamisme que comme structure.*”⁸² El pensamiento como dinamismo es justamente lo que Borges describe en Tlön. El problema que se presenta, en vista de la inseparabilidad del lenguaje y del pensamiento, en vista del hecho de que “pensar, es manejar los signos de la lengua,”⁸³ es el siguiente: ¿Cómo expresar el dinamismo del pensamiento, su carácter informe, cuando “todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrar—*id est*, de clasificarlo— importa un falseo.”⁸⁴ Puesto que el pensamiento no puede realizarse sin el lenguaje, Borges tiene que adoptar su estructura para transmitirlo. El hecho de que recurra a la metáfora para figurar lo que no se puede nombrar, el hecho de que “sugiere” en vez de nombrar no anula la contradicción, no hace más que enmascararla. En Tlön, asistimos a una verdadera proliferación metafórica: la luna se traduce por “aéreo-claro sobre oscuro-redondo o “anaranjado-tenuedel cielo”; “surgió la luna sobre el río” se dice “hacia arriba detrás duradero-fluir luneció.”⁸⁵ Pero, de la misma manera que el rayo directo no difiere del rayo reflejado más que por su desviación, la metáfora, como el nombre propio, tampoco escapa a la “división” y a la fijeza que caracterizan el hecho lingüístico. Lenguaje y pensamiento quedan inextricablemente unidos.

Si el pensamiento está limitado en su relación con el lenguaje, el idealismo y la eliminación del mundo exterior le permiten transgredir sus límites tradicionales. En Tlön, la ausencia del referente permite las asociaciones más insólitas y la formación de una variedad inagotable de agrupaciones, así, Foucault, maravillado ante las mezclas fantásticas de los textos de Borges, habla de “l'impossibilité nue de penser cela”⁸⁶ Tlön es la invención moderna de la combinatoria:

⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

⁸² *Ibid.* El subrayado es mío.

⁸³ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁴ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” p. 23.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1960), p. 7.

En la literatura de este hemisferio . . . abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el calor 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.³⁷

El problema de la adecuación del signo al referente material ya no existe, y puesto que las palabras no están sometidas a un referente que tratan de mimar o de representar, su proliferación no tiene límites: “ el hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número.”³⁸ Todo está permitido, el lenguaje, creador de mitos, tiene por derivación “ la religión, las letras, la metafísica ” (esta última es “ una rama de la literatura fantástica.”³⁹ La ciencia no existe, ya no hay verdad, y todo juicio es un “ no-sentido ” ya que la verdad abarca todas las posibilidades: la misma tesis materialista está incorporada a la ideología de Tlön. El error no existe y la verdad ya no se busca porque está en todas partes: “ los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro.”⁴⁰ Los “ objetos ” ya no están ligados por una relación causal, su encadenamiento es un ejemplo de asociaciones de ideas:

Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior al sujeto, que no puede afectar o iluminar al estado anterior.

La disyunción, la dispersión completa ha reemplazado la concatenación de los hechos y de los actos: la arbitrariedad es la única ley.

La percepción de una humareda en el horizonte y después el campo incendiado y después el cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas.⁴¹

³⁷ Jorge Luis Borges, “ Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

Completamente liberado, el pensamiento exige lo suyo: el derecho de permitirse todo, de no tener límites. Se forman las conjunciones más disparatadas, como la del grito del pájaro y el color del alba. Los límites entre ficción y realidad se borran: la ficción termina por confundirse con la realidad. El texto se refleja a sí mismo, cuenta su propia historia. En Tlön, "los (libros) de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables," descripción que tan bien se aplica a la obra de Borges.⁴² Tlön debe su descubrimiento a un espejo, y la estructura de su universo es una estructura de caja china: Tlön es la región imaginaria de la literatura fantástica del país fantástico (Uqbar), de un planeta fantástico, de un relato fantástico.

Ficción y realidad coexisten en un texto que, desde el prólogo (en el que Borges califica su obra de "notas sobre libros imaginarios") se presenta como una ficción a la vez que mantiene, en el interior de la narración, un simulacro de verdad: los personajes reales (Ibarra, Reyes, Casares) se mezclan con los personajes ficticios, y la bibliografía real se confunde con la bibliografía ficticia. La lógica de Tlön es una lógica onírica que escapa al principio de la contradicción: "Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto."⁴³ En ese mundo abstracto, inmaterial, no es extraño que la única ciencia ortodoxa sea la que no puede ser verificada objetivamente, la que no se revela más que simbólicamente y que tolera la contradicción, es decir, la psicología.

No es exagerado decir que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella.⁴⁴

Al final de la narración, aprendemos que los objetos de Tlön han empezado a invadir el mundo: "el contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo."⁴⁵ No es únicamente en el nivel temático que se puede observar la dispersión de la realidad sino en la configuración misma del texto, que toma la forma de un vagar dentro de un laberinto sin centro. El arte que cultiva Borges es el de la ambigüedad, de la paradoja: podría acusársele de ser como los habitantes de Tlön, y de buscar, no la verdad sino el asombro, un asombro un tanto frustrante ya que consiste en defraudar la expectativa del lector.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 22-3.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 35.

Pierre Macherey, en su libro *Pour une théorie de la production littéraire* define el espacio literario donde se inserta el libro, espacio que no le es dado, sino que es construido por él: "le livre tient tout entier dans l'écart qui sépare d'une fin un commencement, et, dans le cas particulier, un problème de sa solution."⁴⁶ El libro tradicional surge de un secreto por traducir y termina con su revelación, de manera que la solución del problema anula la necesidad del texto: todo lo anterior parece quedar olvidado ante el momento de la revelación. De cierto modo, se puede decir que el libro es artesano de su propia muerte. Esta manera un poco detectivesca de abordar un texto queda completamente destruida por Borges: "el lector de tapas" como lo llama Macedonio Fernández, queda defraudado porque en Borges el enigma no se resuelve, más bien se multiplica, de modo que la solución consiste en que no haya solución, detrás del enigma no hay nada más que una materia que perpetuamente se pone en cuestión y forja su propia necesidad. En Borges, el enigma mismo, su trayectoria enroscada es el móvil del texto. Macherey habla de un desplazamiento: lo que antes era método es ahora un fin, un fin difuso, informe, que busca un significado sin cesar elusivo.

Escribe Paz que la técnica es una de las características de la literatura moderna: la técnica "no es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan un significado y que no significan más que ser búsqueda."⁴⁷ En Borges, el mecanismo que permite la articulación infinita del texto podría denominarse "técnica del libro-contralibro." En Funes, encontramos un esbozo de esta técnica: al principio de la narración nos es presentado como "un Zarathustra cimarrón y vernáculo," un superhombre. Esta alusión a Nietzsche, el filósofo del Eterno Retorno, filosofía que se halla tan presente en la obra de Borges, es precisamente el término antinómico del "cronométrico Funes" que es incapaz de ver continuidad alguna en el mundo. Al acabar la lectura quedamos confusos: Funes es presentado como elemento de aquello mismo que lo niega.

En "El jardín de senderos que se bifurcan" hallamos la mejor ilustración de este mecanismo. El relato toma la forma de una novela policíaca de la cual no es, claro, más que una parodia. Resumido en pocas palabras, el argumento es el siguiente: en 1916, el espía

⁴⁶ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Pierre Maspero, 1966), p. 47.

⁴⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 318.

Yutsun, perseguido por el capitán Madden que trabaja para Inglaterra, debe transmitir a los alemanes el nombre de la ciudad (Albert) que deben atacar. Mata al sinólogo que lleva este apellido para que la noticia, publicada por los periódicos, llegue a oídos de sus jefes. Antes de morir, Albert le da la clave del libro escrito por su antepasado Ts'ui Pên. La trama está contenida en una estructura de caja china: tenemos el libro en el interior del libro: el libro que narra a la vez que es narrado. Los dos planos son simultáneamente parte y todo: la historia narrada por Yutsun contiene la del libro de su antepasado Ts'ui Pên y al mismo tiempo está contenida en este último como caso particular de un concepto general.

La novela de Ts'ui Pên es un laberinto, un laberinto infinito para que se pierdan todos los hombres, "un acervo indeciso de borradores contradictorios."⁴⁸ Los mismos episodios se repiten con variaciones enormes: Stephen Albert y Yutsun se volverán a encontrar en circunstancias similares pero los sucesos cambiarán. El universo (el libro) se concibe como una bifurcación en el tiempo:

(Ts'ui Pên) Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa 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.⁴⁹

El libro de Ts'ui Pên, con su vasta combinatoria, su creación de diversos porvenires que proliferan y se ramifican, su presentación de "borradores contradictorios" es, magnificado, el mismo que el del autor apócrifo Herbert Quain con su novela *April-March*.

Los mundos que propone *April-March* no son regresivos; lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije. Trece capítulos integran la obra. El primero refiere al ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado,

⁴⁸ Jorge Luis Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan" en *Ficciones*, pp. 106 y 109.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 114-5.

refiere los sucesos de "otra" posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta, pues, de nueve novelas; cada novela, de tres capítulos. (. . .) Quizá un esquema ayude a comprender la estructura.⁵⁰

$$Z \left\{ \begin{array}{l} Y1 \left\{ \begin{array}{l} X1 \\ X2 \\ X3 \end{array} \right. \\ Y2 \left\{ \begin{array}{l} X4 \\ X5 \\ X6 \end{array} \right. \\ Y3 \left\{ \begin{array}{l} X7 \\ X8 \\ X9 \end{array} \right. \end{array} \right.$$

La exposición esquemática (e irónica) de la obra imaginaria de Herbert Quain anticipa proféticamente la nueva novela, años antes de su aparición (Borges escribió su relato en 1941). Humorísticamente, Borges termina diciendo: "Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el

$$Z \left\{ \begin{array}{l} Y1 \left\{ \begin{array}{l} X1 \\ X2 \end{array} \right. \\ Y2 \left\{ \begin{array}{l} X3 \\ X4 \end{array} \right. \end{array} \right.$$

binario y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas."⁵¹

El dualismo reducción/dispersión; orden/caos que caracteriza las dos visiones del mundo de Borges se vuelve a encontrar, expuesto en sus grandes líneas, en sus dos concepciones de la metáfora.

Borges establece una diferencia entre lo que se podría llamar "la buena" y "la mala" metáfora. La mala metáfora es la que corresponde a la visión dispersa del mundo: está ilustrada por las kenningar. Las kenningar son palabras compuestas, extensas metáforas que "nos dictan (un) asombro, nos extrañan del mundo" e indican una "lúcida perplejidad."⁵² La valoración de éstas

⁵⁰ Jorge Luis Borges, "Examen de la obra de Herbert Quain," in *Ficciones*, pp. 84-5.

⁵¹ *Ibid.*, p. 85.

⁵² Jorge Luis Borges, "Las kenningar" en *Historia de la eternidad* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1953), p. 65.

metáforas no es exclusivamente negativa, ya que Borges escribe que ellas sólo son capaces de re-crear el asombro inicial de la experiencia, y que "son la correcta y momentánea verdad de dos intuiciones."⁵³ No obstante, Borges las tacha de "artificios verbales," de "sofismas" y de "ejercicios embusteros y lánguidos." "Reducir cada *kenning* a una palabra no es despejar incógnitas; es anular el poema"—escribe Borges.⁵⁴ No se puede traducir la expresión "carne de cisne rojo" sin la pérdida casi total de su valor. Algunas *kenning* son casi significantes puros, de valor exclusivamente plástico: su eficacia es "anterior a toda interpretación y no depende de ella."⁵⁵

. . . deparan una satisfacción casi orgánica. Lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo. No invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son términos. El agrado—el suficiente y mínimo agrado—está en su variedad, en el heterogéneo contacto con sus palabras. Es posible que así lo comprendieran los inventores y que su carácter de símbolos fuera un mero soborno a la inteligencia.⁵⁶

Estas figuras son metáforas fuera del mundo, que crean su propio mundo, cuyo significado es un mero suplemento al placer estético. La palabra crea su propia motivación, su propio orbe cuya relación con un referente es secundaria, casi innecesaria: las *kenningar* son "objetos verbales, puros e independientes como un cristal o un anillo de plata."⁵⁷

En su ensayo sobre la metáfora, Borges repudia la práctica de fundar este tipo de figuras sobre el lenguaje, y no, según las prescripciones de Aristóteles, sobre las cosas. En ese texto, Borges vuelve al punto de vista tradicional, según el cual las palabras deben expresar las secretas simpatías entre las cosas: la "buena metáfora" es la que repiensa las equivalencias eternas, tan antiguas como la literatura (ensueño-vida; sueño-muerte, etc . . .).

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Iliada*, fué compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias . . . fueron

⁵³ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Jorge Luis Borges, "La metáfora" en *Historia de la eternidad*, p. 70.

advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados.⁵⁸

Para “expresar” algo, hay que volver a los orígenes, a los arquetipos de base que explican el mundo, y así alcanzar una proximidad con las cosas. Para Borges, la tarea del escritor no es ajena a la del traductor, puesto que los dos casos presuponen la existencia de un proceso anterior: “Un famoso poeta es menos un inventor que un descubridor.”⁵⁹ De nuevo tenemos el concepto del lenguaje como mediador, como instrumento que se hace casi transparente, mientras que en la visión dispersa del mundo, el lenguaje se caracteriza por su opacidad. En este último caso, el lenguaje subraya su discontinuidad con el mundo, obra sobre la nada: en Tlön, el lenguaje ha perdido (o mejor dicho, no tiene) orígenes, ha roto totalmente con el mundo, no existe más que para sí. El carácter arbitrario de las relaciones entre las palabras que componen las kenningar se opone a la necesidad de las relaciones establecidas entre los términos de la metáfora tradicional. En el caso de las kenningar, como en el de Tlön, los signos no tienen más que un valor de superficie: detrás de la máscara, no hay nada, sólo unas figuras del lenguaje, figuras sin contenido, puro vacío. De nuevo tenemos la primacía de la forma, de la técnica, del tejido, de las relaciones, sobre el “contenido.”

En *El informe de Brodie* se describe a una tribu que ya no puede descifrar los caracteres de sus antepasados, y cuyo lenguaje está marcado por la pérdida del referente y el retorno a un pensamiento difuso y multidimensional.⁶⁰ En el lenguaje de esta tribu, los signos están dotados de significados variables. No existe nada de perma-

⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁹ Jorge Luis Borges, “La busca de Averroes” en *El Aleph*, pp. 98-9.

⁶⁰ “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 nrz, 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.” Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1970), p. 147.

nente, la realidad está en perpetuo movimiento, no existe nada fijo, incontestable. Lo más notable es el dinamismo de la palabra, la rotación de los significados que se desplazan para significar su contrario.

Las ficciones de Borges se pueden concebir como vastas metáforas con o sin el otro término. Estas dos posibilidades aparentemente excluyentes resumen los dos polos de la visión borgiana del mundo. Sin embargo, la palabra fracasa, tanto para describir la presencia como para sugerir la ausencia. En el primero de los casos, es inadecuada para representar la realidad, no puede evocarla más que de manera oblicua. En el segundo de los casos está de más.

Si hay un principio unitario que sustente la obra de Borges, es el pensamiento, único espacio en que puedan existir las contradicciones simultáneamente. Las ficciones de Borges presentan esa alianza entre arbitrariedad y necesidad que caracteriza el juego del pensamiento. El carácter arbitrario se encuentra en la superposición de las varias posibilidades contradictorias: el aspecto necesario, en el proceso selectivo que subsiste en todo texto. La obra de Borges subraya la arbitrariedad del relato, su inexistencia fuera del texto, cuando trata de presentar todas las posibilidades dentro del texto mismo. Macherey constata:

Comment écrire la plus simple histoire, alors qu'elle implique une possibilité infinie de variation, alors que sa forme choisie *manquera* toujours des autres formes qui auraient pu l'habiller? L'art de Borgès c'est qu'il répond à cette question par un récit: en choisissant justement parmi ces formes celle qui, par son déséquilibre, son caractère évidemment artificieux, ses contradictions, préserve le mieux la question.⁶¹

Borges cultiva la paradoja como forma de arte. Según Deleuze: "le paradoxe est d'abord ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes."⁶² La destrucción de la identidad implica la destrucción del mundo, la pérdida de todo saber o conocimiento reducible, la pérdida del nombre propio, del sustantivo:

Le nom propre ou singulier est garanti par la permanence d'un savoir. Ce savoir est incarné dans des noms généraux qui désignent

⁶¹ Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 231.

⁶² Gilles Deleuze, *La logique du sens* (Paris: Editions de Minuit, 1969), p. 12.

des arrêts et des repos, substantifs et adjectifs, avec lesquels le propre garde un rapport constant. Ainsi le moi personnel a besoin de Dieu et du monde en général. Mais quand les substantifs et adjectifs se mettent à fondre, quand les noms d'arrêt et de repos sont entraînés par les verbes de pur devenir et glissent dans le langage des événements, toute identité se perd pour le moi, le monde et Dieu.⁶³

Cuando el mundo se afantasma y se desrealiza en un movimiento de expansión infinita, la irrealidad se comunica al lenguaje. La pregunta: ¿Adónde va el relato? no tiene contestación porque tampoco conocemos la dirección del futuro. El sentido de la obra de Borges abarca el sentido de la historia en su pasado y en su futuro inconocible, lo que le da una dimensión infinita. Por eso sus relatos tienen la forma de un vagar en un laberinto sin centro que nos lleva a todas partes y a ninguna en particular.

Quizá la historia de Tlön sea la que mejor resuma la obra de Borges: su historia es la historia del pensamiento, ya que Tlön es la metáfora del pensamiento. Mejor que metáfora, tal vez sería más correcto decir "alegoría," ya que ésta es, según el retórico francés Fontanier, "la figura de expresión por ficción" ⁶⁴ Tercer círculo (Orbis Tertius) que concentra todos los otros, Tlön es el pensamiento, el conocimiento, sitio (órbita) de un tercer ojo que no está sujeto a las ilusiones de los dos otros que no ven que el mundo es ficción.

Borges escribe que fueron los hombres quienes inventaron a Tlön: Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por los hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.⁶⁵

Pero Tlön también ha inventado al hombre. Relación totalmente reversible, que une dos términos que se explican mutuamente. Nuevo círculo (lógico) que no tiene punto de origen ya que está en todas partes. El sentido de la obra de Borges se confunde con un nosentido, con una pluralidad de sentidos que se anulan. Maurice Blanchot, hablando del carácter abierto, circular de la obra de Borges, escribe estas palabras, que son quizá el mejor comentario para concluir:

⁶³ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁴ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, ed. Gérard Genette (Paris: Flammarion, 1968), p. 111.

⁶⁵ Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," p. 35.

Mais si le monde est un livre, tout livre est le monde, et de cette innocente tautologie, il résulte des conséquences redoutables. Ceci d'abord, qu'il n'y a plus de borne de référence. Le monde et le livre se renvoient éternellement et infiniment leurs images reflétées. Ce pouvoir indéfini de miroitement, cette multiplication scintillante et illimitée—qui est le labyrinthe de la lumière et qui du reste n'est pas rien—sera alors tout ce que nous trouverons, vertigineusement, au fond de notre désir de comprendre.⁶⁶

The Johns Hopkins University

⁶⁶ Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), p. 117.