



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)**

Tesina di Laurea

**Borges: percorsi della memoria
in *Funes el memorioso***

Relatore
Prof. Emanuele Leonardi

Laureanda
Carlotta Pallotti
n° matr. 2089889 / LTLLM

Anno Accademico 2024 / 2025

Indice

Introduzione	p.1
Capitolo 1	
1.1 Jorge Luis Borges.....	p. 6
1.1.1 Formazione In Europa.....	p. 7
1.1.2 Ritorno in Argentina.....	p.8
1.1.3 La maturità e La cecità	p. 11
1.2 Il contesto storico-culturale	p. 14
1.2.1 L'ultraismo argentino.....	p. 15
1.2.2 L'argentina negli anni di Borges.....	p. 16
1.2.3 I Conflitti mondiali e il loro impatto sociale.....	p. 17
Capitolo 2	
2.1 Premesse stilistiche e socioculturali.....	p. 20
2.1.1 Il postmodernismo ed il neofantastico.....	p. 21
2.1.2 Il <i>cuento-ensayo</i>	p. 23
2.1.3 La filosofia nei <i>cuentos-ensayos</i>	p. 24
2.2 <i>Ficciones</i>	p. 25
2.2.1 La struttura dell'opera.....	p. 26
2.2.2 Lo sviluppo tematico.....	p. 27
2.3 <i>El aleph</i>	p. 31
2.3.1 La dimensione umana e spirituale di <i>El Aleph</i>	p.31
2.3.2 La comunanza dei temi tra <i>El Aleph</i> e <i>Ficciones</i>	p.33
Capitolo 3	
3.1 <i>Funes el memorioso</i>	p. 37
3.1.1 Ireneo Funes.....	p.38
3.1.2 Comparazione dei temi con altri racconti.....	p. 40
3.2 Ricordare e dimenticare: il linguaggio e il nominalismo.....	p. 42
3.2.1 La memoria.....	p. 45
3.3 L'eccesso della memoria e la perdita dell'identità	p. 48
3.3.1 La scrittura e l'oblio	p. 49
3.3.2 Conclusione.....	p. 51
Bibliografia.....	p. 54
Resumén.....	p. 58

Introduzione

Per secoli il territorio latinoamericano è stato soggetto a violenze ed oppressioni da parte delle colonie, che hanno oppresso i popoli e non hanno permesso la diffusione della cultura e dell'identità latinoamericana. Nel XX secolo, dopo decenni di chiusura verso l'esterno, autori come Jorge Luis Borges hanno permesso al mondo di scoprire le sfaccettature delle nazioni sudamericane e hanno permesso ad autori e critici letterari di interessarsi alla cultura della propria nazione. Borges non ha sempre goduto di un'ottima fama; inizialmente le sue opere non erano state comprese a causa del suo stile innovativo. Il suo carattere postmoderno ha permesso di racchiudere in poche pagine spunti di riflessione su argomenti filosofici e metafisici. Le caratteristiche delle sue opere hanno permesso di congiungere la forma del racconto con quella del saggio, generando uno stile ibrido capace di colpire il lettore. La sua formazione cosmopolita e generata dall'incontro della cultura europea con quella latinoamericana, ha dato vita ad opere capaci di dimostrare l'uso del racconto fantastico per indagare su questioni sociali. Inoltre, l'importanza degli eventi che hanno segnato la sua vita ha permesso di riconsiderare il modo con cui essa deve essere vissuta. L'intento del mio elaborato è dimostrare quanto, tutti questi fattori appena elencati siano centrali nello sviluppo della sua personalità di scrittore e quanto siano fondamentali per ricercare elementi, apparentemente nascosti, nelle sue parole.

Nel primo capitolo del mio progetto di tesi ho raccolto la sua biografia, instaurando un confronto tra il testo *An autobiographical essay* e vari saggi di studiosi, che hanno indagato su quanto non scritto dall'autore e del motivo per cui abbia omissi eventi che lo hanno segnato. Uno dei motivi per cui, nella sua autobiografia, sono stati omissi dei fatti accaduti, è il tentativo di creare un personaggio che rispecchi i canoni che l'autore stesso aveva ideato. Nelle sue parole sono presenti eventi che hanno segnato la sua esistenza, manca però il segno che hanno lasciato su Borges, sia dal punto di vista fisico che mentale. A partire dal viaggio che ha fatto quando era ancora piccolo per permettere al padre di poter essere visitato da dottori in Europa, che avrebbero potuto aiutarlo con la malattia degenerativa che lo avrebbe portato alla cecità. Il piccolo Borges non era a conoscenza dell'ereditarietà della malattia e considerò il viaggio come un momento per poter visitare il continente europeo e poter leggere opere e poesie in lingua originale. Il viaggio, inizialmente previsto come un breve soggiorno, si trasforma in una lunga permanenza per via dello scoppio della Prima Guerra Mondiale. L'autore, insieme alla sorella Norah, hanno quindi frequentato delle scuole in Europa durante questo periodo. In questo modo ha potuto imparare il latino e il francese ed ha avuto l'opportunità di studiare una cultura e una letteratura differente da quella che avrebbe studiato nella sua terra natale. Insieme a questi insegnamenti, ha avuto la possibilità di entrare in possesso di opere in lingua originale, che gli hanno permesso di imparare a leggere in molte lingue, compreso l'italiano. Gli anni in Europa hanno garantito un'apertura mentale, che non sarebbe stato possibile sviluppare appena in Sudamerica, e hanno contribuito a sviluppare il sentimento cosmopolita, che lo ha distinto da altri autori della sua nazione. Il motivo principale per cui la sua terra natale non avrebbe permesso l'acquisizione di una cultura differente da quella latinoamericana è dovuto alla necessità di proteggere una società che si stava ricomponendo e riconfermando dopo gli anni della colonizzazione; l'influenza da culture esterne era vista come una minaccia all'unità culturale e sociale postcoloniale. La nazione che ha maggiormente influito sui testi giovanili di Borges è stata la Spagna, ultimo posto in cui ha soggiornato prima di ritornare a Buenos Aires. È proprio qui che ha iniziato a frequentare i circoli letterari intorno alla rivista *Grecia* ed è stato a contatto con il movimento ultraista. Inoltre, ha avuto l'opportunità di conoscere, ed avvicinarsi molto, ad una delle personalità che hanno formato maggiormente lo stile dell'autore: Rafael

Cansinos-Assens. Quest'ultimo ha insegnato a Borges lo stile dell'ultraismo e ha gettato le basi per la stesura delle prime opere pubblicate dall'autore. Al ritorno nella sua terra, l'autore aveva una formazione cosmopolita e ultraista. Nonostante ciò, le sue prime opere rimarcano la bellezza della sua città, della sua nazione e della cultura latinoamericana in generale. Il primo periodo dopo il ritorno è stata una riscoperta della città in cui ha passato i primi anni della sua vita e, dato l'impatto che gli aveva suscitato rivedere la città, si era ripromesso che la bellezza che vedeva sarebbe stata traposta nelle sue opere; per questo motivo pubblica *Fervor de Buenos Aires*. Nonostante il contatto con il movimento ultraista, poco tempo dopo si rese conto di non appartenere più a quegli ideali e cambia il suo stile avvicinandosi sempre di più a quello che poi sarebbe stato il postmodernismo. La vita scorre normalmente, i circoli letterari in Spagna lo hanno avvicinato al mondo delle riviste, per questo motivo decide di fondarne due a Buenos Aires: *Prisma* e *Proa*. Entrambe non hanno avuto successo e poco dopo sono state chiuse. Arriva così a far parte della nascita della rivista *Sur* con Victoria Ocampo, una delle persone che lo avrebbero accompagnato per il resto della sua vita. Grazie a lei, in tutti i momenti in cui Borges ha avuto la necessità di un appoggio, sia per la pubblicazione delle proprie opere che per dargli supporto nei momenti di difficoltà, non si è mai sentito solo. Anche quando con la dittatura Perón è stato ostacolato, sia nella vita pubblica che privata, è stata la Ocampo a dargli un supporto maggiore nell'ambito letterario. La partecipazione ai numeri delle riviste è incrementata con il passare del tempo e, *Sur*, è diventata un impegno fisso per tutta la sua vita. In questi anni si avvicina anche a Macedonio Fernández, colui che ha insegnato a Borges la necessità di una lettura scettica, che vada oltre al significato superficiale di un testo. Grazie ai loro incontri, l'autore ha avuto l'opportunità di imparare molto del suo stile e dei suoi ideali; questo ha indirizzato Borges a cambiare prospettiva sul vero senso della scrittura. Nonostante le pubblicazioni in questa e in altre riviste, si è visto costretto a trovare un lavoro alla fine degli anni Trenta a causa della condizione di salute del padre. Nel 1937 inizia a lavorare nella Biblioteca Miguel Cané, poco dopo il padre muore e, ormai consapevole che la malattia avrebbe colpito anche lui, decide di voler cercare di vedere più cose possibili per fare in modo ricordarle una volta che la vista non glielo avrebbe più permesso. Per questo le sue giornate sono scandite dai circoli letterari e dalle lunghe passeggiate in compagnia. Il lavoro alla biblioteca lo consumava, si sentiva limitato e non riusciva a dare piena dimostrazione delle sue capacità a causa dei colleghi. Per questo motivo, tutti i momenti liberi che aveva nell'arco della giornata, li passava a scrivere e a leggere. Purtroppo, nel 1938, subisce un incidente dovuto al peggioramento della vista e viene ricoverato a causa di una setticemia. Sua madre, una delle persone che ha sempre sostenuto la carriera di Borges, passava tutti i giorni in ospedale ad allietare la sua convalescenza leggendogli libri. Tutto questo cambia profondamente l'autore e lo avvia verso la scoperta dello stile che lo avrebbe reso noto in tutto il mondo. Per qualche periodo, decide di non scrivere per paura di non esserne più in grado. Solo grazie a Adolfo Bioy Casares e alla scoperta delle storie brevi, la sua produzione letteraria ricomincia e diventa più forte di prima.

Nel secondo capitolo della tesi ho cercato di analizzare quanto l'importanza delle amicizie e degli eventi che si sono susseguiti siano importanti nelle opere di Borges. Ogni elemento scritto in esse è un rimando alla sua vita e, sebbene alcuni critici lo considerino un autore impersonale, le sue opere sono intrise dei sentimenti scaturiti dagli eventi più importanti della sua vita. Ogni sua opera possiede riferimenti a personaggi creati sulla base delle sue amicizie; alcuni racconti narrano l'incidente, il periodo passato nella biblioteca, la lotta interna continua che lo ha accompagnato dal momento in cui ha capito che il suo destino non avrebbe ricalcato quelli eroici dei suoi antenati, la forte influenza che la società scientifica e filosofica ha avuto nell'ambito letterario in questi anni. È per questo motivo che Borges sfrutta al massimo uno stile ibrido e viene chiamato il precursore del postmodernismo. Nella redazione delle sue opere ogni elemento può essere ricollegato al movimento letterario postmoderno; la decentralizzazione del soggetto ha permesso di sviluppare

una storia che non si concentri su un racconto della vita di un personaggio, ma che indaghi sul senso delle scelte fatte, sulla concezione del mondo. In questi anni, il crollo dei paradigmi che sempre hanno regolato le leggi dell'universo, segna la società e la abbandona al caos dell'ignoto. L'intertestualità diventa strumento necessario agli occhi di un nuovo lettore, che non esiste per la sola lettura del susseguirsi delle parole: il suo compito diventa indagare sul significato profondo celato nelle parole dell'autore. L'utilizzo di temi filosofici come pretesto per la scrittura delle opere che maggiormente rispecchiano lo stile dell'autore, è la cornice concettuale necessaria per ricercare il significato celato nelle parole o nei riferimenti, anche impliciti, ai filosofi; così facendo, riesce a fornire al lettore attivo l'opportunità di iniziare la sua riflessione sul vero senso del racconto. Uno dei tanti è Schopenhauer, che ricorre soprattutto nei racconti relativi alle scelte e al destino dei personaggi dei *cuentos-ensayos*. Ma abbiamo anche Leibniz, da cui l'autore si basa per la narrazione delle storie che riguardano il tema della teologia o quando si parla di divinità. Le opere che, maggiormente, riflettono le caratteristiche esposte riguardo allo stile postmoderno sono: *El aleph* e *Ficciones*. Entrambe si presentano come raccolte di racconti brevi, *cuentos-ensayos*, e possiedono le stesse caratteristiche stilistiche ricollegabili al postmodernismo. In ognuna di esse c'è una costante presenza della necessità di ricercare un linguaggio che possa essere adatto alla descrizione degli eventi, accompagnato dalla consapevolezza che tale linguaggio non esiste. *Ficciones* prima raccolta pubblicata, è suddivisa in due parti: *El jardín de senderos que se bifurcan* e *Artificios*. La seconda parte è stata poi ampliata con l'aggiunta di alcuni racconti nel 1956. Le narrazioni esaminano i concetti di infinito, tempo, identità, memoria. Ognuno di essi è collegato con dei fili conduttori che permettono di connettere tutti i racconti attraverso delle macro-tematiche. Nulla è lasciato al caso, il processo di stesura è composto da varie riletture delle opere e riscritture di passaggi per evidenziare ancora meglio la presenza di questi elementi celati. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, il *cuento-ensayo* che apre la raccolta, narra dell'esistenza di un mondo che possiede delle leggi capovolte e che si insinua, attraverso degli oggetti, nel mondo reale. In queste parole, si capisce l'importanza che il crollo delle convinzioni sulla conoscenza dell'universo abbia colpito società e l'abbia spinta a riconsiderare le leggi che da sempre l'hanno ordinata agli occhi dell'uomo. Il concetto di infinito è rappresentato, ad esempio, dall'esistenza di una biblioteca che contiene tutti i libri esistenti. Inoltre, la presenza di un libro infinito, conosciuto solamente da un uomo che ha ottenuto la conoscenza totale dell'universo, riflette l'incapacità dell'uomo di poter arrivare ad un livello tale di conoscenza. Il racconto è intitolato *La biblioteca de Babel* ed è stato ispirato alla Biblioteca in cui l'autore stesso ha lavorato per molti anni. Da qui si inizia ad intravedere quello che nel primo capitolo era stato esposto, ovvero: l'importanza degli eventi vissuti in prima persona dall'autore. *El jardín de senderos que se bifurcan* è, per eccellenza, il racconto che analizza la possibilità dell'esistenza di un tempo che si biforca e che contiene tutti i possibili destini dettati dalle scelte fatte, o scartate, dall'uomo nel corso della sua vita. *La forma de la espalda* racchiude il pensiero che l'autore ha sul concetto di identità. Ogni uomo possiede una parte buona e una cattiva, una coraggiosa e una codarda. Questo dualismo non giustifica le azioni di un uomo, ma avvalorata la tesi per cui ognuno ha la possibilità di scegliere chi essere. Il racconto dimostra che, a prescindere a quale parte si pensi di appartenere, si ha sempre la possibilità di cambiare. Nella raccolta *El Aleph*, pubblicata qualche anno dopo, il primo racconto, *El inmortal*, è simbolo del concetto dell'immortalità e dell'impossibilità dell'uomo di poter possedere tale facoltà. Il limite del tempo che l'uomo ha a disposizione per vivere è l'unico elemento che permette di affermare la sua identità. Se un individuo visse in eterno, sarebbe pervaso dalla moltitudine delle personalità che attraverserebbe nel corso degli anni e verrebbe segnato a tal punto da perdere il suo vero io. Il presupposto per *La escritura del dios* è l'inefficacia del linguaggio umano come strumento per comunicare la conoscenza totale. In questo caso, il personaggio scopre che la scrittura di Dio è nel manto di una tigre, questo perché è impossibile spiegare con le parole delle informazioni di tale

grandezza. Ancora una volta, non solo l'autore, ma anche il personaggio, trova la dimostrazione della fragilità del linguaggio; ancora una volta, come in *El inmortal*, l'uomo si trova davanti a qualcosa di divino e si rende conto di non poter essere in grado di gestire così tanta grandezza. Si arriva poi ad un altro racconto, anch'esso dimostrativo dello schema narrativo di Borges, intitolato *El Aleph*, come la raccolta stessa. In questo viene toccato il concetto di infinito, scrutabile attraverso un oggetto che possiede un diametro di qualche centimetro, ma dal quale è possibile osservare ogni punto dell'universo da ogni prospettiva. In questo caso, l'autore cerca di far passare la sensazione provata dal personaggio, ma la carenza di espressioni adatte a raccontare una simile grandezza, non riesce a spiegare che cosa significhi veramente essere in grado di osservare l'universo da ogni punto possibile. Come dimostrato nel mio progetto, la forte crisi del XX secolo è stata la causa scatenante che ha permesso all'uomo di comprendere che non possiede tutte le risposte e che non esiste un modo per ordinare il funzionamento del mondo per renderlo comprensibile. Ogni racconto dimostra che il linguaggio non sarà mai abbastanza accurato e l'uomo non sarà mai abbastanza forte per poter gestire poteri o conoscenze talmente fuorvianti che vengono circoscritte alle divinità.

Nell'ultimo capitolo del mio progetto si arriva all'argomento centrale di tutta la mia tesi: la memoria. Questo concetto è racchiuso in uno dei racconti che fanno parte della seconda sezione di *Ficciones*, il titolo è *Funes el memorioso*. La storia viene presentata come un pretesto dell'autore per potersi liberare di tutte le immagini, e i ricordi, che per un periodo della sua vita non gli hanno permesso di dormire. Il racconto stesso viene presentato nel prologo di *Ficciones* come una "metafora dell'insonnia". La storia si sviluppa come una memoria del personaggio Ireneo Funes, un giovane apparentemente privo di qualità che lo distinguano dagli altri. A causa di un incidente che lo ha lasciato paralizzato, ottiene il potere di una memoria soprannaturale. Questa gli permetteva di poter ricordare tutto quello che aveva visto sin dal momento della sua nascita; ogni dettaglio che il suo occhio aveva captato era impresso nella sua mente. In questo racconto vengono raccolte molte delle caratteristiche del postmodernismo e si fondono più argomenti trattati in vari *cuentos-ensayos*. Con un'attenta lettura si individua subito quale sia l'intento dell'autore; usare filosofi per rimandare alle interpretazioni che ruotano intorno alla memoria e sfruttare il riferimento a testi plausibilmente reali per riportare allo spazio della normalità il racconto. Soprattutto quest'ultima tecnica viene molto usata dall'autore. Nel secondo capitolo si è parlato del potere del *cuento-ensayo*, soprattutto se usato da un autore come Borges. Questo genere viene sfruttato per un motivo in particolare: raccogliere in poche pagine argomenti che necessiterebbero di interi volumi per essere discussi. È proprio qui che il talento dell'autore entra in gioco; uno dei tanti strumenti di cui si serve è il riferimento ad opere, sia reali che fittizie, da poter commentare attraverso il racconto. In questo modo non sarà necessario discutere sui presupposti di una teoria o concetto filosofico perché si fa riferimento ad opere che hanno già trattato l'argomento. Un esempio potrebbe essere il richiamo a dei testi latini che costituiscono il presupposto per l'incontro e il capitolo di uno di essi, citato parola per parola da Ireneo Funes, dimostra che sin dalle prime parole dell'incontro è Borges a fornire il tema centrale dell'opera: la memoria. Un altro riferimento è Locke e la sua critica al nominalismo. In questo caso, l'opera di riferimento è reale e il titolo è *An essay concerning human understanding*. In questo modo il lettore capisce che se dovesse andare a ricercare qualche elemento relativo al nominalismo, potrebbe tranquillamente leggere l'opera di Locke per poter comprendere quanto scritto nel racconto di Funes. Proprio il riferimento a questo filosofo apre anche una riflessione sul movimento del nominalismo stesso. Come Funes con il suo sistema numerico caotico aveva cercato di fare, il nominalismo si proponeva di creare un linguaggio che si basasse sulle percezioni sensoriali soggettive. Il fallimento del nominalismo si ricollega a Funes che, al posto di creare uno strumento che servisse ad ordinare, ha in realtà perso l'intento stesso del sistema numerico e del motivo per cui esso esiste. In questo modo è riuscito a concentrare in poche parole argomenti che avrebbero occupato interi capitoli di un libro. Questo è stato possibile grazie all'innovazione della figura del

lettore e l'intertestualità, tipiche caratteristiche della corrente del postmodernismo. Un altro filosofo menzionato nel racconto è Nietzsche. Quest'ultimo non viene chiaramente nominato nel testo, ma si fa riferimento ad un concetto che aveva ideato, ovvero: il superuomo. Nietzsche ha discusso molte volte sul concetto di memoria, non solo per quanto riguarda l'individuo, ma anche per la società stessa. Nelle sue parole è possibile comprendere quanto la memoria possa essere un peso per la società che, interessata solo al culto della memoria, ha perso di vista il vero senso della vita e del tempo. Ognuno vive rimuginando il passato, senza concentrarsi sul momento presente e futuro. Funes faceva lo stesso; era così impegnato a catalogare le immagini nella sua mente, che aveva perso di vista il presente e la vita, forse per la paralisi o forse perché non riusciva a fare spazio al nuovo per l'impossibilità di dimenticare dettagli inutili di eventi passati. Molti studiosi menzionano anche gli ideali di Bergson, che si ricollegano sia al racconto di Borges che alle idee di Nietzsche. Entrambi i filosofi considerano la memoria come elemento necessario per poter avere un'identità e agire secondo i nostri ideali, ma rimarcano la necessità di lasciare nel passato dettagli superflui; questo era un compito impossibile per Funes, la sua memoria lo teneva prigioniero di dettagli che non riusciva a processare.

Bergson era andato oltre all'idea di Nietzsche e aveva teorizzato l'esistenza di due memorie che operano nella mente di un individuo. La prima, quella che possedeva Funes, che si occupava di immagazzinare nella mente tutte le immagini che venivano visualizzate; la seconda, che processava tali immagini per fornire uno schema ordinato all'individuo in modo da garantirgli la possibilità di fare spazio al nuovo. L'ultima figura menzionata nel terzo capitolo della tesi è Derrida; colui che, anni dopo, è riuscito a raccogliere i caratteri distintivi delle opere di Borges ed ha dato una sua interpretazione. Inizialmente, Borges non aveva ricevuto grande successo con le sue opere, la sua scrittura innovativa non era comprensibile per una società non ancora pronta per un tale cambiamento in ambito letterario. Derrida presuppone l'importanza della scrittura come metodo per dimenticare, per questo Borges ha scritto Funes, sapeva che scrivere lo avrebbe aiutato a smettere di soffrire d'insonnia. Ma, il presupposto della scrittura è astrarre concetti e dimenticare le differenze, come la seconda memoria di Bergson. Funes non sarebbe mai stato in grado di scrivere perché non aveva la capacità di creare categorie generali, che potessero raccogliere le informazioni e ordinarle. Se anche avesse potuto scrivere non sarebbe stato in grado di dimenticare e quindi la scrittura stessa avrebbe perso il suo fine ultimo. Insieme a Bergson, Derrida e Nietzsche incontriamo, di nuovo, Locke che, nella sua critica al nominalismo, aveva evidenziato l'importanza dell'esistenza di categorie generali esprimibili tramite il linguaggio, in modo da poter comunicare con gli altri. Ireneo non poteva fare tutto ciò perché era immerso nel flusso continuo delle sue immagini e dei suoi ricordi e non riusciva a creare una discontinuità che gli avrebbe permesso di scrivere o di dimenticare. È allora qui che trova significato il mio elaborato, insieme alle parole di Borges è stato possibile analizzare come la biografia sia importante per le fondamenta della personalità dell'autore e quanto la sua cultura e le persone che gli son state accanto siano fondamentali nella sua crescita personale. L'intento che Borges aveva in questo racconto era far comprendere quanto, sebbene la memoria sia un elemento importante, dimenticare lo è ancora di più. La riflessione per il lettore deve quindi indagare sull'importanza di tralasciare dettagli che non sono necessari e dimenticarli per vivere nel presente e non sprecare il tempo limitato della vita.

Capitolo 1

1.1 Jorge Luis Borges

Una delle personalità che spicca maggiormente nell'ambito della letteratura moderna, fonte di ispirazione per moltissimi autori a livello mondiale e considerata la voce dell'identità argentina è proprio quella dell'autore Jorge Luis Borges. La ricchezza dello stile e l'ampiezza degli elementi trattati nelle sue opere, sono solo alcuni degli elementi che costituiscono la notorietà dell'autore. Ogni suo testo presenta temi, anche molto delicati e personali, che non vengono raccontati in altri contesti. Questo spinge il lettore a rileggere i suoi libri per scorgere elementi che prima non erano stati notati e che hanno contribuito a creare il personaggio letterario che rimane uno dei pilastri della letteratura latino-americana. Per potersi addentrare nella vita di Borges, si può partire dal testo *An autobiographical essay*, pubblicato nella rivista *The New Yorker*, nel 1970, ed inserito in alcune edizioni dei suoi libri. Questo testo autobiografico deve essere interpretato come un tentativo dell'autore di fornire una certa immagine di sé stesso. Alcuni eventi trattati non sono altro che il frutto della mente di un Borges maturo che racconta la sua vita. Come anche Lorena Amaro Castro scriverà in un commento¹, Borges ha volutamente fornito degli elementi della sua vita ed ha taciuto su altri proprio per plasmare un personaggio. Questa premessa non significa che quest'ultimo abbia sempre scritto in modo impersonale, anzi, come dirà il critico letterario Anibal Gonzalez², non ci sono autori che siano meno impersonali di Borges. Come vedremo nel secondo capitolo, tutti i testi e le poesie celano elementi autobiografici: la figura del padre, i suoi amici più intimi e la sua cecità sono alcuni di questi.

L'autore nasce nel 1899 a Buenos Aires nella casa dei suoi nonni materni, questa non possedeva particolari caratteristiche, era una delle molte che componevano il paesaggio della città di quell'epoca. I suoi primi ricordi vividi provengono da Palermo, dove si è trasferito da piccolo e dove narra siano partiti i primi ricordi d'infanzia. Aveva una sorella che si chiamava Norah, che non viene menzionata molto spesso nella sua autobiografia, perché, come scrive anche lo scrittore e studioso Jason Wilson nel suo libro *Jorge Luis Borges (Critical Lives, 2006)*, sembra quasi non esistere più dopo il matrimonio con il critico argentino Guillermo de Torre. Sin dall'inizio dell'autobiografia, decide di mettere in chiaro quali siano le sue origini: una famiglia che ha diverse provenienze e che è stata parte integrante della formazione dell'identità di Borges; i nonni paterni Frances Haslam di origini europee ed il colonnello Francisco Borges, di origini sudamericane, che ha combattuto per anni nell'esercito argentino. Passa poi ai nonni materni, i quali hanno combattuto nelle guerre civili e nomina suo nonno, Isidoro Suarez, che ha preso parte nella Battaglia di Junin in Perù³.

I genitori vengono invece descritti sottolineando la grande stima che l'autore aveva per loro, queste sono le prime parole con cui descrive il padre nel testo *An Autobiographical essay*:

“[...] My father, Jorge Guillermo Borges, worked as a lawyer. He was a philosophical anarchist—a disciple of Spencer—and also a teacher of psychology at the Normal School for Modern Languages, where he gave his course in English, using as his text William James's shorter book of psychology [...]”

¹“*Debats: revista de cultura, poder i societat*”, n.83 (2003), pp.130-138

² Prologo de “*La imagen de su cara: vida y opiniones de Jorge Luis Borges*”

³ La Battaglia di Junin è stata combattuta nel 1824 per l'indipendenza del Perù. È stata una delle tante battaglie combattute per l'indipendenza dell'America latina dalle potenze coloniali.

Un avvocato, un insegnante di psicologia alla “Normal School for Modern Languages” e un anarchico discepolo di Spencer. Per Borges era una figura di riferimento, che gli ha insegnato ad apprezzare la poesia e il potere delle parole. Sarà il padre stesso a decidere di far avere un insegnante privato che seguisse Borges e la sorella durante il periodo della prima istruzione. Sempre nella stessa opera autobiografica, sua madre viene descritta come una compagna di vita che lo ha affiancato in ogni momento fino alla sua morte:

“[...] It was she, though I never gave a thought to it at the time, who quietly and effectively fostered my literary career [...]”

Lo ha sempre appoggiato, è stata la sua segretaria per molto tempo e lo ha accompagnato nei viaggi intrapresi in età matura; quando diventò cieco, come racconterà successivamente, fu sua madre a scrivere ciò che lui dettava. Solamente da adulto si renderà conto che lei è stata la sua più grande ispirazione in ambito letterario. Oltre ad un’istruzione privata, la nonna Frances Haslam, lo ha avviato alla lettura di libri in lingua inglese, permettendogli di migliorarne la conoscenza. Le sue capacità linguistiche gli permetteranno di iniziare a tradurre testi dall’inglese allo spagnolo e costituiranno la possibilità ad un Borges più maturo di pubblicare traduzioni in riviste come *El sur*⁴.

1.1.1 Formazione in Europa

Nel 1914 la famiglia dell’autore si trasferisce in Europa per una breve permanenza, in modo da permettere al padre di poter fare delle visite in merito alla sua malattia ereditaria, che negli anni lo avrebbe destinato alla cecità. Con lo scoppio della Prima guerra mondiale, la possibilità di una breve permanenza nel continente svanisce e la famiglia è costretta a trattenersi più a lungo in attesa della fine delle tensioni. Il lato positivo di questa situazione è che Borges e sua sorella frequentano una scuola a Ginevra, fondata da Giovanni Calvino, che amplierà le conoscenze della letteratura europea dell’autore e gli permetterà di imparare il francese. Nonostante il conflitto, riescono comunque a spostarsi e visitare il nord Italia dove l’autore ha ricordi sia di Venezia che di Verona. La formazione e l’ampia conoscenza delle lingue gli permetterà di leggere moltissimi testi in lingua originale; nel saggio autobiografico, fra i tanti che ha letto, menziona: Kant, Goethe, Walt Whitman, Dante Alighieri, Ludovico Ariosto, Gentile e Schopenhauer. È proprio grazie a questo periodo che prende coscienza del fatto che la sua passione è la letteratura anche se ciò scatenerà per qualche anno un motivo di vergogna per il giovane. Tutti i maschi della sua famiglia avevano intrapreso la carriera militare, lui aveva deciso che quella non sarebbe stata la sua strada ed era consapevole che questa scelta lo avrebbe segnato a vita. Solo con il passare degli anni accantonerà questo pensiero e comprenderà che la scrittura, e soprattutto la lettura, saranno una via di fuga nei periodi bui della sua vita. Una volta consolidata questa vocazione, sin dagli ultimi mesi che trascorre in Svizzera, inizia a scrivere sonetti in inglese ispirati allo stile di Walt Whitman, uno dei primi autori da cui viene segnato e uno dei tanti che ispireranno le prime opere giovanili.

Nel 1919 si trasferisce in Spagna ma continua sempre a coltivare la sua lettura in latino e ad accrescere la sua cultura letteraria. In questi anni, ha la possibilità di partecipare agli incontri letterari degli artisti della rivista *Grecia*, un gruppo di letterati che si facevano chiamare Ultraisti e che avevano come obiettivo la rivoluzione della letteratura spagnola. Stringe amicizia con Rafael Cansinos-Assens, colui che nel 1919 conia il termine Ultraismo. Per un periodo partecipa anche agli incontri con il gruppo ristretto di Ramón Gómez de la Serna⁵, ma si rende conto sin da subito di non

⁴ El Sur è una rivista letteraria fondata nel 1931 da Victoria Ocampo. È considerata una delle riviste culturali più influenti del XX secolo.

⁵ Ramón Gómez de la Serna è stato uno scrittore, poeta e drammaturgo spagnolo, figura chiave della letteratura di avant-garde del primo Novecento in Spagna.

riconoscersi in questo. In Spagna la sua produzione letteraria non è molto fertile; scrive due libri di cui non ricorda il nome e che non sono stati pubblicati. La critica Lorena Amaro Castro, nel suo saggio *La imposible autobiografía de Borges (2004)*, fornisce due estratti di due testi autobiografici scritti dal Borges di questo periodo; giovane e pieno di voglia di riscattare la sua generazione e la sua identità, entrambi elementi che dimostrano l'influenza dell'ultraismo nell'autore. È di primaria importanza tenere sempre a mente che *An autobiographical essay* è frutto di un Borges maturo che ha perso quella forza tipica dei giovani dimenticando l'importanza dell'impulso di questa corrente letteraria nella sua vita. L'avvicinamento al gruppo degli ultraisti lo ha portato a scrivere dei testi che ricalcassero questo stile tanto da attribuirgli il titolo di primo ultraista argentino. Ovviamente questa nomina viene smentita da molti dei lettori dei suoi testi che commentano il suo periodo ultraista; uno fra questi è Néstor Ibarra che sostiene che Borges ha cessato di essere un ultraista con la prima opera che ha pubblicato⁶.

Nonostante la sua formazione all'estero, le sue letture in lingue differenti dallo spagnolo e la sua passione per autori che non si avvicinano lontanamente alla cultura del sud America, sente in lui che tutto ciò non gli appartiene. Torna nella sua terra con delle convinzioni molto forti: la sua identità argentina, il suo attaccamento alla terra e la voglia di riscattare la letteratura del suo paese. Questo periodo è stato designato da lui stesso come un esilio, che terminerà solo al momento del suo ritorno, ma che gli permetterà di sviluppare una mentalità cosmopolita, determinante nello sviluppo delle sue opere e nella pubblicazione di traduzioni di testi stranieri nelle riviste in cui collaborerà. Nel testo autobiografico attesta che, nonostante conosca moltissime lingue, lo spagnolo rimane la quella destinata a lui. Anche se in questi anni ha imparato ad apprezzare la cultura europea, sente la mancanza della sua terra e, una volta terminata la Prima guerra mondiale, la famiglia ha l'occasione di ritornare a casa.

1.1.2 Ritorno in Argentina

Nel 1921, dopo aver terminato la scuola e aver passato un anno partecipando a circoli letterari in Spagna, Borges e la sua famiglia tornano in Argentina. Da come lui stesso descrive nel testo autobiografico il primo impatto con la terra natia, si carpisce un sentimento di riscoperta, come se quei paesaggi fossero parte dei suoi ricordi di infanzia ma privi dei dettagli che i suoi occhi più maturi adesso notano. Infatti, più che un ritorno alla sua terra, nomina questo primo periodo una riscoperta della città, che sarà per lui un incentivo a scrivere.

Dal momento del suo ritorno fino al 1922 si occuperà della stesura di una raccolta di poesie intitolata *Fervor de Buenos Aires*, che verrà poi stampata nel 1923. Questa prima opera è frutto di un Borges ancora giovane, infatti, nell'autobiografia menziona che non ha riletto l'opera, che sua sorella si è occupata della copertina e che è stato costretto a tagliare sei poesie a causa dell'estensione della raccolta. Anche la quantità di stampe, qualche centinaio, era simbolo di una pura ingenuità tipica di un giovane uomo mosso dall'impulsività dell'età. Il testo narra un pellegrinaggio che si discosta dal tradizionale significato religioso, assumendo le sembianze di un percorso interiore e simbolico volto alla conoscenza di sé. Il pellegrinaggio è inoltre un simbolo che rappresenta le lunghe passeggiate intraprese dall'autore, nel tentativo di osservare quanto più possibile i dettagli che non ricordava. Questa abitudine è frutto anche della consapevolezza che la vista lo avrebbe abbandonato e cercare di memorizzare quanto più possibile, gli sarebbe stato d'aiuto per avere più immagini da poter rievocare una volta sopraggiunta la cecità. La distribuzione di questa raccolta di poesie, per come viene raccontata nell'autobiografia e in interviste successive, è frutto della sua immaginazione, un artificio che conferma il desiderio di Borges di voler dare un significato alla sua vita differente dalla

⁶ Il commento di Néstor Ibarra sulla carriera ultraista di Borges è contenuto nel *Ensayo Crítico sobre el Ultraísmo, 1921-1929*

realtà. Infatti, nel testo *An autobiographical essay* scrive che è avvenuta per mano dell'editore Alfredo Bianchi⁷, suo amico, che acconsentì ad inserire alcune copie del suo libro nelle tasche dei cappotti appesi fuori dal suo ufficio, nella casa editrice dove lavorava. Poco dopo la consegna, Borges racconta di essere ripartito per qualche giorno per accompagnare il padre in Europa a fare altre visite. Al suo ritorno, rimane sorpreso nel constatare che molti di coloro che avevano ricevuto la copia, la avessero letta e recensita, contribuendo a fargli ottenere una certa notorietà. In realtà fu lui stesso a distribuire le copie regalando ai suoi amici.

Procedendo con gli eventi da menzionare in questa fase, nota per essere stata un momento delicato nella formazione della personalità di Borges, citiamo la partecipazione ai circoli letterari. Questa attività gli permette di comprendere di cosa sia veramente appassionato e lo aiuta a circondarsi di persone che possano accrescere le sue conoscenze in ambito letterario. Le giornate sono scandite da questi incontri nei caffè letterari, ma anche da lunghe passeggiate in compagnia di amici. Il contesto letterario argentino, combinato con l'esperienza maturata durante la permanenza in Spagna, spinge l'autore a fondare delle riviste letterarie; la prima è *Prisma*, 1921, che pubblicava le proprie uscite con dei manifesti su temi ultraisti attaccati sui muri. Subito dopo viene fondata *Proa*, nel 1922, insieme ad alcuni dei suoi amici stretti di quel periodo. Entrambe non riscuoteranno molto successo e saranno chiuse poco dopo la loro fondazione. Purtroppo, i suoi ideali avanguardisti e cosmopoliti, frutto delle influenze ultraiste, sono argomenti di critica per molti autori, tra cui Leopoldo Lugones⁸, che considerano questi ideali sfavorevoli al consolidamento dell'identità nazionale.

L'evento, che sicuramente è da citare in questo periodo, è l'incontro con Macedonio Fernández, da cui nasce un'amicizia profonda e intellettualmente stimolante. Fernández, scrittore e pensatore dai tratti singolari, era solito organizzare incontri nei caffè letterari chiamati *Tertulias*⁹ e viene ricordato da Guillermo de Torre per aver influenzato la nuova generazione di scrittori di questo periodo. Borges non mancava mai agli incontri organizzati, poiché, le discussioni argute ed interessanti fornivano degli spunti stimolanti su cui riflettere. Nelle interviste e nel testo autobiografico ricorda che la vera essenza di questo personaggio era in ciò che diceva e non in quello che scriveva. Bisogna sempre tenere presente che le amicizie più strette dell'autore hanno costituito fonte inesauribile di insegnamenti; a partire da Rafael Cansinos-Assens, che gli ha permesso di sviluppare un pensiero critico, per poi arrivare a Macedonio, che gli ha insegnato un nuovo modo di leggere. Questo aspetto non ha solamente migliorato il suo modo di interagire e ragionare sui testi, ma anche il suo stile di scrittura; con Macedonio Fernández ha pianificato di scrivere in collaborazione un testo dal titolo *El hombre que será presidente*, un primo esperimento di scrittura a quattro mani che avrebbe poi trovato piena realizzazione nella futura amicizia con Adolfo Bioy Casares.

Una delle caratteristiche della personalità di Macedonio Fernández è il forte sentimento nazionalista. In questi anni, la continua ricerca di affermazione dell'identità nazionale in ambito letterario, aveva portato moltissimi autori a ricercare dei simboli, come la figura dei *gauchos*¹⁰, che potessero rappresentare l'identità collettiva. Un caso emblematico di tale dinamica è la mitizzazione del personaggio Martín Fierro, protagonista dell'opera *El gaucho Martín Fierro* di José Hernández. Questo personaggio diverrà il soggetto di molti manifesti, come quelli dell'autore Oliverio Girondo¹¹,

⁷ Alfredo Bianchi (1882-19429) è stato uno scrittore, editore, critico e fondatore della rivista *Nosotros* lanciata a Buenos Aires nel 1907.

⁸ Leopoldo Antonio Lugones è stato uno dei poeti più influenti della letteratura latino-americana ed ha influenzato il pensiero di molti scrittori.

⁹ *Tertulias* è un termine utilizzato per simboleggiare lo scontro e cambio di idee tipico di questi incontri

¹⁰ I *gauchos* erano cavalieri delle pampas argentine e sono stati oggetto di mitizzazione per riferirsi alla libertà, al coraggio e all'identità nazionale.

¹¹ Oliverio Girondo è stato uno scrittore, un poeta e una figura centrale nella poesia avanguardista del primo Novecento. Ha partecipato alle riviste *Proa* e *Martín Fierro*, al fianco di autori come Borges e Ricardo Güiraldes

e darà il nome ad una delle riviste più influenti di questi anni. Borges viene positivamente influenzato da questo impulso e non perde mai l'occasione di valorizzare l'identità nazionale nelle sue opere.

Oltre alla figura predominante di Macedonio Fernández, ne abbiamo altre di estrema rilevanza in questo periodo. Primo fra tutti Carlos Mastronardi, importante poeta e saggista nella letteratura argentina, considerato da Borges come una delle persone più intelligenti che abbia mai conosciuto. Mastronardi era un giornalista, tra le sue opere figura il testo *Memorias de un provinciano* in cui parla delle passeggiate fatte con Borges e degli argomenti di cui discutevano durante il tragitto. La loro amicizia si intacca quando Mastronardi diventa amico di Witold Gombrowicz, un autore polacco non apprezzato da Borges per i suoi toni saccenti. Talvolta i due avevano anche la compagnia di un altro artista, questa volta un pittore: Xul Solar. Quest'ultimo, in realtà, si chiamava Alejandro Schulz Solari e veniva apprezzato da Borges per gli ideali cosmopoliti comuni all'autore. Borges dimostra la stima per l'artista nell'opera *El tamaño de mi esperanza* del 1926 e, in alcune interviste, afferma l'ispirazione ricevuta dalle immagini dell'artista nella creazione del racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, contenuto in *Ficciones*, ad ulteriore riprova dell'alta considerazione per l'artista.

Nel libro *Jorge Luis Borges (Critical Lives)*, l'autore Jason Wilson menziona anche altre figure vicine all'autore, ma con le quali i rapporti non sono sempre stati duraturi. Un esempio è Ezequiel Martínez Estrada, da Borges definito "un grande scrittore" a cui deve molto per l'influenza che ha avuto nel proprio stile. L'ammirazione, forse eccessiva, che Borges aveva nei suoi confronti, suscita dei dubbi in Estrada. In breve tempo, la loro amicizia si trasforma in un confronto critico alimentato dalle divergenze ideologiche, che causerà la chiusura definitiva dei rapporti. Un'altra amicizia terminata in modo simile è quella con Leopoldo Marechal, scrittore, poeta e intellettuale considerato tra i più importanti e originali dell'Argentina del XX secolo. È stato un grande seguace di Borges ma i rapporti tra i due sono terminati una volta che Marechal ha dato pieno appoggio alla dittatura Perón. Un altro artista degno di nota nella vita di Borges è stato Ricardo Güiraldes¹², conosciuto grazie all'aiuto che diede alla rivista *Proa* nel primo periodo. Ha permesso a Borges di ricevere un parere sul testo *Inquisiciones* da parte dell'autore francese Valéry Larbaud¹³. Per concludere la lunga lista di personaggi più influenti in questi anni, annoveriamo Alfonso Reyes, che Borges ha conosciuto tramite Victoria Ocampo. Scrittore, diplomatico, poeta e saggista, Reyes è considerato come uno dei più grandi promotori della letteratura ispano-americana del Novecento. Ha spinto Borges a migliorare il suo stile rendendolo più chiaro e diretto, ed è stato uno fra i primi a credere nelle potenzialità dell'autore. Ha pubblicato per lui la raccolta di poesie intitolata *Cuaderno San Martín* e lo ha invitato a collaborare per la sua rivista *Cuadernos del Plata*, a cui Borges non parteciperà mai per i noti contrasti con Leopoldo Marechal.

Buenos Aires, in questi anni, era povera di case editrici e autori come Leopoldo Lugones dovevano pubblicare i propri testi privatamente. Le riviste si diffondevano molto velocemente perché erano l'unico mezzo con cui le notizie circolavano e permettevano agli autori di tenere il passo con l'attività letteraria del continente europeo. Due vennero anche cofondate da Borges stesso, come abbiamo nominato Prisma e Proa, ma non mancano pubblicazioni in moltissime altre riviste. Questa attività era già iniziata nel periodo passato in Spagna, dove ha collaborato con le riviste *Grecia*, *Cervantes* e *Ultra*, per poi continuare a Buenos Aires con *Martín Fierro* e *Síntesis*, fino ad arrivare negli anni Trenta a *Sur* che lo accompagnerà fino al terzo lustro del Novecento. Il Borges maturo del testo *An autobiographical essay* non si riconosce più negli ideali ultraisti di questa fase e riassume la percezione della sua personalità in questo periodo con queste parole:

¹² Ricardo Güiraldes (1886-1927) è stato uno scrittore e poeta argentino noto soprattutto per il suo romanzo "Don Segundo sombrero".

¹³ Valéry Larbaud (1881-1957) è stato uno scrittore, poeta, saggista e traduttore francese. Era ammirato da Borges per la sua propensione a promuovere autori stranieri nella letteratura francese.

[...] I find myself completely out of sympathy with the priggish and rather dogmatic young man I then was.¹⁴

1.1.3 La maturità e la cecità

L'inizio degli anni Trenta del Novecento fa da sfondo ad un grande cambiamento nella vita dell'autore; a causa degli eventi storici e privati, che si susseguono senza tregua, Borges cade in una spirale di oblio e solitudine dalla quale sarà difficile uscire. Nel 1927 diventa il presidente del Comitato Yrigoyenista¹⁵ dei giovani intellettuali, affiancato dal vicepresidente Leopoldo Marechal; manterrà questo ruolo solo fino al 1930. Nel 1928 esegue una delle numerose operazioni alla cataratta nel tentativo di ritardare o bloccare il decadimento verso la cecità in età adulta. Nello stesso anno chiude la rivista *Martín Fierro*, lasciando un segno non indifferente nell'autore. Dal punto di vista storico: nel 1929 cade la Borsa di Wall Street, che causa una profonda crisi nell'America latina, ed inizia l'ascesa del nazismo e del fascismo nel contesto mondiale. L'immagine della città di Buenos Aires decade per i problemi interni dovuti alla migrazione e al fenomeno del White Slave Trade¹⁶, che porrà la città al centro degli scandali su sfera globale. Questo decadimento viene sottolineato nell'ultima poesia del *Cuaderno San Martín*, intitolata *Paseo de Julio*, incentrata su una strada di Buenos Aires che era ormai sommersa da bar, bordelli e prostitute. Il declino dell'immagine della sua città disillude l'autore dalla speranza di poter valorizzare il paesaggio e le caratteristiche che tanto lo ispiravano nella scrittura. Nel già citato libro *Jorge Luis Borges (Critical Lives, 2006)*, Jason Wilson spiega che l'autore è segnato dal fallimento di mitizzare la città di Buenos Aires come il poeta e scrittore James Joyce aveva fatto con Dublino. Altri suoi colleghi tenteranno di mantenere viva l'immagine positiva della città; Leopoldo Lugones tenta di farlo con la pubblicazione del testo *La grande Argentina* ma, ormai, la situazione sembra non essere più recuperabile.

In quanto alla produzione letteraria degli anni Venti facciamo riferimento a tre pubblicazioni principali: *Cuaderno San Martín*, grazie al quale vincerà il secondo premio ad un concorso letterario della città, *Fervor de Buenos Aires* e *Luna de enfrente*. Ci sono moltissimi altri testi e raccolte pubblicati dei quali Borges non vuole avere memoria e che non vengono nominati nel testo autobiografico. Citiamo comunque le raccolte: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los Argentinos* anche se Borges si rifiuterà di ripubblicare queste opere come ha fatto con molte altre. Nel 1930, invece, abbiamo la pubblicazione della biografia *Evaristo Carriego* che Lorena Amaro Castro, nel suo saggio *La imposible autobiografía de Jorge Luis Borges (2004)*, analizzerà in alcuni passaggi per la profonda somiglianza con il testo *An Autobiographical essay*. Per lei, la biografia di Carriego è una biografia mascherata, che cela dettagli autobiografici della vita privata omessi nel testo *An Autobiographical essay*.

Nel 1931 viene lanciato il primo numero della rivista *Sur*, alla quale Borges collaborerà inizialmente pubblicando una volta al mese e poi due. La rivista è stata fondata da Victoria Ocampo, figura molto importante per l'autore, che gli permetterà di incontrarsi con Adolfo Bioy Casares. Quest'ultimo era uno scrittore che ammirava non solo le pubblicazioni di Borges, ma anche la sua personalità ed i suoi valori. Il primo incontro con Bioy Casares avviene nel 1932 e, sin da subito, i due instaurano degli incontri periodici per confrontarsi su temi letterari e per scrivere. Nel 1936 fondando la rivista letteraria chiamata *Destiempo* che darà alla luce solo tre pubblicazioni ma formerà il presupposto

¹⁴ Mi trovo completamente privo di simpatia per quel giovane puntiglioso e piuttosto dogmatico che ero.

¹⁵ Struttura interna dell'Unione civica Radical che sostenne la diffusione politica e ideologica di Hipólito Yrigoyen, presidente argentino in due mandati non consecutivi e fondatore del radicalismo. Fu noto per la sua politica di riforme sociali, l'ampliamento del suffragio e difesa della democrazia.

¹⁶ Termine storico usato per indicare la tratta internazionale di donne europee che venivano rapite o svendute per essere sfruttate sessualmente.

per instaurare una collaborazione nella scrittura dei testi. Nonostante la stretta amicizia con Casares, Borges rimane sempre pervaso da pensieri negativi, che lo porteranno anche a fare gesti estremi. In questi anni, anche su opinione di Casares, l'autore si accorge che recensire i testi sta consumando la sua vita. Jason Wilson¹⁷, riprendendo quanto scritto nel libro *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* di Fernando Sorrentino, riporta che Borges ha più ricordi di ciò che legge che di ciò che vive.

Oltre alla solitudine, la sua famiglia subisce delle perdite importanti; prima fra tutti la nonna Frances Haslam, che muore nel 1935, e poi il lento spegnersi del padre nel 1938. Lo stesso anno della morte della nonna, l'autore effettua un'operazione agli occhi che gli permette di recuperare temporaneamente la sua vista, giusto il tempo necessario per poter immagazzinare tutti gli ultimi momenti, sebbene molto tristi, con il padre. Durante il 1937, Borges è costretto a trovare un lavoro e, in poco tempo, ottiene la posizione di primo assistente alla biblioteca pubblica Miguel Cané. Sin da subito viene preso di mira dai suoi colleghi perché riusciva a catalogare il quadruplo dei libri rispetto a loro e gli viene intimato di rallentare per non causare problemi. Decide quindi di ridurre il suo sforzo e di utilizzare gli spazi vuoti nelle sue giornate per scrivere e leggere. In questi anni, il punto fisso del suo pensiero riguarda lunghe riflessioni sul tema del tempo e sulla letteratura interpretata come mezzo per ricordare o dimenticare. I momenti che occupava con la lettura e la scrittura, danno vita al racconto *La biblioteca de Babel*, ispirata alla biblioteca dove lavorava. La narrazione è priva di elementi esterni di piacere come donne o divertimento ed è intrisa di libri indecifrabili e solitudine, per descrivere esattamente i sentimenti che l'autore provava in questo periodo.

Verso la fine del 1938 Borges ha un incidente causato dal peggioramento della vista, che sfocerà in una setticemia grave ed un ricovero in ospedale per qualche settimana. Le giornate monotone del ricovero sono allietate dalla madre che gli legge dei libri e gli tiene compagnia nonostante la sua anziana età. Nel 1964, quest'ultima rilascia un'intervista dove dichiara che l'incidente aveva cambiato qualcosa nella mente dell'autore trasformandolo profondamente. Questa dichiarazione viene confermata dal comportamento stesso dell'autore che, una volta guarito, smise di scrivere recensioni di libri per paura di non esserne in grado. Questa convalescenza fa riflettere l'autore, ancora una volta, sul tema del tempo; durante il ricovero in ospedale, le giornate erano scandite da un tempo diverso e la mente vagava da un ricordo all'altro, un po' come il personaggio Funes nel racconto *Funes el memorioso*, contenuto nella raccolta *Ficciones*.

A ulteriore riprova della presenza degli eventi autobiografici nei suoi racconti citiamo anche *El Sur*, il testo che riporta esattamente l'incidente del 1938. In questa storia, come evidenzia Lorena Amaro Castro nel commento *La imposible autobiografía de Jorge Luis Borges (2004)*, il protagonista Juan Dahmann ha lo stesso incidente dell'autore ma, una volta ripresosi dalla setticemia, decide di ritornare alle origini della cultura sudamericana: la *Pampa*¹⁸. Questo racconto, che a primo impatto sembra essere frutto di una fervida immaginazione, nasconde degli elementi chiave del pensiero di Borges. Primo fra tutti la percezione del tempo presente, spiegata attraverso l'ausilio di un gatto; quest'ultimo vive il momento senza preoccuparsi del futuro o della morte e si gode ogni istante dell'istante presente. In secondo piano, abbiamo la morte romantica ed eroica che solamente gli uomini coraggiosi, non come Borges, possono avere. Per ultimo, il ritorno alla pampa, l'elemento per eccellenza dell'identità latino-americana che, ancora una volta, dimostra l'incessante riferimento alla sua identità.

Durante gli anni Quaranta del Novecento inizia la collaborazione con Adolfo Bioy Casares, che, a partire dal 1942 con *Seis problemas para Don Isidoro Parodi*, darà vita ad opere di varia lunghezza fino al 1977. I racconti vennero pubblicati con nomi fittizi fino al 1967 con l'uscita di *Crónicas de*

¹⁷ Il riferimento all'autore è un rimando all'opera *Jorge Luis Borges (Critical lives, 2006)*

¹⁸ Il termine pampa indica gli spazi tipici del territorio sudamericano, l'habitat naturale dei *Gauchos*.

Bustos Domecq, dove i due autori mostreranno la loro identità. L'utilizzo di un'identità fittizia è utile alla creazione di una terza entità, generata dall'unione delle idee e dello stile di entrambi. Questo periodo giova la produttività e allena le loro menti ad un confronto di idee, che permette di imparare l'uno dall'altro. Questa scrittura congiunta viene ricordata da Borges come un periodo di apprendimento che finora non aveva mai sperimentato e aiuterà lo scrittore ad affermare la sua volontà di cimentarsi nella scrittura di storie brevi. Sebbene i loro incontri occupino molto spazio nelle giornate di entrambi, la scrittura individuale procede sia per la stesura delle sue storie brevi, che per la partecipazione alle edizioni di varie riviste. Per citare due lavori pubblicati in questo frangente, proprio nel 1942 viene pubblicato *El jardín de senderos que se bifurcan* e *Funes el memorioso*, poi inseriti nella più vasta raccolta *Ficciones*, ispirati dalla concezione del tempo e l'uso della memoria nel periodo di convalescenza postumo all'incidente.

Nel 1943 sale al governo Perón e l'equilibrio che Borges aveva raggiunto in questi anni svanisce. Dopo tre anni, nel 1946, viene rimosso dall'incarico che aveva occupato nella biblioteca sin dal 1937 e viene ostacolato nel vincere il premio in un concorso nazionale dove era stato nominato. In *An Autobiographical essay*, il periodo della dittatura Perón non viene raccontato dall'autore che preferisce trascurare questi anni bui per l'Argentina. Nonostante ciò, la sua vita va avanti e le sue pubblicazioni vengono apprezzate a tal punto che gli viene consegnato un premio da parte della *Sociedad argentina de escritores* (SADE) per l'opera *Ficciones*. Nel 1947, insieme a Bioy Casares, viene scritto il racconto *La fiesta del monstruo*, in riferimento al dittatore argentino, che verrà pubblicato solamente nel 1977 con la fine delle tensioni. Inoltre, continua la sua collaborazione alla rivista *Sur* che gli darà spazio per esprimere le sue idee e di avvicinarsi agli artisti che, come lui, erano contrari alla dittatura e al governo di quegli anni. Viene anche eletto presidente della SADE e riesce a dare spazio alla libertà di espressione fino al 1953, quando la società viene chiusa da Perón. La sua posizione riguardo alla politica è sempre stata chiara, non si è mai nascosto o tirato indietro dal dire quello che pensava, questo non ha giovato alla sua vita pubblica poiché Perón ha cercato, per molto tempo, di ostacolarlo in tutti i modi.

La dittatura non lo ha comunque mai fermato, anzi, gli ha permesso di aprire la sua mente verso nuovi orizzonti. Grazie a Victoria Ocampo ha la possibilità di conoscere Robert Caillois, un sociologo belga rimasto a Buenos Aires per vari anni, che ha tradotto in francese alcune delle opere di Borges e gli ha permesso di essere conosciuto anche in Europa. Da questo momento in poi, altri autori si cimenteranno nella traduzione delle sue opere, come Néstor Ibarra, contribuendo così alla diffusione delle sue opere nel continente europeo. Inoltre, viene anche considerato una forte fonte di ispirazione per le nuove generazioni di artisti, come Julio Cortázar¹⁹, che verrà da lui stesso spronato alla pubblicazione di storie brevi facendolo diventare un rivale nel campo letterario di suo interesse. Purtroppo, nel 1955 la vista lo abbandona completamente ma, per quanto questo abbia afflitto l'autore, non lo blocca dal trovare uno stile di vita differente che gli permetta di usare la memoria ed i ricordi come punto cardine della sua esistenza. Le sue pubblicazioni diminuiscono, non amava molto scrivere dettando e correggendo tramite l'ascolto di quando scritto. Però, lo stesso anno che arriva la cecità, la dittatura Perón ha una battuta d'arresto e Borges viene chiamato a dirigere la Biblioteca Nacional, diventando il terzo direttore cieco nella storia quest'ultima. Lo stile cambia, lascia le storie brevi e ritorna alle poesie, questa volta scritte in versi per essere memorizzate dall'autore più facilmente. Si aprono anche le porte alla carriera da professore di letteratura inglese nelle università e viaggia in tutto il paese, sempre accompagnato dalla madre, per fare lezione.

¹⁹ Julio Cortázar (1914-1984) è stato uno degli scrittori argentini più conosciuti nella letteratura argentina di questi anni per l'uso del realismo magico, lo stile del fantastico, dell'assurdo e del surreale.

La vita sentimentale dell'autore è un argomento delicato, Borges non ne parla molto e non ci sono molte certezze. Sappiamo che ha avuto un amore, che Jason Wilson²⁰ paragona all'amore di Dante per Beatrice, nei confronti di Estela Canto e che per molti anni è stato infatuato da Norah Lange. Solo nell'ultimo periodo riuscirà ad avere una relazione duratura con la donna che lo accompagnerà fino alla morte: María Kodama. La giovane donna, sua studentessa universitaria, garantisce un periodo di pace nella mente di Borges facendogli ritrovare la serenità di un tempo e la passione per la scrittura che aveva perso. I due si incontrano ad Harvard nel 1967 e, l'anno seguente, lei si trasferisce a Buenos Aires per lavorare insieme a lui alla biblioteca Nacional. Porta Borges a Londra, per la prima ed unica volta, e lo affianca nel viaggio a Ginevra del 1985. Nel 1986 si sposano a Paraguay ma, qualche mese dopo, l'autore muore e viene seppellito a Ginevra nonostante la sua volontà di voler essere seppellito a Buenos Aires. La sorella Norah, insieme ai suoi figli, si opporrà per molto tempo per riuscire a riportarlo in Argentina, come lui avrebbe voluto, ma ogni tentativo fallirà. Negli ultimi anni della sua vita Borges si allontana da tutte le persone che lo hanno accompagnato nel tempo, compresa la sorella con i figli e Adolfo Bioy Casares, forse per non farsi vedere indebolito a causa del peggioramento della sua salute.

Concludendo questo percorso che ci ha permesso di elencare alcune delle tappe della vita di Borges, si possono trarre dei concetti importanti che sono utili non solo a capire la sua vita ma anche la sua scrittura. La sua apparente impersonalità nei racconti cela delle verità che non ha mai raccontato a nessuno e, nonostante la apparente noncuranza nei confronti delle persone che gli sono state accanto durante il corso della sua vita, non mancano riferimenti nei confronti di ognuno. Molte opere sono dedicate ai suoi amici, ai suoi amori e al padre. Questo conferma la profondità dell'autore e la considerazione che ha sempre avuto per ognuno di loro.

1.2 Il contesto storico-culturale

L'influenza di un contesto storico e culturale è cruciale nella comprensione di un autore per due motivi: la contestualizzazione delle opere in un periodo storico mette in luce argomenti che altrimenti non sarebbero stati trattati e le correnti culturali sono di ausilio per identificare lo stile che viene scelto dagli autori. Jorge Luis Borges ha sempre cercato di far conoscere l'identità argentina attraverso i suoi racconti, questo implica una forte attenzione al paese in cui viveva e la situazione in cui viveva la politica e la società. Attraverso moltissime storie, come *La fiesta del monstruo*, è chiaro che la politica abbia influenzato la scelta tematica nelle sue opere. Inoltre, in *An autobiographical essay* ci sono riferimenti, anche se velati, a Perón. Basti pensare al fatto che ha trattato in maniera sintetica gli anni in cui la dittatura ha cercato di ostacolare la sua vita pubblica e privata per dare spazio ad altri ricordi più felici.

Oltre all'ambito nazionale, è importante ricordare che i primi venti anni della vita di Borges sono stati occupati dalla lunga permanenza in Europa. La sua formazione a Ginevra, che ha permesso all'autore di ricevere una formazione imperniata sulla letteratura europea, ha determinato la sua apertura mentale verso correnti letterarie come l'ultraismo. Oltretutto, la sua famiglia è stata sempre più aperta rispetto ad altre proprio per le diverse provenienze dei suoi parenti, prima fra tutti la nonna Frances Haslam. Il suo percorso formativo termina con la permanenza di un anno in Spagna. In questo periodo ha l'opportunità di entrare in vari circoli letterari. Questo ha sviluppato in lui una mentalità cosmopolita, favorevole alla libera circolazione di testi provenienti da tutto il mondo e ad uno stile che si adattasse a degli standard ben precisi. La cornice culturale dell'Argentina dei primi anni del Novecento è ricca di dibattiti tra autori e ideologie differenti, che molte volte è difficile conciliare. Centrale in questa fase è il nazionalismo e la propensione alla protezione dei caratteri distintivi dell'identità nazionale a discapito dell'influenza straniera, che arriva principalmente

²⁰ Jorge Luis Borges (*Critical lives*), 2004.

dall'Europa. In pochi, compreso Borges, saranno in grado di dare spazio ad un'apertura verso la letteratura straniera, fino a questo periodo trascurata ed ignorata. Per questo motivo, sebbene sia stato difficile riuscire a combinare le esigenze della società di quegli anni, l'apertura verso nuovi orizzonti garantisce al popolo argentino di essere visto e aiuta la distribuzione all'estero delle maggiori opere di tutta la letteratura latino-americana.

1.2.1 L'ultraismo argentino

Il contesto culturale argentino del XX secolo è caratterizzato da una mescolanza di correnti letterarie e ideologie differenti. La caratteristica della letteratura europea è la distinzione, abbastanza netta, tra stili differenti; nel contesto dell'America latina questo non succede. Non è semplice disegnare una linea del tempo che identifichi il susseguirsi di diversi modelli o ideali; è per questo che ogni elemento che proviene da oltreoceano deve essere modificato e adattato alla società latino-americana. Il secolo in cui Borges ha vissuto è caratterizzato da una continua ricerca dell'Argentina, e dell'America latina in generale, di stare al passo con i tempi, cercando di cogliere quanti più elementi possibili dalla letteratura straniera. Nel saggio *Direcciones Hispanoamericanas del Ultraísmo* (1986), Gloria Videla de Rivero²¹ identifica una spaccatura sociale negli artisti: da un lato la ricerca dell'affermazione dell'identità nazionale, dall'altro la curiosità letteraria nei confronti di elementi nuovi e la spinta ad adattare la propria scrittura agli standard stranieri.

Quando l'ultraismo arriva in Argentina si scontra con la corrente del *criollismo*. Quest'ultimo nasce con lo scopo di riscattare l'identità nazionale attraverso la valorizzazione dei paesaggi, dei costumi e delle usanze tipiche della cultura latino-americana. Questi presupposti creano una mescolanza tra queste due tendenze, che vengono interpretate diversamente da ogni scrittore. Alcuni hanno deciso di omologare la propria scrittura a quella dell'ultraismo, altri, invece, hanno adattato i temi argentini alla nuova corrente letteraria. Uno degli esempi di questa mescolanza è proprio Borges che, nel periodo del ritorno in Argentina, combina la sua conoscenza dell'ultraismo, proveniente dalla permanenza in Spagna, alla spinta nazionalistica dovuta all'influenza del suo amico Macedonio Fernández. Di conseguenza, lo stile dell'autore si basa sui canoni dell'ultraismo, ma i temi trattati concernono la sfera identitaria e nazionalistica. Oltre alla direzione presa da Borges, possiamo identificare in Guillermo de Torre un'altra tendenza, ovvero, l'uso della poesia ultraista per trattare temi politici e ideologici a discapito di quelli identitari. Al fianco di quest'ultima, secondo Gloria Videla de Rivero, troviamo anche la poesia sociale, che sfrutta la letteratura per promuovere un cambiamento sociale.

Il dualismo creato dal *criollismo* e dalla letteratura di avanguardia viene commentato anche da Beatriz Sarlo, critica culturale e professoressa dell'Università di Buenos Aires, che esamina le premesse sociali in cui si è inserito il movimento europeo. Nel suo saggio *Vanguardia y criollismo: la aventura del Martín Fierro* (1982), individua nel consolidamento della tradizione culturale il pretesto per la nascita dell'avanguardia argentina degli anni Venti del Novecento. L'ideologia ultraista si inserisce in un ambiente dominato da una rivista in particolare: *Nosotros*²². Quest'ultima, sebbene nota per la trattazione di temi modernisti, tendeva a chiudersi nei confronti della letteratura straniera. Questa posizione non è mai stata incisiva ma, in alcune occasioni, ha prediletto una chiusura nei confronti di influenze straniere. Con questi presupposti, nel 1924, nasce la rivista *Martín Fierro*, che si impegna di dare spazio, seppur in un contesto molto selettivo, ai nuovi scrittori, svincolandoli dalle istituzioni e dai costrutti sociali per garantire la libertà. Sempre in questi anni

²¹ ²¹ *Direcciones Hispanoamericanas del Ultraísmo* è pubblicato nel numero 27-28 (1986) della *Revista Chilena della Letteratura*. Gloria Videla de Rivero è stata professoressa ordinaria presso la facoltà di Filosofia y Letras della Universidad Nacional de Cuyo ed ha pubblicato molte opere in merito alla letteratura latino-americana.

²² *Nosotros* è una rivista culturale argentina pubblicata a Buenos Aires dal 1907 al 1943.

ricorre anche il centenario della Revolución de Mayo del 1810²³, simbolo della nascita del sentimento nazionalista che pervade questi anni. Questa ricorrenza ha consolidato la propensione della società ad essere unita come nazione e ad esaltare i simboli che costituiscono la loro identità. Anche questo elemento viene ripreso dalla rivista che decide di usare il nome di un simbolo, quasi mitologico nella cultura latino-americana, per sottolineare che l'innovazione e l'introduzione delle avanguardie non avrebbe mai oscurato la tradizione culturale.

Sebbene ci sia questa opposizione tra le riviste *Nosotros* e *Martín Fierro*, l'ultraismo sembra essere un punto di incontro. Entrambe pubblicano manifesti che spieghino i nuovi ideali soprattutto attraverso la voce di Borges. Grazie agli articoli dell'autore e a quello di Guillermo de Torre, intitolato *Para la prehistoria ultraísta de Borges*, abbiamo un quadro generale dei caratteri dell'ultraismo. Gli obiettivi del movimento erano: la rottura con le vecchie strutture stilistiche, la valorizzazione della metafora come strumento principale e la creazione di testi che avessero un ritmo. Questi elementi sono stati presi come canoni da molti giovani scrittori, che sono stati influenzati dalla spinta ultraisti del momento. Borges ha contribuito alla diffusione del movimento anche se, dopo poco tempo, decide di allontanarsi dalla corrente perché ritenuta incompatibile con l'obiettivo della sua carriera letteraria. Nel testo *An Autobiographical essay* afferma di aver ritenuto giusto distaccarsi dagli ideali ultraisti per dare spazio a nuovi stili che potessero adattarsi al meglio alla sua personalità e alle sue opere.

1.2.2 L'argentina negli anni di Borges

Il contesto storico della nazione è caratterizzato da fasi particolarmente fragili, in cui si cerca di trovare un equilibrio all'interno di una società segnata da un lungo periodo coloniale e da forti disparità sia di classe che razziali. Nel XIX secolo, l'America latina lotta per ottenere l'indipendenza e cerca di creare strutture statali che permettano lo sviluppo sociale. Relativo alla cornice storica, il dibattito dell'autrice Paula Daza *Nazione, violenza, Stato, istituzioni. Il recente dibattito storiografico sull'America latina (2012)* relativo al libro *La arquitectura histórica del poder. Naciones, nacionalismos y estados en América Latina. Siglos XVIII, XIX y XX* degli studiosi Antonio Escobar Ohmstede, Falcón Vega Romana, Raymond Buve raccolgono i momenti più importanti che hanno favorito l'affermazione della società latino-americana. Nei primi anni dell'Ottocento, a partire dalla Revolución de Mayo del 1810, i movimenti indipendentisti riescono ad affermare l'autonomia delle nazioni sudamericane dalle potenze coloniali. La fase che segue l'indipendenza è soggetta a forti instabilità nelle istituzioni, fortemente colpite dal controllo coloniale. È per questo motivo che si sviluppano delle repubbliche atte alla formazione di istituzioni che possano aiutare la società, simbolo di un primo passo verso il raggiungimento di una stabilità interna delle popolazioni. Si sviluppano poi gli stati-nazione che permettono di apportare profondi cambiamenti nella società; inizia così la promozione all'istruzione e la costituzione di istituzioni più forti. Purtroppo, questo non è sufficiente e si continua a cercare quale possa essere la causa che non permette lo sviluppo delle nazioni. Nel giro di pochi anni inizia a diffondersi l'idea che il problema possa essere la società multietnica fortemente frastagliata. Si avviano dei violenti processi di "purificazione razziale" per il raggiungimento di una società omogenea che colpiscono soprattutto le popolazioni indigene.

Solamente nel XX secolo inizia ad avvenire il vero e proprio progresso; la società avanza, anche grazie all'istruzione, e le istituzioni diventano sempre più resistenti. Negli anni Trenta del Novecento, le classi sociali più alte comprendono che raggiungere l'omogeneità razziale non sia la chiave ed iniziano a diffondere l'idea di valorizzare l'identità latino-americana, usando come elemento di forza la comunità multietnica. Da questo momento in poi, le popolazioni indigene diventano un simbolo dell'identità latino-americana che esalta le diversità, concentrandosi particolarmente verso la

²³ La Revolución de Mayo del 1810 è l'evento storico che ha segnato l'inizio del processo di indipendenza dal dominio coloniale spagnolo e la nascita della nazione argentina moderna.

promozione della cultura indigena. Gli stati latino-americani di questo secolo sono ormai stabili e procedono verso la modernizzazione del proprio territorio, favorendo la cultura e l'istruzione. Si sviluppa un forte sentimento nazionalista, che da una parte rafforza il concetto di nazione e dall'altra inizia a discriminare ed escludere le influenze straniere. Soprattutto in ambito letterario, la propensione verso l'introduzione della letteratura straniera del territorio non viene apprezzata e si predilige una purezza della scrittura e del linguaggio, che sfocerà nel nazionalismo linguistico. Quest'ultimo viene trattato nel saggio di Beatriz Sarlo intitolato *Vanguardia y criollismo: la aventura del Martín Fierro (1982)* proprio perché l'opposizione di ideali nazionalistici da quelli cosmopoliti viene ampiamente discussa nella rivista Martín Fierro. Questa apparente svolta subisce una battuta d'arresto nel periodo che va dal 1930 al 1943, definito la *década infame*. Nel 1929 cade la Borsa di Wall Street e gli stati, come quelli sudamericani, con un'economia basata sull'esportazione di beni e servizi sono i primi a subirne le conseguenze.

È proprio in questa cornice storico-culturale che si afferma l'ideologia di Perón, che sarà protagonista nella politica argentina del XX secolo. Nel saggio *Argentine social protest. From Martín Fierro to Peronism (1978)*, lo studioso Peter Winn analizza il peronismo come vero e proprio movimento sociale e culturale, oltre che politico. Pone quindi in opposizione gli ideali dietro la rivista Martín Fierro con quelli del peronismo, ed evidenzia come quest'ultimo si sia sviluppato non tanto per il governo che ha instaurato, ma come movimento culturale, che poggia le sue fondamenta sulla società di massa, concentrandosi particolarmente nella classe sociale dei lavoratori industriali. Questi presupposti hanno permesso di accrescere il consenso delle masse, che lo hanno portato a governare in Argentina per molti anni. Il governo Peronista si instaura nel 1943 e nel 1946, con le elezioni, ottiene il consenso della popolazione. Juan Domingo Perón, sebbene sia il fulcro del governo, ha in realtà una mentalità che si modella in base alle necessità della popolazione, non con finalità riformatrici, ma per preservare il consenso popolare. Il periodo che va dal 1946 al 1955 è caratterizzato dalla manifestazione politica della piccola borghesia e del proletariato urbano, che viene mosso dall'ideale del protezionismo economico. Questo ideale funziona per il primo decennio grazie alla forza istituzionale dello stato ma, passato questo primo periodo, è costretto ad una trasformazione ideologica. Dal 1955 ci si concentra sulla separazione del peronismo dallo Stato e si cerca di andare oltre al mero movimento politico per sviluppare un'ideologia più ampia.

Jorge Luis Borges è fortemente ostacolato da Perón nella vita pubblica, ma anche in quella privata, che cerca in tutti i modi di escluderlo da ruoli pubblici come il lavoro nella biblioteca e la presidenza alla SADE. Non mancheranno riferimenti alla contrarietà verso gli ideali del peronismo come il racconto *La fiesta del monstruo*, scritto insieme a Adolfo Bioy Casares e pubblicato solo dopo la fine delle tensioni politiche. Un articolo del critico letterario Maximiliano Tomas²⁴, vengono elencate le motivazioni per cui Borges ha da sempre contrastato gli ideali peronisti. In primo luogo, paragona questo governo ai totalitarismi europei, che per lui sono solo manifestazione di stupidità e fanatismo. In secondo luogo, vedeva in Perón la reincarnazione di Juan Manuel De Rosas, il tiranno che ha scatenato violenze a metà dell'Ottocento e che è stato disprezzato da tutta la famiglia di Borges. Inoltre, ha arrestato sua sorella Norah Borges e la madre Leonor Acevedo nel 1948 a seguito di una protesta a *Calle Florida*. Con le accuse fatte ad entrambe, ha costretto la sorella al carcere e la madre agli arresti domiciliari. Infine, arresta anche Victoria Ocampo, fondatrice della rivista e casa editrice *Sur*, grande sostenitrice e divulgatrice dei testi di Borges e fedele amica dell'autore.

1.2.3 I conflitti mondiali ed il loro impatto sociale

L'influenza delle tensioni scaturite a seguito dello scoppio della Prima guerra mondiale, hanno causato una profonda crisi economica nel territorio dell'America Latina. La fragile stabilità

²⁴ L'articolo pubblicato nel giornale *La Nación*, 2020. Il titolo dell'articolo è: *Jorge Luis Borges: las razones de un antiperonismo feroz*.

economica presente in questo periodo era mantenuta da un'ampia quantità di capitale esterno, investito dal continente europeo, per le esportazioni delle materie agroalimentari. L'articolo *El impacto de la primera guerra mundial en la economía argentina* (2014) di Claudio Belini²⁵ e Silvia Badoza²⁶, analizza come il conflitto e le forti correnti migratorie, provenienti dall'Europa, abbiano destabilizzato l'economia, costringendola ad una battuta d'arresto non indifferente. Il principale sostenitore delle esportazioni e del mercato mondiale era il Regno Unito, ma con l'inizio della guerra è stato costretto a mettere al primo posto la sicurezza della propria nazione. Il conflitto ha sancito la fine di una fase economica caratterizzata da un mercato globale in continuo sviluppo, per passare ad un periodo di protezionismo, che ha colpito maggiormente i paesi con un'economia basata sull'esportazione. Nel 1913 iniziano le prime battute d'arresto nelle esportazioni e Victorino De Plaza, che era al governo in questi anni, è stato costretto ad emanare delle leggi di emergenza in ambito economico.

La diminuzione delle esportazioni ha causato la decelerazione della produzione agricola in maniera forzata; la concentrazione della forza lavoro si è spostata verso industrie ed ha garantito lo sviluppo di questo settore. Nel 1914, l'Argentina aveva l'economia più sviluppata di tutta l'America latina, ma la guerra ha costretto la nazione a rivolgersi ad un mercato nuovo. Finora si era sempre fatto affidamento sul continente europeo nel mercato globale; la Prima guerra mondiale ha evidenziato l'importanza di questo legame che, se spezzato, avrebbe fatto crollare l'economia di molti paesi. Dal 1914 al 1918 aumenta il tasso di disoccupazione; la classe dei lavoratori inizia a protestare per ottenere salari più alti e maggiori sicurezze. Nel 1916 sale al governo Yrigoyen, che si trova a dover affrontare una grave crisi economica. Si decide quindi di ridurre la dipendenza dal continente europeo e di orientarsi maggiormente verso gli Stati Uniti. Solo con la fine del conflitto si assisterà a una ripresa delle esportazioni di beni agroalimentari, seppur non paragonabile a quella del periodo 1900-1910, ma comunque utile per riflettere sugli errori del passato e avviare un nuovo modello economico.

La leggera ripresa economica dell'Argentina viene nuovamente destabilizzata dal crollo della Borsa di Wall Street del 1929; i danni hanno portata globale e gli Stati si preoccupano di aumentare i livelli di protezionismo economico per avere maggiori tutele. La Gran Bretagna, nel frattempo, era rientrata nel mercato globale ma deve competere con gli Stati Uniti per poter riottenere la forza di prima. L'Argentina aveva intrapreso relazioni con la Gran Bretagna sin dal 1880 e, a causa dei nuovi sviluppi in questo settore, si trovò coinvolta in un "triangolo economico" anglo-argentino-statunitense. La tensione esplose quando gli Stati Uniti bloccarono un carico argentino di carne per sospetti di contaminazione, spingendo l'Argentina a rafforzare i legami con la Gran Bretagna attraverso il "Pacto Roca-Runciman" del 1933²⁷.

Nel testo *Argentina y la segunda guerra mundial: mitos y realidad* (1995), lo studioso Mario Rapoport descrive la posizione ambigua dell'Argentina durante il conflitto mondiale. Pur avendo simpatie per gli ideali nazionalisti, che si avvicinavano a quelli dei paesi dell'Asse, il suo coinvolgimento commerciale con Stati Uniti e Gran Bretagna la porta a non schierarsi; inizialmente mantiene una posizione di neutralità e poi di non belligeranza per non sospendere i rapporti commerciali. La situazione subisce un cambiamento radicale quando gli Stati Uniti inviano una delegazione militare a Buenos Aires per parlare del piano di protezione del Pentagono. Uno dei punti esposti del piano stesso, prevedeva l'installazione di basi militari nelle Isole Malvine. Tale condizione generò contrasti con gli Stati Uniti dando inizio ad un periodo di forti tensioni, che culminarono in uno scontro diplomatico, durante la conferenza di Rio de Janeiro del 1942, tale da indurre gli Stati

²⁵ Claudio Fabián Belini è dottore in storia presso l'Università di Buenos Aires (UBA) e ricercatore del CONICET.

²⁶ María Silvia Badoza è studiosa attiva in ambito economico e aziendale dell'Argentina.

²⁷ Pacto Roca-Runciman: accordo di commercio internazionale stipulato nel 1933 tra la repubblica argentina e l'allora impero britannico.

Uniti ad avviare sanzioni diplomatiche ed economiche nei confronti dell'Argentina. Solamente nel 1945 l'Argentina sarà costretta a dichiarare guerra ai paesi dell'Asse, al fine di partecipare alla conferenza di San Francisco per l'istituzione delle Nazioni Unite. Nonostante la posizione presa alla fine del conflitto, l'Argentina permetterà a molti criminali nazisti di rifugiarsi nel suo territorio sotto il governo di Perón. Questi elementi storici hanno influenzato ed accresciuto i sentimenti nazionalisti della nazione, che sono sfociati nella vincita delle elezioni di Perón nel 1946. L'articolo *The peronist Reformulation of Fascism*, redatto da Federico Finchelstein, pone l'accento sulla linea di condotta del governo Peronista, inequivocabilmente influenzato dagli ideali della filosofia fascista. La tesi esposta da quest'ultimo a riprova e conferma di quanto le dottrine ideologiche, economiche e socioculturali abbiano impattato nel tessuto interno della nazione determinandone il suo corso.

Capitolo 2

2.1 Premesse stilistiche e socioculturali

La comprensione, ed interpretazione, delle opere è un aspetto importante da considerare per arrivare al punto centrale della discussione di un racconto di Borges. L'autore cerca di stabilire un contatto con il lettore, sarà poi quest'ultimo a dover attribuire un senso alla lettura. Il tentativo ultimo dei suoi testi è cercare di fornire uno scorcio dell'infinito attraverso l'ausilio di elementi concreti e descrizioni dettagliate. Come anticipato nel capitolo precedente, le influenze di Macedonio Fernández e Adolfo Bioy-Casares hanno plasmato lo stile dell'autore, il loro contributo ha significativamente cambiato la visione di Borges del mondo. In aggiunta, il crollo dei paradigmi scientifici, che per decenni hanno regolato la percezione dello spazio e del tempo, hanno sancito un cambiamento radicale in ambito letterario. In particolare, la teoria relativista di Einstein e quella di Heisenberg sulla meccanica quantistica, hanno capovolto la percezione del tempo e dello spazio, contribuendo alla creazione di molte delle opere più significative di Borges.

Per contribuire alla tesi sovraesposta della forte influenza di Macedonio e Bioy-Casares, è di grande ausilio il libro *Il postmoderno nella letteratura argentina: Fernández, Borges, Bioy Casares* (2014) di Emanuele Leonardi²⁸. In questo, Macedonio Fernández viene indicato come punto di riferimento per gli altri due autori; la continua rilettura e riscrittura delle sue opere portano ad un tema centrale: la fragilità del linguaggio. Nel libro in analisi, infatti, è marcato il limite della mente umana nei confronti della percezione dell'infinito. Quest'ultimo è difficilmente conoscibile attraverso il linguaggio e la continua revisione dei propri testi ne è la prova. Per Macedonio, ma anche per Borges, è quasi impossibile raggiungere il momento esatto in cui l'uomo prende coscienza del concetto di infinito, viene visto come un istante eterno in cui l'uomo si eleva ad un pensiero tale da scindere il tempo e lo spazio a favore della comprensione dell'universo. Anche la percezione del tempo è ricorrente nelle sue opere, nel libro in analisi, si fa riferimento al racconto *Cirugía psíquica de extirpación*; il protagonista del racconto, Cósimo Schmitz, perde la concezione del passato e del futuro a seguito di un'operazione chirurgica. Per questo motivo, è costretto a vivere nell'istante presente percependo un futuro che non superi gli otto minuti. La storia narrata pone l'accento sulla concezione del tempo presente, svincolato dal legame con il passato ed il futuro; così facendo, la mente del protagonista non riesce ad individuare una fine ed un inizio, aiutando l'autore ad eliminare il concetto della limitazione del tempo e dello spazio. Il racconto è rappresentativo del pensiero macedoniano dell'istante di pura astrazione contemplativa, il momento in cui l'uomo percepisce la totalità dell'universo, che può avvenire solamente attraverso la dilatazione del tempo presente e l'allontanamento del passato e del futuro. Per Borges, questo istante viene chiamato *Intersticio de sinrazón*, citato frequentemente nell'opera *Avatares de la tortuga* del 1932. Il fulcro di questo pensiero ricade proprio nella caduta dei paradigmi scientifici menzionati sopra, che dimostrano la continua ricerca di una soluzione a ciò che è inspiegabile con il linguaggio. L'uomo è quindi costretto a formulare ipotesi sempre più accurate, che, però, non si avvicineranno mai alle verità dell'universo. È per questo motivo che il linguaggio viene definito fragile, non sarà mai possibile riuscire ad avere una visione totale dell'universo attraverso un mezzo incompleto. Per ovviare alla problematica del linguaggio, Macedonio opta per l'ausilio delle metafore e, idea che viene poi ripresa da Borges, elevare la scrittura e la lettura a metalettura e metascrittura. Entrambi

²⁸ Emanuele Leonardi è professore associato in Lingua e Letterature Ispanoamericane presso l'Università di Padova. Ha scritto e curato molti libri su autori ispanoamericani ed ha tenuto, come *visiting professor*, un corso su Borges alla *Universidad de Buenos Aires*.

i termini citati prevedono la creazione di un nuovo metodo compositivo, che prevede una continua riscrittura delle opere di un autore, e la trasformazione del lettore in un componente essenziale dell'opera stessa; senza il suo lavoro interpretativo e la ricerca del vero significato che si cela dietro alle parole, il testo non avrebbe senso.

Il crollo dei principi generali, che hanno regolato l'universo fino a questo momento, prediligevano l'esclusione di altre teorie, ugualmente plausibili, per favorire un ordine preciso. Lo stravolgimento che avviene in questi anni accoglie tutte le varie possibili teorie e si opera per fonderle insieme nel tentativo di avvicinarle alla realtà. Prevale, quindi, la ragione trasversale teorizzata da Welsch²⁹, che si basa sull'intreccio tra varie e possibili ragioni che si contaminano a vicenda. Quest'ultima presuppone l'inesistenza di una sola e possibile verità ed accetta ogni possibile spiegazione di un fenomeno, trascendendo gli assiomi dello spazio e del tempo; avviene un cambio di prospettiva che destabilizza la società e che costringe alla ricerca di certezze che, però, non esistono più. La visione del mondo diventa un pendolo che oscilla tra realtà, finzione e sogno e che dà spunto agli autori di questa epoca per scrivere testi, talvolta confusi, ma intrisi di significati profondi riguardo alla fragilità dell'essere umano, del linguaggio e della mente umana; fragilità che può essere superata solo attraverso un nuovo stile letterario come il postmodernismo o il neofantastico.

2.1.1 Il postmodernismo ed il neofantastico

È proprio in questa cornice di incertezza che si insinuano gli ideali postmodernisti di Borges. Il movimento del postmodernismo viene definito, da Alfonso de Toro³⁰ nel suo testo *Postmodernidad y latinoamérica. Con un modelo para la novela latinoamericana (1990)*, come uno sviluppo e riformulazione del modernismo, fenomeno socioculturale che si sviluppa a partire dalla fine del XVI secolo da Descartes. Gli ideali postmodernisti si diffondono sia in ambito letterario che in quelli artistici, teatrali, sociologici e storici; alcuni attribuiscono un appellativo negativo agli eventi di questo fenomeno, altri lo considerano positivamente. In *Il postmoderno nella letteratura argentina (2014)*, il professor Leonardi utilizza questa definizione per dare un primo spunto di riflessione su questo movimento:

[...] la pluralidad de paradigmas concurrente, a la diferencia, a la diseminación, a la heterogeneidad, a las distribuciones nómadas, a la deconstrucción, a la multiplicidad del yo, a la transculturalidad, a la transtextualidad y a la transdisciplinariedad, al disenso y al antagonismo. [...] (De Toro, 1990: 446)³¹

Alfonso de Toro suddivide in due date i vari movimenti riconducibili a questa corrente: il primo nel 1917 e il secondo, quello si distingue maggiormente, nel 1985. L'obiettivo fondante di questo movimento è l'utilizzo della memoria per fare riferimento all'antico con l'obiettivo di usarlo insieme al nuovo attraverso una fusione. I principali obiettivi di questo movimento sono: la sperimentazione in ambito letterario e il tentativo di valicare i limiti culturali stabiliti. La relazione che sussiste tra il movimento ed il territorio latino-americano è proprio Borges. Il Postmodernismo si sviluppa maggiormente negli Stati Uniti e in Europa; come gli autori e la letteratura hanno dimostrato, i territori del sud America tendono ad essere molto chiusi riguardo alle innovazioni, soprattutto quelle in ambito letterario, che provengono dall'esterno. Nonostante ciò, il forte impatto che il crollo delle certezze in ambito scientifico ha generato crea la necessità di spingersi oltre, favorendo un'espansione globale del movimento.

²⁹ Wolfgang Welsch è un filosofo tedesco che ha studiato, dal punto di vista filosofico, le relazioni tra epistemologia, estetica ed antropologia tra il secondo e il terzo millennio.

³⁰ Alfonso de Toro è un romanista cileno-tedesco che ha studiato filosofia, lingue e letterature tedesche e romanze. Ha effettuato molti studi sia su Macedonio, che Adolfo Bioy-Casares e Borges.

³¹ La citazione si riferisce al testo di de Toro intitolato *Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)* 1990.

Un elemento aggiuntivo da prendere in analisi è la lungimiranza di Borges nello sviluppare un linguaggio ed un metodo di scrittura che seguano i canoni postmoderni prima ancora che il movimento si diffondesse; per questo viene considerato da molti come suo precursore.

L'uso dell'ironia, la trattazione di temi metafisici, il riferimento a testi e personaggi fittizi, il decentramento del soggetto, il riferimento alla filosofia, ai miti e alla religione, sono tutte caratteristiche tipiche del postmoderno; Borges segue questi canoni sin dagli anni Quaranta del Novecento, anche se diventeranno centrali solamente dopo la metà del XX secolo. Tale premessa giustifica le incomprensioni che generavano i suoi testi nel pubblico che, per anni, non sono stati compresi ed interpretati con la giusta prospettiva. Coerentemente all'argomentazione appena esposta, è necessario soffermarsi anche sulla metodologia di scrittura dell'autore che, per la maggior parte dei casi, rientra in quella del postmoderno. La rilettura e l'utilizzo del metalinguaggio, la decostruzione, l'autoreferenzialità e, soprattutto, la rilettura e riscrittura delle sue opere, avvalorano l'attribuzione dell'appellativo di precursore del postmoderno a Borges. Ognuno di questi elementi deriva dall'ideologia macedoniana, che si propone di stravolgere la letteratura finora conosciuta per sostituirla con qualcosa di innovativo, che spinga il lettore ad andare oltre per indagare e spiegare la vera essenza dell'universo.

Oltre alla forte influenza di Macedonio, la direzione che prendono le opere borgesiane, è dettata anche dall'influenza di Adolfo Bioy-Casares. Quest'ultimo ha scritto racconti con strutture molto simili a quelle di Borges, sia per lo sviluppo narrativo delle opere, che per le storie trattate. La spinta innovativa generata dalla loro stretta amicizia apre le porte ad un nuovo stile, il neofantastico. Quest'ultimo viene largamente discusso da studiosi, come Jacques Finné³², che si propongono di ricercare quali siano i canoni letterari del fenomeno. Sia per Alfonso de Toro che per Lotman³³, la letteratura fantastica esiste perché vigono dei limiti tra ciò che è inspiegabile, o fittizio, e la realtà. Infatti, lo stile si presenta come una continua trasgressione delle leggi che regolano la realtà, accrescendo la loro importanza nella nascita della corrente, poiché, senza di queste, non avrebbe senso chiamare lo stile in questo modo. La percezione del fantastico si sviluppa come continua contraddizione dei paradigmi che regolano l'universo, ma ogni racconto possiede un obiettivo preciso che differenzia varie diramazioni della narrazione fantastica in generale. Finné, nell'analisi del fenomeno intitolata *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle* (1980) propone una tripartizione del genere in base allo sviluppo argomentativo e la relazione con la realtà. La prima categoria si riferisce al fantastico tradizionale; lo scopo del racconto è puramente intrattenitivo; il legame con la realtà è fondamentale. La seconda riguarda tutti i racconti che siano completamente svincolati dalla realtà; la terza è proprio il neofantastico, che utilizza la struttura del fantastico per esaminare e discutere su questioni sociali centrali negli anni in cui si scrive. L'ultimo della lista ha un impatto maggiore a livello sociale ed opera in uno schema differente rispetto agli altri; si distacca dalla realtà, sempre mantenendo un legame mimetico con essa, per far crollare e vacillare i paradigmi che la regolano, a riprova e conferma della fragilità paradigmatica e della presenza di paradossi inspiegabili, che mostrano l'impossibilità di riuscire a dare un ordine generale ai principi della realtà. L'obiettivo delle opere di Borges e Bioy-Casares è creare una cornice assurda, che cerchi di spiegare i concetti della realtà, passando attraverso un'idea fantastica, per arrivare alla messa in discussione degli assiomi metafisici e filosofici, che hanno da sempre ordinato la realtà per la coscienza umana.

Tutti questi elementi, sia neofantastici che postmoderni, sono la base di appoggio delle opere più conosciute e commentate di Borges: *El Aleph* e *Ficciones*. Ogni racconto contenuto in queste opere

³² Jacques Finné è uno scrittore, traduttore e critico letterario. È uno specialista del genere fantastico e del soprannaturale.

³³ Jurij Michajlovič Lotman è stato il teorizzatore della semiotica della cultura. Entrambi vengono citati nel testo di Leonardi, *Il postmoderno nella letteratura argentina*.

segue i criteri sovraesposti e cerca di smuovere la coscienza del lettore; la metalettura e la continua riscrittura hanno reso ogni suo testo una sfida tra lo scrittore ed il lettore per la comprensione del fine ultimo delle sue opere e la continua messa in discussione dei paradigmi della realtà. Le composizioni sono una sfida per il lettore che, spinto dalla voglia di indagare sul fine ultimo del racconto, e scovare il vero senso di ogni trama, rilegge i testi in maniera attiva per scovare spunti di riflessione non erano stati colti. La notorietà di Borges deriva anche da questo; la sua capacità narrativa che, ad un occhio non allenato può sembrare confusa, cela concetti filosofici e metafisici da analizzare. Gli assiomi della realtà che vengono messi in discussione non sono altro che un monito per la società ad andare oltre alle semplici apparenze e a non soffermarsi sulle certezze che ci si autoimpone perché queste, come è accaduto nell'epoca in cui lui stesso è vissuto, possono crollare.

2.1.2 Il cuento-ensayo

Nella vasta collezione di opere che Borges ha composto, la diversificazione stilistica è sicuramente una caratteristica da menzionare. La grande cultura dell'autore, la formazione in Europa e gli autori che hanno sancito la sua crescita personale e letteraria, hanno portato lo scrittore a sperimentare. La poesia, gli articoli, le recensioni, le traduzioni sono solo alcune delle categorie che fanno parte della sua produzione. Durante la giovane età ha sperimentato molto, sia per l'influenza dei circoli letterari che per quella dei suoi mentori. Tutto ciò cambia dopo l'incidente, l'autore ha subito gravi perdite in famiglia e la sua tortuosa convalescenza ha spento la passione per la scrittura, che sempre lo aveva accompagnato. Dopo un periodo di pausa, l'autore decide che era il momento di combattere la sua paura e ritornare a scrivere; con un certo timore per la possibilità di non esserne più in grado, decide di volgersi verso nuove strutture compositive.

Questa spinta emotiva lo indirizza verso stili differenti, finora poco sperimentati; inizia a scrivere racconti sul genere poliziesco e, grazie anche alla collaborazione con Bioy-Casares, scopre lo stile delle storie brevi. In questa analisi della scrittura e delle scelte stilistiche di Borges, i riferimenti a Macedonio Fernández e a Adolfo Bioy-Casares sono necessari. Oltre alla spinta in ambito personale, la forte destabilizzazione generata dalla crisi della prima metà del XX secolo, spinge gli scrittori a muoversi verso strutture ibride, che finora non erano state esplorate. Macedonio è uno dei primi a dare importanza alla struttura del *cuento-ensayo* come metodo per sottolineare l'instabilità dei paradigmi. La caratteristica di questa struttura sfrutta l'uso del linguaggio per analizzarlo, ponendo un maggiore accento sulla sua fragilità. La struttura narrativa si intreccia su sé stessa per fornire al lettore uno spunto di riflessione profonda sulla trama della storia, ma indica anche uno dei canoni del postmoderno, ovvero, la decentralizzazione del soggetto e del tema trattato. Fernández usa questo stile per giocare sulla precarietà dei pensieri universali e ironizzare sulla futilità di concezioni definitive del reale; questi due obiettivi focali vengono perseguiti con l'ausilio della metafora, che per Macedonio era l'unica soluzione per trascendere la fragilità del linguaggio. La narrazione enuclea gli interstizi tra realtà e finzione grazie alla metalettura e propone a chi legge di riflettere su quest'ultimi. Inoltre, i *cuentos-ensayos* di Macedonio sono strutturati per permettere al lettore di ragionare e contemplare il mondo senza restrizioni spazio-temporali. Infatti, secondo il mentore di Borges, lo stato della mente raggiunge una condizione di atemporalità solamente in alcuni periodi d'infanzia. Per questo è necessario cercare di ricreare delle situazioni, anche con l'ausilio di spunti simbolici, che portino la mente umana del lettore a raggiungere la condizione mentale perfetta per percepire l'universo. Quest'ultima è possibile solamente se si riesce ad evocare un eterno istante in cui si perdono le concezioni del tempo e si va oltre i limiti imposti. Borges, nei suoi *cuentos-ensayos*, si riferisce a questa condizione con il termine "*percibidior abstracto del mundo*".

Oltre agli elementi già citati sopra, Borges aggiunge un'altra caratteristica al *cuento-ensayo* per riportare il racconto, per definizione vorticoso ed irrazionale, ad un certo ordine razionale. Il metodo che utilizza nelle sue opere per raggiungere tale scopo, si basa sull'ausilio di opere ed autori fittizi

che vengono recensiti, riassunti o descritti nei suoi racconti. Questo permette al lettore di avere una parvenza di razionalità del testo ma, allo stesso tempo, cancella il confine tra la realtà e la finzione. Come Leonardi analizza nel suo studio del postmoderno³⁴, la centralità di un nuovo genere di lettori è centrale nell'innovazione stilistica che apporta Borges; la partecipazione al processo di rinnovamento letterario deve essere prerogativa del lettore dei testi del Nostro autore. Nello sviluppo dei racconti di Borges, come in quelli di Macedonio e Bioy-Casares, è primaria la decentralizzazione del soggetto, del tema e la frammentazione di ogni area semantica. La struttura di questo pensiero viene ottenuta con l'ausilio di metafore, che facciano riferimento all'interminabile ricerca della verità a cui l'uomo è destinato.

La validità e l'innovazione apportata da questo genere nell'ambito della letteratura del XX secolo è stata anche riconosciuta dall'Enciclopedia Britannica in un articolo di Arlen J. Hansen³⁵, nella sezione dedicata alle *short stories* si cita:

[...] Borges, for example, attracted an international following with his *Ficciones*, stories that involved the reader in dazzling displays of erudition and imagination, unlike anything previously encountered in the genre. [...] (Hansen 1999)

2.1.3 La filosofia nei *cuentos-ensayos*

Il genere ibrido del *cuento-ensayo* fornisce ampio spazio all'autore per trattare temi filosofici e metafisici in modo da dare spunto al lettore per una riflessione su di essi. Lo studio *Borges' Identity Crisis: An investigation of themes used in his short stories (2017)*, conseguito da Mahdia Islam, presenta alcuni riferimenti ai suoi testi, che si ricollegano in particolar modo ad un filosofo: Schopenhauer. Quest'ultimo ha teorizzato la Volontà come elemento unico e imprescindibile, tutto il resto, l'uomo compreso, è apparenza. Come puntualizza Almeida nella sua analisi *De Borges a Schopenhauer(2004)*³⁶:

Desde el momento en que sólo existe una voluntad única, substrato no representable del mundo, se presenta lógicamente el problema de la responsabilidad individual. (Almeida 2004: 121)

Venendo meno la responsabilità individuale dell'uomo, quest'ultimo è sottomesso al disegno della volontà. Per il filosofo, ogni scelta individuale era "libera" ma, a prescindere da qualsiasi essa fosse, le conseguenze e il destino dell'individuo non subivano mutamenti. Per dare una prova di quanto appena scritto, sia Islam che Almeida prendono in esame il testo *Guayaquil*, pubblicato nel 1970 e contenuto nella raccolta *El informe de Brodie*. La storia racconta di un intellettuale a cui era stato assegnato l'incarico di scrivere una prefazione sull'incontro storico di Bolívar e San Martín. La difficoltà di questo impegno deriva dal fatto che nessuno conosce i dettagli di tale incontro. Zimmermann, l'altro personaggio della storia, possedeva l'autorizzazione per l'accesso ad un manoscritto contenente gli argomenti della discussione, che sarebbero stati di grande aiuto per scrivere la prefazione. Dopo essere riuscito ad ottenere il permesso per la revisione del manoscritto, l'intellettuale decide di non leggerlo, con la consapevolezza che per questo sarebbe stato sollevato dall'incarico assegnatogli. In questo racconto, la volontà gioca un ruolo determinante perché l'intellettuale stesso sapeva che la scelta fatta avrebbe prodotto tale conseguenza. Zimmermann era destinato ad ottenere l'incarico e, nonostante i presupposti fossero tutti indirizzati verso l'altro protagonista della storia, la volontà aveva già predestinato lui. Accanto alla riflessione sull'identità e sulle scelte individuali, emerge anche una riflessione sul significato della storia. Quest'ultima, ed il mondo, sono perfetti sotto ogni aspetto ma assurdi se combinati. In contrapposizione ad Hegel,

³⁴ *Il postmoderno nella letteratura argentina, 2014.*

³⁵ Professore all'University of Pacific, Stockolm e California, ha indagato sulla struttura delle storie brevi ed ha ricercato la struttura e lo schema di queste nel corso delle sue ricerche.

³⁶ Ivan Almeida è uno studio di Jorge Luis Borges ed è noto per aver scritto diversi lavori su di lui. Alcuni di questi sono: *El fragmento infinito: Estudios sobre "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" e "Variaciones Borges"*.

Schopenhauer sosteneva che i dettagli presi singolarmente erano più significativi della storia in sé. Borges riprende questo elemento come filo conduttore per la stesura dei suoi testi. Ogni racconto possiede solo frammenti biografici minimi, poiché ritiene che l'identità risieda più nei dettagli effimeri che in una narrazione coesa e continua del sé. L'individuo viene quindi circoscritto ad un fenomeno di pura rappresentazione dell'identità; il nostro autore aggiunge che nemmeno lo spazio ed il tempo contribuiscono alla sua determinazione, in questo modo riesce a collegare elementi metafisici della crisi del XX secolo all'ideologia di Schopenhauer. Seguendo questo ideale dell'identità riesce ancora una volta ad enfatizzare la decentralizzazione del soggetto, tipica della narrazione postmoderna.

In antitesi alla visione nichilista di Schopenhauer, Borges contrappone la filosofia armonica e razionale di Leibniz. Lo studio *Borges, Leibniz y la metafísica de los espejos (2021)* di Griselda Gaiada³⁷ fa riferimento alla visione del filosofo su Dio. Il filo conduttore della sua filosofia, che riprende Borges in varie opere, si basa su due termini: dispersione e concentrazione. Secondo la sua ideologia, il mondo viene concepito come dispersione dell'unità nella molteplicità e concentrazione della molteplicità nell'unità. In questo modo, ogni elemento che si osserva rappresenta il tutto e se tutto rappresenta il tutto, allora Dio si trova in ogni elemento. Conseguenza di quanto appena scritto è che tutta la materia è collegata ed ogni movimento minimo, che avviene in un punto, si ripercuote nel resto della materia stessa. Per comprendere meglio il concetto, possiamo paragonare la materia all'acqua e il movimento ad un sasso che viene lanciato. Lo scontro del sasso con la superficie dell'acqua genera un movimento concentrico. Nel caso del sasso il movimento è limitato, ma nella concezione di Leibniz il movimento, seppur con minore intensità, si propaga a tutti gli elementi. Con questi presupposti, un individuo che osserva dal proprio punto di vista, può vedere l'elemento nella totalità a prescindere da quale angolazione stia osservando. Questa riflessione è riportata nel racconto *El aleph* dove il narratore, osservando da un punto preciso, riesce a vedere la totalità, ovvero, l'inconcepibile universo:

[...] vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. [...] (Borges 2019: 207)

Abbiamo menzionato due dei filosofi che vengono maggiormente presi in causa nelle opere di Borges, ma ogni racconto prende spunto da molti altri come Nietzsche. Per poter meglio esporre gli altri spunti filosofici nei testi è necessario prendere in analisi le due opere maggiormente conosciute: *Ficciones* ed *El aleph*.

2.2 Ficciones

La prima opera che questa tesi analizza è *Ficciones*, pubblicata nel 1944 e, al suo interno, divisa in due sezioni: *El jardín de senderos que se bifurcan* e *Artificios*, che nella prima pubblicazione contava solo sei racconti. La sezione iniziale, prima di entrare a fare parte della raccolta in analisi, è stata pubblicata nel 1941 nella rivista *Sur*, fondata nel 1933 da Victoria Ocampo. Nel 1944, sempre attraverso la rivista, che fungeva anche da casa editoriale, esce la raccolta. Come già anticipato, l'autore è noto per la riscrittura e rielaborazione dei suoi testi, infatti, nel 1956 esce la seconda edizione del libro con un'aggiunta di tre racconti: *El fin, la secta del Fénix* e *El Sur*. Nel 1974 viene lanciata la ventunesima edizione con la rimozione del racconto *El acercamiento a Almotásim*. Previa la pubblicazione della raccolta, il frammento *El jardín de senderos que se bifurcan* non suscita nei lettori la reazione auspicata. Infatti, nel 1941 non riesce ad ottenere il premio nazionale della

³⁷ Griselda Gaiada è una dottoressa in Filosofia all'Universidad Nacional de la Plata ed è una ricercatrice associata nel Centre d'Histoire des Systèmes de Pensée Moderne e nel Centro di ricerca sulla filosofia a Buenos Aires.

letteratura. La rivista *Sur* contesta la decisione della commissione con la pubblicazione di articoli di protesta per l'ingiustizia. *Nosotros*, un'altra rivista molto conosciuta dell'epoca, già menzionata nel progetto di tesi, risponde alle proteste pubblicando le motivazioni che hanno spinto la commissione a non consegnare il premio a Borges. La rivalsa dell'autore avviene proprio con la pubblicazione di *Ficciones*, che qualche anno dopo, nel 1951, viene tradotta e pubblicata in Francia, riscuotendo un successo mai visto in precedenza. Le caratteristiche che spiccano nella struttura dell'opera sono: la combinazione di vari stili di scrittura, i temi metafisici, filosofici e sociali che vengono trattati, in particolare il modo in cui viene fatto, e l'accentuazione della problematica linguistica che stava attraversando l'Argentina. Come già anticipato all'inizio di questo capitolo, soprattutto l'ultima caratteristica elencata è ricorrente nelle opere di molti autori di questo periodo, come Macedonio Fernández. Nel 1990, la critica pone in luce gli stretti legami con i temi tipici della corrente postmoderna e con i sentimenti scaturiti dal periodo del postcolonialismo. Uno dei tanti aspetti che seguono la linea del postmodernismo è la decentralizzazione del soggetto e l'uso dei personaggi come simboli che riflettano i problemi comuni presenti nella società in quel periodo e che guidino il lettore verso un'attenta riflessione su di essi.

2.2.1 La struttura dell'opera

Uno studio di meritevole approfondimento è quello conseguito da Jaime Alazraki³⁸ intitolato *El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges (1984)*. Il primo tratto che distingue queste opere dalle altre è la presenza di un testo di riferimento che l'autore riassume, commenta o analizza; *Pierre menard, autore del Quijote* riprende il testo di Cervantes, *El fin* che riscrive il finale del Martín Fierro di Hernández, sono solo due dei tanti esempi che si possono fare riguardo a questa metodica. Il fine dell'utilizzo di un testo di partenza è quello di mantenere una certa razionalità nella trama dei racconti ed instaurare un dialogo tra i testi, tipico dello schema del postmoderno. L'analisi prende come esempio lo studio sull'intertestualità del critico letterario Gérard Genette³⁹, che descrive dettagliatamente i punti focali di questo tipo di struttura. L'architettura delle opere può differenziarsi in due processi: imitazione o trasformazione. Il fine di questi può essere, ludico, satirico o serio; in base a ciò viene scelto lo stile di scrittura del racconto. L'imitazione tenta di riprodurre l'opera nel linguaggio e nello stile e prende le sembianze di una caricatura, nel caso del fine satirico, o di una continuazione, nel caso di un fine serio che omaggi il testo antecedente. Quest'ultimo caratterizza le opere del giovane Borges, convinto di non essere in grado di poter produrre delle opere che vengano apprezzate dalla critica. In questo caso lo stile segue la prosa barocca ed usa come strumento essenziale la metafora. Dal 1942, l'autore inizia a sfruttare la metodica satirica, giocando con Adolfo Bioy-Casares sul genere poliziesco. Per quanto riguarda la trasformazione, anche qui abbiamo un fine serio, a cui Genette assegna il nome di trasposizione, ed un fine ludico, che sfocia nella parodia. La trasposizione è la struttura più frequente nei racconti di *Ficciones*, per questo è importante comprendere quali siano le fasi chiave di questo genere compositivo. Le operazioni, che possono essere fatte in relazione al testo di partenza, partono dalle più elementari, come la traduzione di un testo, per arrivare a quelle più complesse e focalizzarsi sulla reinterpretazione delle motivazioni dell'opera iniziale o sulla trasformazione dello schema dei valori concepiti dall'autore del testo di partenza. Nel quadro generale, Borges usa molto la

³⁸ Jaime Alazraki è un critico letterario, un saggista e accademico argentino. È noto soprattutto per i suoi studi sulla letteratura latinoamericana contemporanea. In particolare, i suoi studi si sono concentrati su Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez

³⁹ Gérard Genette è stato un importante critico letterario e teorico francese. È noto fra le figure centrali della narratologia e della teoria della letteratura nel XX secolo. La sua teoria della transtestualità è inserita nel volume *Palimpsestes. La Littérature au second degré del 1982*.

trasformazione più complessa, che gli permette di porre in luce i temi filosofici e metafisici. Nell'opera in analisi, lo stesso autore presenta la scelta compositiva dei suoi racconti:

[...]Desvarío laborioso y empobrecedore 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 resume, un comentario. [...] (Borges 2015: 11-12)

La soluzione migliore per poter condensare un intero pensiero che occuperebbe un libro, è farne un riassunto o una recensione. Come evidenza di questa dichiarazione abbiano svariati esempi: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* riassume il testo *Primera enciclopedia de Tlön*, *Examen de la obra de Herbert Quain* è una rassegna dell'opera di un autore apocrifo, *El jardín de senderos que se bifurcan* riprende l'opera dell'autore Ts'ui Pên, *Tema de Traidor y del héroe* possiede dei passaggi di *Macbeth y Julio Cesar* di Shakespeare. Le opere citate contengono dei dettagli inventati; alcune sono completamente frutto dell'immaginazione dell'autore. Il lettore è attratto dall'opera e cerca di indagare quale sia la trama o il contenuto del testo citato e riflette sulle possibili componenti tematiche dell'opera menzionata.

Si discostano leggermente alcuni racconti, come *El sur*, che racconta di un evento realmente accaduto all'autore, ma i riferimenti al libro *Le mille e una notte* fanno cenno ai diversi scenari che si intrecciano nella trama: il sogno e la realtà, con la contaminazione dell'uno nell'altro. Ogni dettaglio nel testo non è lasciato al caso proprio perché l'autore rilegge e riscrive le opere molte volte e riesce a curare nei minimi dettagli le trame che crea.

La penultima struttura che rimane da analizzare, tra quelle elencate nell'opera di Alazraki sulla base dello studio di Genette, è quella che si propone di trasformare i valori dell'opera di partenza. Nel racconto *Las ruinas circulares*, la leggenda del Golem⁴⁰ viene utilizzata come uno schema per poter narrare la vicenda di questo *cuento-ensayo*. La particolarità è che, con un nuovo schema, cambia completamente la morale perseguita nella leggenda. Il tema originale si proponeva di enfatizzare l'impossibilità degli esseri umani di poter competere con le divinità. L'opera di Borges espone la visione agnostica del mondo come un sogno di una divinità, che a sua volta sogna ciò che viene narrato; la divinità diventa una mente senza inizio e fine. Per quanto concerne la trasformazione dei motivi del racconto di partenza, che portano alla variazione della trama iniziale, il *cuento-ensayo* che più rappresenta questa struttura compositiva è *El fin*. Il testo di partenza, come già citato, è il *Martín Fierro* di Hernández e, mantenendo la finalità di denunciare le violenze e gli abusi della politica centrista di Buenos Aires, riscrive il finale, per l'appunto, dell'opera di Hernández. Definire la struttura dei *cuentos-ensayos* che compongono l'opera *Ficciones* è necessario per indagare il fine ultimo di Borges; l'attenzione non deve essere posta sul testo che viene usato in partenza e sull'opera finale, ma sulla prospettiva con cui l'autore si interfaccia al racconto e per il modo in cui essa viene letta.

2.2.2 Lo sviluppo tematico

La visione borgesiana della letteratura non sta tanto nella struttura testuale, ma, piuttosto, nell'interpretazione del racconto. Si arriva al fulcro centrale della letteratura borgesiana: i temi trattati nelle opere e le riflessioni che l'autore propone ad un lettore attento ed attivo. Pensare di poter analizzare a fondo tutti i racconti contenuti in una singola raccolta è un lavoro difficile. Ogni volta che viene letto un testo emergono elementi nuovi di analisi e nuove riflessioni, che è difficile circoscrivere a poche parole. La presenza di dettagli simbolici che inducano una riflessione non è

⁴⁰ La leggenda del Golem nasce dalla tradizione ebraica, in particolar modo nella città di Praga. La storia racconta di un gigante d'argilla creato tramite rituali cabalistici per proteggere il popolo ebraico. La creatura veniva animata scrivendo la parola ebraica "EMET" (verità) sulla fronte e poteva essere "spenta" cancellando la prima lettera della parola EMET, trasformando il MET (morte).

facilmente deducibile dal testo, ma dal sentimento che esso evoca. Per questo motivo l'analisi si limiterà ad alcuni racconti, che possano rappresentare al meglio lo stile borgesiano ed i temi toccati nelle opere.

Nel primo *cuento-ensayo* della raccolta *Ficciones, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, la presenza dei dettagli cerca di mantenere un certo livello di razionalità in un racconto che tratta di un mondo capovolto. A primo impatto, lo stesso narratore del racconto sembra essere stupito dell'esistenza di un altro mondo oltre al loro e si teorizza su chi possa averlo ideato. Procedendo con la storia, iniziano ad uscire i primi dettagli di *Tlön*:

[...] Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro [...] (Borges 2015: 23)

Parla del linguaggio e della sua ambiguità, che non segue nessuna delle regole del mondo in cui vivono i personaggi del racconto. Proceede con questo metodo per ogni dettaglio che si riesce a comprendere e fornisce esempi di come funzionino le cose nell'altro mondo. Con il passare del tempo, alcuni oggetti di *Tlön* iniziano ad insinuarsi nel mondo dei personaggi, creando scompiglio e confusione, al punto di dover cancellare tutto quello che si potesse ricollegare all'idea di questa realtà inquietante. La riflessione verte sulla crisi scientifica del XX secolo, che ha segnato autori e filosofi di questi anni. Borges cerca di far comprendere la necessità di accettare l'ideale per cui cercare di ordinare la realtà secondo principi non è la soluzione. L'uomo è destinato alla ricerca di un principio totale che aiuti a comprendere l'universo, con la consapevolezza di fallire nell'ordinare e razionalizzare qualcosa che non può essere circoscritto a pochi paradigmi. Nel già citato saggio sul postmoderno di Leonardi⁴¹ viene anche posta l'enfasi sullo sfruttamento della teoria della ragione trasversale, che si ricollega a quanto appena scritto, e l'uso di una finzione per spiegare concetti che altrimenti sarebbero troppo astratti da poter essere compresi.

[...]El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) "idioma primitivo de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre- ni siquiera que es falso. [...] (Borges 2015: 36-37)

Quest'ultima citazione serve per marcare l'impossibilità di poter ritornare ad un momento in cui c'erano certezza e sottolinea, ancora una volta, la necessità di aprire la mente verso nuove concezioni che, inizialmente, potrebbero sembrare inquietanti.

Il caos totale, generato dall'esistenza di un altro mondo, trova un'altra evoluzione in *La biblioteca de Babel*. In questo caso, Borges utilizza il simbolo del libro come rappresentazione del mondo ed indaga il linguaggio, il tempo e lo spazio, che sembrano avere una diversa configurazione nella biblioteca. Il racconto si apre con questa descrizione del luogo in cui è ambientato:

[...] El universo (que otros llaman la biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. [...] (Borges 2015: 89)

La sezione del libro *Visioni, alfabeti, mondi*, intitolata *Traiettorie del libro-mondo (2022)*, a cura di Emanuele Leonardi, spiega la metafora del libro-mondo, declinata nei suoi racconti ed usata dall'autore come filo conduttore di altre opere. I dettagli geometrici utilizzati si ricollegano alla concezione galileiana, che si propone di spiegare l'universo con elementi matematici, che pongano rigore ed ordine razionale agli spazi. In questo *cuento-ensayo*, Borges sfrutta gli anni passati a

⁴¹ Il postmoderno nella letteratura argentina, 2014.

lavorare nella biblioteca municipale Miguel Cané per disegnare l'immagine di un luogo oscuro, come una prigione, dove i contatti con i piaceri esterni sono quasi inesistenti. La particolarità di questo luogo è la vastità di libri che contiene, ancora non sono stati catalogati per la loro quantità. Il numero non è definito, ma la quantità si avvicina ad un valore pressoché impossibile da visualizzare. Borges scrive che all'interno della biblioteca non esistevano due libri identici e, quest'ultima, viene considerata come contenitore di tutti i testi che esistono. Questo è ciò che riporta nel racconto:

[...] Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia de catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. [...] (Borges 2015: 94)

Fra le varie figure che lavorano all'interno di questo spazio interminabile, nascono delle superstizioni come la presenza di un cerchio, unica stanza con una figura geometrica differente, che contenga libri preziosi scritti in una lingua sconosciuta. Oppure, l'esistenza di libri con un contenuto prezioso, che ancora non sono stati trovati. Ma la teoria più interessante sembra essere un'altra:

[...] También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás* algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un Dios. En el lenguaje de esta zona persisten a un vertiginoso de culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de él durante unos siglos fabricaron en vanos los más diversos rumbos. [...] (Borges 2015: 96-97)

Tutte queste superstizioni sono il frutto di uomini che cercano di ordinare il mondo secondo principi, come filosofi e scienziati hanno fatto per secoli. L'autore, quindi, torna a ribadire la necessità di apprezzare il caos e non contrastarlo attraverso teorie che possano dare sollievo ai tormenti della mente umana. La storia si conclude con un'affermazione: il mondo potrebbe essere infinito e potrebbero non esistere delle regole che possano ordinarlo, si deve imparare a vivere con esso ed apprezzare il suo disordine. Leonardi, nella sezione *Traiettorie del Libro-Mondo*, fa notare che il racconto serve a dimostrare la precarietà delle teorie che ordinano la Biblioteca e quelle che regolano il mondo. Al contrario di cercare tutte le risposte ed avere principi che disciplinano la totalità, l'uomo dovrebbe abbracciare la concezione del mondo incompiuto di Schlegel⁴². Quest'ultimo in un periodo storico di crisi, come quello del XIX secolo, ha avuto il coraggio di divulgare una teoria, che andasse oltre gli schemi ed i limiti prestabiliti; l'immagine dell'opera parziale è metafora assoluta della totalità. Nel riferimento a Galileo Galilei, e alla sua teoria del mondo come libro aperto pronto per essere letto dall'uomo, Borges abbraccia l'idea di un mondo non decifrabile, che è perfetto ed ordinato secondo i suoi principi, anche se l'uomo non sa quali siano. La cosa che accomuna i due racconti appena analizzati è la presenza di un'unica certezza: l'incertezza del mondo. In entrambi ci sono conflitti disturbanti: da una parte un mondo con paradigmi capovolti che si insinuano nella realtà, dall'altra un mondo rappresentato come una biblioteca che sembra, e forse è, infinita. In entrambi i casi il messaggio è chiaro: l'uomo è destinato a rincorrere regole ordinarie che non saranno mai raggiungibili.

Un altro importante tema, che ricorre in diverse declinazioni nelle sue opere, è il tempo. Quest'ultimo ha occupato una grande parte delle sue riflessioni e, durante il corso della sua vita, ha cambiato sembianze, assumendo accezioni differenti. Un esempio di questa dichiarazione è presente in alcune delle sue interviste, come quella in cui racconta del suo incidente, in cui la sua riflessione si basa sulla percezione. Durante il periodo della sua convalescenza, l'autore ha osservato

⁴² Friedrich Schlegel è stato un filosofo, critico e traduttore tedesco, è considerato come uno dei fondatori del Romanticismo.

che il tempo passato in ospedale scorreva diversamente rispetto alla vita ordinaria. Il ricovero lo ha costretto al riposo e con esso la mente di Borges ha viaggiato nel passato e nel futuro, imprimendo un segno indelebile in ciò che ha scritto. La differenza che ha notato è stata la concezione del presente e l'influenza che il passato e il futuro hanno su di esso. Nel racconto *El Sur*, il presente viene raffigurato da un gatto, un animale non si preoccupa di ciò è stato e ciò che potrà essere; vive il presente senza condizionamenti. La mente umana ragiona diversamente; il tempo scorre in altra forma se messo in funzione del passato e del futuro. Come la studiosa Josefina Pantoja Meléndez⁴³ dell'*Universidad Nacional Autónoma de México* scrive nella sua analisi dal titolo *El tiempo en un cuento de Borges: "El jardín de senderos que se bifurcan"* (2012), ci sono vari racconti che mettono in luce diverse concezioni del tempo: il tempo scandito dal sogno in *Las ruinas circulares*, quello sospeso come in *El milagro secreto*, o biforcuto come in *El jardín de senderos que se bifurcan*. Quest'ultimo *cuento-ensayo* racchiude non solo il tema del tempo, ma anche quello del mondo-libro, che viene analizzato da Leonardi nella sezione già citata⁴⁴. Il personaggio principale Yu Tsun, una spia cinese al servizio della Germania durante la Prima Guerra mondiale, deve comunicare un urgente messaggio ai suoi superiori su un importante deposito militare. Durante lo svolgimento del racconto, avviene un incontro con il sinologo Stephen Albert. Il loro dialogo verte su un antenato di Yu Tsun, Ts'ui Pên, il quale ha scritto un romanzo criptico e costruito un labirinto. Durante la discussione Stephen Albert comunica che le due opere compiute in realtà sono la stessa cosa, il romanzo è il labirinto e la trama di questo si basa sulla biforcazione del tempo.

[...] Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui pên diría una vez 'Me retiro a escribir un libro'. Y otra 'Me retiro a construir un laberinto'. Todos imaginaron dos obras nadie pensó que el libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Limpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrigado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Ts'ui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que esa era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí. (Borges 2015: 111-112)

L'ultima cosa che al sinologo rimaneva da comprendere era quella del libro infinito. Teorizzò un racconto circolare e ciclico, che avesse l'ultima e la prima pagina identiche. Pensò ad un libro che veniva tramandato da generazioni e che ognuna di esse aggiungesse un capitolo all'opera. Poi arrivò alla teoria esatta:

Me detuve, como es natural, en la frase: 'Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan'. Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en el casi inextricable Ts'ui Pên opta -simultáneamente- por todas. [...] (Borges 2015: 113)

Le infinite possibilità della biforcazione temporale dell'opera fanno sì che questa si trasformi in un libro-mondo, come Leonardi fa notare, che contiene tutte le vicende possibili in base alle scelte fatte e a quelle escluse. Inoltre, come fa notare Pantoja Meléndez, le ramificazioni temporali del racconto di Ts'ui Pên vengono riprese da Borges in ramificazioni di lettura, costituendo parte integrante della sua opera. Il tema del tempo non ha il solo scopo di far progredire il racconto, ma viene rappresentato dall'autore come un problema metafisico. Il suo obiettivo, in questo caso, è la riflessione su un tempo che non sia lineare e che abbia una molteplicità di possibilità che esistono "in parallelo". Anche in questo caso ritorna sempre ad un'analisi profonda che si cela dietro ad un

⁴³ Josefina Pantoja Meléndez è professore e ricercatrice alla universidad Nacional Rosario Castellanos. Ha scritto molti testi, oltre a quello citato nella tesi, come: *Filosofando a través del cuento: Una propuesta para enseñar filosofía a través de la literatura de Borges*.

⁴⁴ La sezione del libro *Visioni, alfabeti, mondi*, intitolata *Traiettorie del libro-mondo* (2022)

cuento-ensayo; le opere borgesiane non lasciano nulla al caso ed ogni elemento ha un suo significato.

2.3 *El Aleph*

La seconda opera tra le più conosciute nella collezione è *El aleph*, pubblicata nel 1949. Il tempo trascorso tra *Ficciones* e questa opera è visibile nello stile compositivo dell'autore che, nonostante tutto, continua a mantenere il filo conduttore della metafisica scritta sotto forma di racconti fantastici. I concetti sono, anche in questo caso, gli stessi trattati nella precedente raccolta: il labirinto, il tempo, l'identità, la morte e l'immortalità. Nel frangente che intercorre tra la prima raccolta e questa, il peggioramento della vista dell'autore è un punto fermo nella sua mente ma, sebbene la paura di diventare cieco talvolta sembri paralizzarlo, non intacca la sua carriera di scrittore e filosofo. In *Borges y la teoría* di Carlos J. Alonso (2005)⁴⁵, la ricorrenza tematica serve all'autore per suggerire una zona di comfort e familiarità all'interno della sua opera e del caos; Borges si serve della ripetizione per trasmettere tranquillità al lettore.

La struttura compositiva riprende quella dei *cuentos-ensayos* di *Ficciones*; Jaime Alazraki⁴⁶ puntualizza la presenza di libri che facciano da cornice ordinata delle storie di questa raccolta. In *El Zahir*, l'opera di riferimento è il poema *Los Nibelungos*⁴⁷; in *La casa de Asterión* viene presentata un'altra versione del minotauro di Apollodoro⁴⁸. Questi ultimi, come quelli nell'opera analizzata nel sottocapitolo *Ficciones*, rendono i racconti borgesiani uno specchio dove sono riflessi e forniscono una struttura speculare che si basa sul contrasto. Le tecniche teorizzate da Genette, nello studio analizzato da Alazraki nella sua analisi, in questa raccolta spaziano tra prosificazione e versificazione in *La otra muerte* e la modificazione del sistema di valori, nella *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* che, oltretutto, è basata sull'antecedente racconto *Isidoro Acevedo*, contenuto in *Cuaderno San Martín*, scritto in onore del nonno materno. A valore di questa tesi possiamo citare questo passaggio del racconto:

[...] Cruz gettò a terra il berretto, gridò che non avrebbe permesso il delitto che fosse ucciso un coraggioso e si mise a combattere contro i soldati a fianco del disertore Martín Fierro. (Borges 2024: 56)

Ci troviamo davanti all'ultima frase del racconto di Tadeo Isidoro Cruz; la situazione iniziale vedeva Cruz contro il *gaucho* Martín Fierro. Il protagonista della storia doveva catturare il suo nemico per aver commesso due omicidi ma, dopo una lunga lotta, decise che forse quella non era la sua battaglia e forse gli ideali del disertore non erano poi così sbagliati. Decide quindi di sovvertire i propri valori e schierarsi con il "nemico", trasformando completamente il sistema di valori, che fino a questo momento aveva regolato la narrazione.

2.3.1 La dimensione umana e spirituale di *El Aleph*

Sebbene *Ficciones* sia la dimostrazione della fragilità del linguaggio, soprattutto per oggetti od elementi che non sono descrivibili dal linguaggio umano, in *El aleph* l'autore usa il linguaggio per permettere al lettore stesso di percepire la sua fragilità nella descrizione di tali eventi. Un aspetto innovativo, che nella prima raccolta non è presente, è il momento epifanico; una situazione in cui

⁴⁵ Carlos J. Alonso è professore di discipline umanistiche Morris A. e Alma Schapiro, preside della Graduate School of Arts and Sciences e vicepresidente per l'ostruzione post-laurea presso la Columbia University.

⁴⁶ *El Texto Como Palimpsesto: Lectura Intertextual de Borges*, 1984.

⁴⁷ *Los Nibelungos* (in italiano: *La canzone dei Nibelunghi*) è un poema epico medio-alto tedesco composto intorno al XIII secolo.

⁴⁸ *Teseo e il Minotauro* racconta di un terribile mostro, rinchiuso in un labirinto a Creta. La creatura ha un corpo umano ed una testa di toro. Ogni anno divora quattordici fanciulli, sette femmine e sette maschi, inviati come tributo dalla città di Atene. Teseo sarà colui che lo ucciderà grazie all'aiuto della figlia del re di Creta di nome Arianna..

l'uomo, il personaggio delle storie, si rende conto della vastità della realtà e riesce a raggiungere una visione totale dell'universo in un momento inspiegabile a parole. In *Ficciones*, gli elementi che si inseriscono nella realtà, come in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* o il libro infinito nel racconto *La biblioteca de Babel*, non destano così tanto scalpore nei personaggi come in alcuni racconti in *El Aleph*. Un primo esempio può essere proprio quello del racconto omonimo alla raccolta. La storia racconta della relazione tra tre personaggi principali, Borges, Beatriz Viterbo e Carlos Argentino Daneri. Borges era innamorato di Beatriz ma non riesce ad avere occasione per dimostrarlo all'amata a causa della sua morte precoce. Questo lutto genera in Borges una forte malinconia, che viene allietata solo quando torna nella casa di Beatriz per il suo compleanno. In questa occasione incontra il cugino della donna, Carlos Argentino Daneri. Inizialmente il legame tra i due era teso e, sebbene con il passare del tempo sembrava esserci maggiore intesa, il sentimento di Borges per quell'uomo era incerto, ancora non lo considerava come amico. Dopo anni dalla morte di Beatriz e dopo tempo che non sentiva Daneri, riceve una sua chiamata in cui gli spiegava che avrebbero perso la casa che a Borges tanto ricordava il suo amore. Nell'impeto della chiamata, Daneri confessa l'esistenza dell'Aleph:

[...] Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos. —Está en el sótano del comedor —explicó, aligerada su dicción por la angustia—. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph. —¿El Aleph? —repetí. —Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé mi descubrimiento, pero volví. [...] (Borges 2019: 212)

Appena compresa l'importanza di questo elemento, Borges si precipita a casa della famiglia di Carlos per vedere ciò che gli era stato riferito dall'amico. Dopo aver ascoltato la spiegazione di Daneri su come fare per scorgere l'Aleph, si chiuse nella cantina e successe quello che non avrebbe mai immaginato. Inizia, quindi, anche il conflitto tra il linguaggio e la narrazione:

[...] Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] (Borges 2019: 204)

Il linguaggio, cruciale per poter descrivere al lettore quello che ha vissuto l'autore, non è sufficiente per rendere conto di quanto accade successivamente. Cerca quindi di dare più possibile l'idea della totalità che il suo occhio vede all'interno di esso.

[...] El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. 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, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi 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 Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página [...] (Borges 2019: 205)

Continua ad elencare quante più possibili immagini riesce a scorgere in quella vastità. Le parole non bastano, purtroppo, a trasmettere il sentimento e la sensazione provata in quel momento dall'autore. Dopo un tempo indefinito, Daneri lo riporta alla realtà pensando di aver dimostrato a Borges il motivo per cui è impossibile che questa casa non appartenga più a lui. A questo punto Borges decide di non parlare più dell'Aleph e consiglia vivamente a Daneri di fare lo stesso.

Quello che questo racconto stabilisce è l'impossibilità di descrivere situazioni simili con il linguaggio e il forte impatto che la visione della totalità genera nell'uomo; un sentimento talmente forte da decidere di non farne parola con nessun altro. Lo stesso avviene in *La escritura del dios*, dove il sacerdote Tzinacán, dopo aver decifrato la scrittura divina ed essere trascorso in un'altra dimensione, decide di lasciar perdere quanto percepito, con la consapevolezza che quanto scoperto avrebbe potuto salvare lui e il suo popolo dagli spagnoli.

Sempre in *El Aleph* è presente un nuovo argomento che non era stato trattato nell'opera precedente: l'amore. Infatti, questa raccolta è nota per la presenza di temi che sono stati tralasciati nella precedente opera come il tema religioso, presente in *Los teólogos* o *La escritura del dios*, ma anche la vendetta, nel racconto *Emma Zunz*.

2.3.2 La comunanza dei temi tra *El Aleph* e *Ficciones*

L'importanza della biografia di un autore è fondamentale per un'analisi approfondita delle sue opere; l'educazione ricevuta, la famiglia in cui si è cresciuti, gli ideali storico-culturali del periodo, le persone che accompagnano l'autore nel percorso della vita e la stima che l'autore ha per sé stesso. Borges non costituisce un'eccezione a questa regola, anzi, forse è proprio colui che dimostra al meglio quanto appena scritto. L'identità è uno dei concetti più ricorrenti nella letteratura borgesiana e costituisce un pilastro per la comprensione di molti dei racconti contenuti sia in *El Aleph* che in *Ficciones*. Come la studiosa Alessandra Ghezzi⁴⁹ analizza nel suo studio *Simulacro ed usurpazione identitaria in alcuni racconti di Borges* (2022), l'utilizzo dell'illusorietà del reale, del sogno e delle figurazioni, sono alcune delle strategie adottate dall'autore per poter instaurare un dialogo con l'altro, o gli altri, che costituiscono l'identità di un individuo. Il tema del doppio origina nei classici antichi, come in Euripide e Plauto, e l'accezione che veniva data a questo tema derivava dalla presenza di una forza esterna, che si appropriava dell'identità del personaggio⁵⁰. Nel romanticismo e nel barocco, il tema del doppio è generato da un rapporto legato al perturbante e all'inquietudine, entrambi dovuti alla frammentazione identitaria. Si arriva quindi al Novecento, dove il doppio è frutto di una duplicazione dell'io. Borges utilizza quest'ultima tecnica per inserire questo tema nei suoi racconti e ampiamente trattato non solo in queste due raccolte ma anche in altre opere come *Historia universal de la infamia*. In quest'ultimo racconto, l'alter ego viene usato come puro divertimento estetico. Solo nelle opere di un autore maturo questo diventa un argomento serio su cui riflettere. Il cuento-ensayo, che maggiormente rappresenta la tecnica compositiva usata, è *La forma de la espalda*. Il racconto narra di una vicenda tra Borges, un inglese e Vincent Moon. Borges viene costretto a soggiornare a Tucumán a causa della piena di un fiume, che ha reso impossibile il ritorno a casa. Qui incontra l'inglese, un indipendentista irlandese, con un'identità sfuggente ed indeterminata. Nessuno conosceva il suo vero nome e l'unico elemento che lo distingueva era una cicatrice sul volto. Borges vuole capire la storia dietro a quella cicatrice e chiede all'inglese cosa gli abbia procurato quella ferita. Inizia così la narrazione dell'inglese:

[...] Hacia 1922 en una de las ciudades de Connaught, yo era uno de los muchos que conspiraban por la independencia de Irlanda. De mis compañeros, algunos sobreviven dedicados a tareas pacíficas; otros, paradójicamente, se baten en los mares o en el desierto, bajo los colores ingleses; otro, el que más valía, murió en el patio de un cuartel, en el alba, fusilado por hombres llenos de sueño; otros (no los más desdichados), dieron con su destino en las anónimas y casi secretas batallas de la guerra civil. Éramos republicanos, católicos; éramos, lo sospecho, románticos. Irlanda no sólo era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente; era una amarga y cariñosa mitología, era las torres circulares y las ciénagas rojas, el repudio de Parnell y las enormes epopeyas que cantan el robo de todos que en otra encarnación fueron héroes y en otras veces y montañas... En un atardecer que no olvidaré, nos llegó un afiliado de Munster: un tal John Vincent Moon. [...] (Borges 2015: 141)

⁴⁹ Alessandra Ghezzi è professoressa in Lingue e letterature ispano-americane all'Università di Pisa.

⁵⁰ Un esempio per Euripide è *Elena*, per Plauto è *Amphitruo*.

Si apre così la narrazione della notte in cui l'Inglese entrò in contatto con Vincent Moon. La storia procede e Moon acquista le caratteristiche di un vigliacco, un meschino; l'Inglese, invece, rappresentava il coraggio. Ghezzani puntualizza che, sebbene i ruoli siano stati assegnati, la personalità di entrambi non si limita al coraggio e alla vigliaccheria, ognuno di noi possiede entrambe. La storia si conclude quando Vincent Moon, per la sua codardia, sfregia il volto dell'Inglese con una scimitarra di Nashipur⁵¹ e lascia il suo segno a vita.

Aquí el narrador se detuvo. Noté que le temblaban las manos. - ¿Y Moon? - le interrogué. - Cobró los dineros de judas y huyó al Brasil. Esta tarde en la plaza, vio fusilar un maniquí por unos borrachos. Aguardé en vano la continuación de la historia. Al fin le dije que prosiguiera. Entonces un gemido lo atravesó; entonces me mostró con débil dulzura la corva cicatriz blanquecina. - ¿Usted no me cree? - balbuceó -. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme. (Borges 2015: 145)

In questo caso, il narratore duplica la sua identità e la divide in coraggiosa e vigliacca; l'intento è dimostrare che ognuno, per quanto possa agire in un modo o nell'altro, avrà entrambe le caratteristiche; ogni uomo possiede un lato buono e uno cattivo. Il tema identitario è legato alla concezione idealistica della realtà, come in Hume, Berkeley e Schopenhauer, in cui la visione del mondo è soggettiva e dipende dalla mente di chi la osserva e pensa. Il tema identitario si ricollega anche all'idea che, in un tempo infinito, ogni uomo vive tutti i suoi destini, compreso il controdestino. Un esempio di questa tesi è narrato nella storia *El inmortal*. Il racconto si apre con Joseph Cornelius, un uomo di cui non si conosce molto, che consegna sei volumi dell'*Iliade* di Pope alla principessa di Lucinge. Poco dopo l'uomo muore in mare e la principessa scorge nel primo dei sei volumi un manoscritto sulla storia di Rufo e la sua ricerca del fiume che dona l'immortalità. Durante la ricerca, l'uomo si confronta con una tribù di trogloditi, uomini che non parlavano ed avevano atteggiamenti simili agli animali, come se non si fossero mai evoluti. Viene catturato e pensa di morire per la mancanza di cibo e di acqua fino a che riesce a liberarsi per procedere nel suo viaggio verso la città degli immortali, dove avrebbe trovato anche il fiume. Due di loro lo seguirono, apparentemente senza motivo, e procedette la sua ricerca senza quasi mai fermarsi. Giunto alle porte della città, solo un troglodita era rimasto fino alla fine e quando la raggiunse sembrò quasi essere grato a quell'uomo per averlo accompagnato.

[...] He dicho que la Ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra. Esta meseta comparable a un acantilado no era menos ardua que los muros. En vano fatigué mis pasos: el negro basamento no descubría la menor irregularidad, los muros invariables no parecían consentir una sola puerta. La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo; en el pozo, una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron. [...] (Borges 2019: 16)

La descrizione vertiginosa e labirintica della città fa pensare a Rufo di essere arrivato alla città creata dagli dèi, anche se aggiunge che questi dovevano essere pazzi per come era stata eretta. Dopo l'esplorazione del posto tornò indietro, perplesso per ciò che aveva visto. Solo dopo si rese conto che quella era una città di facciata e che i trogloditi erano gli dèi. La motivazione che lo spinse ad arrivare a ciò è spiegata da Borges in poche parole, piene di significato:

[...] Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos.

⁵¹ La Scimitarra di Nashipur è un oggetto fittizio creato da Jorge Luis Borges per generare nel lettore il fascino dell'Oriente. Serve all'autore per cercare di dare una certa verosimiglianza all'interno della storia raccontata.

Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales. Homero y yo nos separamos en las puertas de Tángier; creo que no nos dijimos adiós. [...] (Borges 2019: 25)

Come in *La forma de la espalda*, solo al finale ci si rende conto che in realtà Cornelius e Flaminio Rufo sono la stessa persona, che ha vissuto più destini. In questo caso la frase che ci fa comprendere tale affermazione è questa:

[...] Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto. [...] (Borges 2019: 28)

In questo racconto convergono due pensieri filosofici; il primo appartiene a Schopenhauer e all'idea che un uomo è in realtà tutti gli uomini; la seconda è Heidegger, che sostiene che la morte sia l'unico elemento individuale che un uomo possiede come distinzione identitaria. Per il secondo filosofo tutti gli uomini sono uguali; sono le condizioni esterne a cui vengono esposti a determinare la loro identità, l'elemento unico che possiede un uomo è la morte.

I due racconti, sebbene differenti, dimostrano le varie versioni che Borges fornisce sul tema dell'identità. Nel primo *cuento-ensayo*, l'uomo duplica la sua identità, nel secondo questa si annulla. Il motivo è che un uomo immortale è destinato a vivere tutti i destini di tutti gli uomini e la quantità di identità, che l'immortale assume, lo porta a non averne una propria. L'uomo è spinto alla ricerca dell'immortalità, ma non si rende conto che il tempo limitato sia l'unico motivo per cui ognuno possiede un'identità. Se un uomo vivesse all'infinito si perderebbe nel labirinto delle sue identità perdendo la propria; il limite serve a comprendere quale sia. Lo stesso concetto viene affrontato in molti altri racconti; il *cuento-ensayo El Aleph* gioca sulla duplicazione identitaria dell'autore che punta alla differenza tra giovinezza ed età adulta. Instaura così una riflessione metanarrativa su sé stesso, analizzando i punti di rottura che esistono tra le due versioni. Le differenze cruciali nel tema identitario derivano dalla maturità, che il Borges scrittore di *El aleph* ha acquisito negli anni.

Un altro argomento che accomuna le due raccolte è il sapere, la conoscenza. In *Ficciones* abbiamo esempi come *La Biblioteca de Babel* in cui gli uomini sono alla ricerca di un sapere assoluto, contenuto nel libro-mondo, ma che nessuno, tranne forse un uomo, riesce a scoprire. In *El Aleph*, il tema della conoscenza assoluta ritorna in *La escritura del dios*; il sacerdote azteco Tzinacán, dopo essere stato catturato, e torturato, per mano del conquistatore Pedro de Alvarado, cerca di decifrare la scrittura degli dèi per poter trascendere e liberare il proprio popolo dalle violenze e dagli abusi. Con il passare del tempo, i giorni e le notti si confondevano e l'uomo perdeva la cognizione della realtà, finché un sogno ne cambiò per sempre la sua percezione:

[...] Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: "No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente". [...] (Borges 2019: 148)

Si trova in una situazione dalla quale non riesce a svegliarsi, non potendo fare altro che provare ad urlare per farsi sentire. Solamente la visione della guardia del carcere riesce a farlo ritornare alla realtà, in quel momento trova quello che da tempo stava cercando:

[...] Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. [...] (Borges 2019: 149)

Inizia ad elencare tutte le cose che riesce a vedere grazie alla decifrazione della scrittura del dio, ma questo momento dura poco e la visione totale dell'universo ha pervaso l'uomo che era. Il racconto termina con la predita della sua identità e con la consapevolezza che ciò che aveva visto, per quanto grande e salvifico, sarebbe morto con lui.

[...] 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. 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. [...] (Borges 2019: 150)

La conclusione di questo *cuento-ensayo*, ancora una volta, fa riflettere il lettore sull'impossibilità della conoscenza totale dell'universo, che per quanto possa avvicinarsi alle ricerche dell'uomo non sarà mai decodificata. Prima ci si renderà conto di questo e prima si smetterà di cercare una soluzione ad ogni dubbio sull'universo.

Capitolo 3

3.1 *Funes el memorioso*

Il compendio dei temi filosofici con quelli biografici è uno dei tratti distintivi che hanno permesso a Borges di scrivere delle opere profonde, che spingano i lettori ad interrogarsi e riflettere sulla concezione della vita e del mondo. I significati nascosti delle due opere maggiori, *El Aleph* e *Ficciones*, mostrano una forte tendenza nel ricollegare i concetti tra i vari racconti per dare punti di vista differenti sulle questioni o per far arrivare l'idea portante delle narrazioni. La scelta di uno stile che converga il postmoderno e il neofantastico in *cuentos-ensayos* intrisi di significato, dimostra la capacità dell'autore di sperimentare stili ibridi, che finora non erano stati utilizzati o sfruttati appieno. L'incombenza della cecità, lo scorrimento del tempo nel periodo di convalescenza dopo la setticemia, il tentativo di immagazzinare quanti più possibili ricordi da poter usare una volta che la vista non avrebbe più permesso di crearne di nuovi, sono tutti elementi che convergono in un *cuento-ensayo* in particolare: *Funes, el memorioso*. Il racconto è stato pubblicato nel 1942 nella rivista *La nación*, nel 1944 viene pubblicato nella seconda parte della raccolta *Ficciones*, intitolata *Artificios*. Lo stile del postmoderno trova un'altra declinazione in questa storia, l'utilizzo di un evento quasi magico, che aumenta esponenzialmente le capacità di un ragazzo, è solo il pretesto per poter strutturare dei riferimenti ad argomenti filosofici interessanti, a partire dalla filosofia di Nietzsche e Locke, passando per quella di Bergson, per arrivare ad evidenziare la fragilità del linguaggio, lo scorrimento del tempo, la storicità e l'identità. Bisogna sempre tenere a mente che il fine ultimo di ogni testo è quello di far ragionare il lettore. Lungo tutta la narrazione la meta-lettura fornisce degli spunti interessanti; talvolta vengono fatti riferimenti espliciti a filosofi che, forse, hanno ispirato il racconto. Tutto questo non sarebbe stato possibile se non avesse concepito la scrittura in chiave postmoderna. Già nel prologo di *Artificios* viene chiaramente fornita una delle tante chiavi interpretative del racconto, quella della metafora dell'insonnia.

Prima di entrare nel vivo della riflessione è necessario riassumere la trama per poter avere una cornice narrativa ben chiara. La storia è ambientata a Fray Bentos, luogo che a Borges ricorda i periodi estivi dell'infanzia, il narratore viene mandato dal padre a passare l'estate in questa zona insieme a Bernardo Haedo. Quanto scritto sembra di dover entrare a far parte di una raccolta maggiore che comprenda le memorie di Funes, infatti:

[...] Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no lo menos imparcial del volumen que editarán ustedes. [...] (Borges 2015: 125)

Il primo ricordo di Ireneo risale ad una conversazione tra lui e Bernardo; quest'ultimo chiede a Funes quale sia l'ora e, senza dover aspettare, egli ribatte immediatamente con l'orario esatto, chiamando Bernardo per nome senza nemmeno doverlo vedere. Due estati dopo, il narratore torna di nuovo a Fray Bentos e scopre che Ireneo aveva avuto un grave incidente che lo aveva lasciato paralizzato. Quella stessa estate aveva portato con sé dei volumi in latino per poter praticare la lettura in lingua e, tenendo conto che testi di quel genere non circolavano mai in quella zona, riceve una lettera da parte di Funes in cui gli viene chiesto di prestare alcuni dei volumi con il dizionario di lingua latina. Inizialmente, la lettera viene presa come uno scherzo, soprattutto perché era impossibile che qualcuno che non conoscesse la lingua riuscisse a leggere quei volumi con il solo ausilio di un dizionario. Nonostante ciò, decide di prestarli a prescindere dai suoi pregiudizi. Poco dopo riceve un telegramma in cui viene a conoscenza del peggioramento delle condizioni di salute del padre e decide di ritornare a casa per potergli stare vicino. In quel momento si ricorda dei volumi che aveva

prestato al ragazzo, decide quindi di passare a casa sua per poterseli riprendere prima di tornare a casa. Arrivato a destinazione, viene accolto dalla madre che gli indica la strada per arrivare da Ireneo. Giunto nella sua stanza, sente che il ragazzo stava recitando in latino e viene subito colpito dalla velocità con cui sia riuscito ad imparare una lingua così complessa. Il dialogo fra i due porta alla luce le grandi capacità di Ireneo di riuscire a ricordare qualsiasi particolare dal momento che è nato; tutto questo solo grazie all'incidente, che, oltre ad averlo costretto al letto per il resto della sua vita, gli aveva donato questo immenso potere.

[...] Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todo los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que solo 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. [...] (Borges 2015: 131)

Da questo momento, il tempo sembra come fermarsi e il narratore rimane a scrutare il grande potere di quel ragazzo; la sua grande capacità gli permetteva di ricordare qualsiasi cosa vedesse o sentisse. Descrive nei minimi dettagli come funzionano le sue capacità e menziona i due grandi progetti che Funes avrebbe voluto portare a termine: un nuovo ed originale sistema di numerazione e un catalogo mentale di tutti i suoi ricordi dal momento della nascita.

Purtroppo, entrambi gli obiettivi che si era preposto sarebbero falliti; il primo sera stato troppo caotico per essere funzionale ed il secondo non sarebbe mai stato portato a compimento perché, per la quantità dei ricordi, non sarebbe bastata una vita intera per riuscire ad ordinare tutte le immagini. La conversazione è andata avanti tutta la notte e solo la luce dell'alba ha riportato alla vita reale entrambi i personaggi; solo con le luci del mattino il narratore riesce a vedere il viso del ragazzo e nota la sua giovane età, che sembra essere svanita su un volto invecchiato dal peso dei ricordi e dalla condizione in cui si trova. Ireneo Funes morirà pochi anni dopo a causa di una congestione polmonare dovuta all'asfissia, generata dall'incapacità di poter processare tutte le informazioni che possiede nella sua mente.

3.1.1 Ireneo Funes

Nel secondo capitolo di questa tesi è stata messa in luce che la particolarità dei personaggi dei *cuENTOS-ensayos* è la poca contestualizzazione della loro vita. Borges era fortemente convinto che per rappresentare al meglio un personaggio, non fosse necessario elencare e raccontare la sua vita, pochi elementi sono sufficienti. In questo caso, Funes viene ricordato nel racconto per due motivi; il primo riguarda la sua precisione nel sapere sempre che ora fosse, il secondo è la sua formidabile memoria. Fino alle ultime righe del racconto non sappiamo quale sia il volto del ragazzo, non sappiamo nulla della sua famiglia e non sappiamo che cosa faccia nella vita.

[...] Dijo que el muchacho del callejón era un tal Ireneo Funes, mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora como un reloj. Agregó que era hijo de una planchadora del pueblo, María clementina Funes, y que algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O'Connor, y otro es un domador o rastreador del departamento del Salto. Vivía con su madre, a la vuelta de la quinta de los Laureles. [...] (Borges 2015: 127)

È degna di menzione anche la posizione in cui Funes si trova nei momenti in cui il narratore lo incontra; nel primo si trova in alto, superiore sia a Bernardo che al narratore; quando, invece, l'incontro avviene nella sua casa, il posto è angusto e i due personaggi sono sullo stesso livello, come a voler dimostrare il cambio di prospettiva nei confronti del potere di Funes. Anche le persone del posto, che lo conoscevano, dicevano che era un ragazzo molto riservato, a cui piaceva stare da solo. L'unico tratto che lo distingueva era lo stesso con cui viene descritto nel racconto. L'incontro tra il personaggio ed il narratore fornisce alcuni elementi sulla sua personalità. Primo fra tutti, la sua concezione riguardo le conseguenze dell'incidente.

[...] Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo él había sido lo que son todos los cristianos un ciego un sordo una bomba dado un desmemoriado traté de recordarle su percepción exacta del tiempo su memoria de nombres propios o no me hizo caso. Diecinueve años había vivido como quien sueña miraba sin ver hoy así no ira se olvidaba de todo de casi todo. [...] (Borges 2015: 130)

Per lui l'incidente ha sancito il risveglio da un sogno in cui tutti i sensi erano attenuati; la perdita dell'uso delle proprietà motorie è stato un minimo prezzo da pagare per poter avere la facoltà di ricordare tutto. Sebbene all'inizio del racconto Funes viene presentato come un superuomo⁵², la narrazione evidenzia le criticità che questa condizione ha portato. Borges, subito dopo averlo paragonato al superuomo teorizzato da Nietzsche, lo riporta alla sfera umana, ribadendo il fatto che era pur sempre un *compadrito*⁵³ di Fray Bentos. Funes era prigioniero di sé stesso, non aveva la capacità di pensare perché la sua mente era in sovraccarico di ricordi ed i suoi tentativi di ordinarli non facevano altro che condannarlo ad un futuro basato solo sulle memorie passate. Nello svolgimento della storia, il modo in cui viene raccontato dimostra un cambio drastico di prospettiva da parte del narratore; in un primo momento c'è lo stupore e l'ammirazione per ciò che Funes era capace di fare, verso la fine sembra quasi provare pena per lui.

[...] 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. [...] (Borges 2015: 134)

In questo esatto punto, ci si rende conto di quanto sia un peso non riuscire a generalizzare i ricordi e dimenticare dettagli trascurabili. In realtà il personaggio è rappresentazione dell'autore stesso in un periodo in cui ha sofferto d'insonnia. Funes è come Borges in quel periodo; non riusciva a dormire perché i suoi pensieri continuavano a tenerlo sveglio e, come l'autore aveva tanto desiderato, forse anche Funes avrebbe voluto essere in grado di tralasciare qualche dettaglio, proprio per non continuare a vivere nella spirale dei ricordi che occupavano la sua mente e gli offuscavano il presente.

[...] La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra. Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides. Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles. [...] (Borges 2015: 135)

La compassione che il narratore prova per Ireneo trova dimostrazione nella descrizione del volto del ragazzo che, nonostante la sua giovane età, sembra aver vissuto per secoli. Nel testo di Gérard Genot⁵⁴, intitolato *Jorge Luis Borges*, viene anche analizzata la paralisi del personaggio. Quest'ultima sembra essere causata dall'incidente subito; in realtà è conseguenza del potere che ha acquisito, che non gli permette di vivere il tempo presente. La paralisi è l'unica soluzione plausibile per vivere con questo potere, che solamente una divinità potrebbe gestire. Nell'analisi *Borges refutation of nominalism in "Funes, el memorioso"* di Jon Stewart⁵⁵, Funes diviene il simbolo dell'infinito per Borges. La mente umana è selettiva e, per questo, generalizza le immagini eliminando elementi

⁵² Il superuomo è una figura che rappresenta l'evoluzione dell'umanità futura, capace di superare i valori tradizionali per crearne di nuovi e caratterizzato dalla volontà di potenza (forza che spinge l'individuo ad andare oltre sé stesso).

⁵³ La figura del *compadrito* è un rimando alla cultura dell'America latina ed indica un personaggio, che inizialmente indicava personaggi del suburbano uruguayano. Il termine origina nel XIX secolo e che, con il passare del tempo, ha sviluppato una connotazione negativa, che lo collegava alla malavita.

⁵⁴ Gérard Genot è stato un importante scrittore, critico e traduttore francese che, nel corso della sua carriera, ha pubblicato opere relative ad autori italiani. Nella sua carriera letteraria ha scritto un libro su Jorge Luis Borges, dove indaga lo stile, i temi trattati e la corrente letteraria dell'autore.

⁵⁵ Jon Stewart è filosofo, storico della filosofia e studioso della forma filosofica-letteraria. È ricercatore presso l'Università di Copenaghen. Nel corso delle sue ricerche ha pubblicato molto saggi in cui indaga la contaminazione della letteratura con la filosofia.

superflui, che non sono importanti da ricordare. La mente di Funes, invece, è infinita; il motivo è che per il personaggio non c'è una fine alla quantità di particolari memorizzati con un solo sguardo. Persino la percezione di sé; si vede invecchiare ogni secondo sempre di più, perché nota particolari che poco prima non erano visibili. Procedendo con questo ragionamento, si ritrova in un vortice di dettagli nei dettagli; per questo Funes viene paragonato da molti studiosi all'infinito. Quest'ultimo, per Borges, non era solo scrutabile nella dimensione delle cose o nella loro quantità, l'infinito è anche nel più piccolo dettaglio percettibile dall'uomo, non serve osservare uno spazio immenso per poterlo contemplare, come, ad esempio, nel racconto *El Aleph* contenuto nell'omonima raccolta.

3.1.2 Comparazione dei temi con altri racconti

Nel paragrafo precedente è stata analizzata l'importanza dei dettagli della costruzione dell'identità del personaggio. La creazione di Funes è stata meticolosamente studiata dall'autore per fornire al lettore un simbolo che rappresenti il tema identitario. In questo *cuento-ensayo*, Borges sfrutta il personaggio per poter raccontare un periodo della sua vita in cui la mente ha impedito all'autore di vivere serenamente le giornate. Questo momento delicato, in cui Borges soffre di insonnia, viene ricordato in un colloquio con G. Charbonnier⁵⁶, dove dice:

[...] Sono stato indotto a scrivere questa storia perché ho attraversato lunghi periodi d'insonnia. Come tutti. Volevo dormire e non potevo dormire. Per poter dormire bisogna dimenticare un poco le cose. In quel tempo- durò abbastanza- non potevo dimenticare. Chiudevo gli occhi, ed immaginavo, ad occhi chiusi, nel mio letto. Immaginavo i mobili, gli specchi, immaginavo la casa - era una grande casa malandata, nel sud di Buenos Aires. Immaginavo il giardino, immaginavo le piante. In quel giardino c'erano delle statue. Per liberarmi da tutto ciò scrissi la storia di Funes, che è una specie di metafora dell'insonnia, della difficoltà o impossibilità di abbandonarsi all'oblio. [...] (Borges in Genot 1969: 75)

Scrive perché i suoi pensieri e ricordi non davano pace alla sua persona, a tal punto da fargli perdere il sonno. Funes è una metafora dell'insonnia, come dice lui stesso, perché il suo flusso di pensieri non gli permette di dimenticare, di generalizzare le informazioni che recepisce dalle immagini che vede. La spaventosa quantità di dettagli che riesce a ricordare, rende impossibile riuscire a catalogare le informazioni in modo da poter dimenticare elementi superflui e fare spazio al presente. Se in racconti come *El jardín de senderos que se bifurcan*, la questione del tempo è al centro della narrazione, in *Funes el memorioso* questo sembra quasi non essere presente. Al contrario di quanto sembri, in realtà, la narrazione si incentra anche su questo argomento, che rimane preponderante in molti dei suoi racconti. Nel caso del progetto di catalogazione delle immagini della memoria, uno dei due obiettivi che Ireneo si era posto, la limitata quantità di tempo, che è la vita, non è sufficiente per portare a termine questo compito. La scelta di ambientare il racconto in una notte simboleggia quelle insonni che ha passato l'autore in prima persona, che gli hanno fatto perdere la ragione e gli hanno tolto ore per poter dormire e poter sognare. La storia, inoltre, si concentra in un momento limitato che, essendo colmato dalla discussione tra il narratore e Funes, sembra eterno. Anche il linguaggio, quasi preoccupato, presenta un giovane ragazzo nel pieno della sua vita incatenato nel passato e senza possibilità di vivere il presente. L'incapacità di dimenticare lo costringe a non essere presente nell'attimo; anche con questo si ritorna al tempo perduto che non potrà mai vivere a causa dell'impossibilità di dimenticare. Sempre in riferimento al racconto *El jardín de senderos que se bifurcan*, ricorre il tema del labirinto. Come fa notare lo studioso Gérard Genot nel libro intitolato *Jorge Luis Borges (1969)*, il labirinto temporale che costruisce la trama del racconto appena citato, si basa sulla riproduzione di ogni momento vissuto ricordato dal giovane. Nel racconto viene scritto che il personaggio era riuscito a ripercorrere un'intera giornata attraverso la mente, ma viene messo in luce che questo arduo compito ha

⁵⁶ G. Charbonnier è stato un giornalista, saggista ed intervistatore francese. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, ha intervistato molti importanti autori dell'epoca, tra cui Jorge Luis Borges. L'intervista citata risale al 1964 ed è stata poi inclusa nella sua opera *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, pubblicata nel 1967.

occupato un'intera giornata. L'idea della riproduzione fedele degli elementi viene ripresa da una pagina dall'opera *Historia de la infamia*, in cui viene fatto riferimento ad un immaginario autore del Seicento, Suárez Miranda, che ha scritto sul processo della creazione di una mappa perfetta. In questa pagina si evidenzia che la quantità di dettagli riportati, aveva esponenzialmente aumentato le dimensioni della mappa. La riproduzione di una sola provincia occupava tutta una città e la mappa dell'impero tutta una provincia; la continua ricerca della perfezione, spinge i cartografi a ideare una mappa dell'impero che sia grande quanto lo stesso. Solo in questo momento ci si rese conto che era inutile creare una mappa di tali dimensioni. Quanto detto converge con l'idea del racconto per due motivi; Funes è incapace di generalizzare le idee e per questo rifiuta di dimenticare elementi inutili che occupavano spazio nella sua mente, come la mappa che possedeva dei dettagli che non erano necessari. La riproduzione di un impero doveva essere una semplificazione della realtà utile per raccogliere solo gli elementi fondamentali. Il secondo motivo, che Genot analizza, fa riferimento alla sostituzione della realtà con le immagini; in Funes, i ricordi sostituiscono la realtà; nella pagina immaginaria di Suárez Miranda, la mappa sostituisce l'impero. La morte prematura del giovane personaggio è conseguenza del peso della memoria che lo sovrasta; costituisce l'immagine di un uomo che, impossibilitato a generalizzare, è incapace di dimenticare e cade nel caos della mente, che lo sovrasta fino alla morte. Il tema della memoria, che nel caso del racconto in analisi è centrale, viene ripreso in altre storie; prima fra tutte *El milagro secreto*. In questo racconto abbiamo Jaromir Hladík, autore di molte opere, tra cui una incompiuta, che viene condannato a morte dai tedeschi durante la guerra. Per portare a compimento la sua opera, chiede a Dio di poter avere più tempo. Al momento dell'esecuzione avviene il miracolo, tutto intorno all'autore si blocca, la mente è l'unica a non essere paralizzata. In questa situazione, l'autore ha la possibilità di portare a termine ciò che aveva iniziato, ma l'unico ausilio a disposizione erano i ricordi; nel racconto in analisi, anche Funes possiede solo questi, la differenza è che nel primo sono uno strumento necessario, nel secondo sono causa della paralisi.

Un altro racconto interessante da mettere a confronto con *Funes, el memorioso* è *El Sur*. La storia di quest'ultimo è un modo per l'autore di raccontare, ancora una volta, un periodo difficile della sua vita. Se in Funes il periodo è quello dell'insonnia, in *El Sur* è la setticemia causata dall'incidente. Il confronto, in questo caso, verte sull'inserimento di frammenti della realtà nell'immaginazione. Nel racconto relativo alla setticemia, il protagonista Juan Dahlmann sembra vivere due morti in parallelo; la prima nella clinica in cui era stato ricoverato, la seconda nella pampa⁵⁷. Nella storia sembra centrale la seconda versione, ma in qualche momento, alcuni frammenti della realtà sembrano riportare il personaggio nella clinica in cui era ricoverato. L'autore stesso fornisce due chiavi interpretative che permettono di leggere la storia della morte eroica del personaggio. In un'interpretazione è la lettura di un racconto fantastico; in un'altra, diventa un sogno in cui la realtà è il ricovero, che si insinua attraverso dei momenti lucidi del personaggio. Questi ultimi si riferiscono alla somiglianza del padrone dello spaccio a un infermiere della clinica e l'apparizione quasi magica del coltello, nel momento esatto in cui gli sarebbe servito. Sia in Funes, che in Jaromir che in Juan, l'immaginazione diventa più realistica della realtà fino a sostituirla. Anche il tempo nei racconti sembra essere distorto dal sogno e dall'immaginazione. Nel memorioso il tempo è duplicato in ogni ricordo, nel *milagro* avviene lo sdoppiamento del tempo psicologico da quello storico e nel *Sur* il tempo del sogno sostituisce quello reale. La ricorrenza di argomenti tipicamente trattati nei racconti analizzati è possibile in ogni opera dell'autore, tutti i temi si ripresentano nel tempo e ognuno di essi può essere ricollegato con gli altri. Oltre alla ricorrenza tematica, ritorna anche l'altro grande campo semantico ampiamente discusso da Borges: il crollo dei paradigmi del XX secolo. Da un lato abbiamo Funes, che ricerca l'ordine nel caos dei suoi ricordi. Dall'altro, abbiamo la consapevolezza che questo

⁵⁷ La pampa è il nome che rievoca i paesaggi dell'America latina, spazi sterminati. Il riferimento a questo luogo è un chiaro accenno alla morte eroica del personaggio, avvenuta in uno dei luoghi simbolo della cultura latinoamericana.

compito non sarebbe servito a gestire questo immenso potere, come gli uomini che in questi anni hanno riprovato a creare un ordine nelle complesse leggi metafisiche e scientifiche senza successo. Si sono ritrovati a dover vivere nel caos del mondo che spaventa la mente umana, poiché non è generalizzabile attraverso delle semplici leggi. Ancora una volta, Borges vuole sottolineare la necessità di accettare l'incertezza e il caos per poter vivere appieno la realtà, senza la necessità di dover sempre ricercare uno schema in essa. Per quanto riguarda il riferimento al tema dell'oblio, Gérard Genot lo mette a confronto in *Funes el memorioso* e in *Pierre Menard o Herbert Quain*. Nel secondo appena citato, il personaggio vuole riscrivere il *Don Chisciotte* ricreando l'opera dall'inizio. Per poterlo fare deve dimenticarsi dell'esistenza di Cervantes e trasformarsi lui stesso nell'autore dell'opera. Il successo, o il fallimento, del tentativo di Menard è tutto concentrato nel creare un oblio necessario a dimenticare il vero autore della storia. In *Examen de la obra de Herbert Quain*, l'oblio è più un concetto metaletterario, necessario all'autore, fittizio, per poter scrivere un'opera che si cancellasse da sé. Sebbene sembri che l'oblio non tocchi il racconto di Funes, in realtà questo è il pretesto per cui Borges stesso scrive l'opera; il suo obiettivo era dimenticare i dettagli che non gli permettevano di dormire e cancellare dalla sua memoria quel periodo di insonnia che lo aveva portato a scrivere il racconto.

3.2 Ricordare e dimenticare: il linguaggio e il nominalismo

Lo stile del neofantastico viene ripreso in questo racconto attraverso la descrizione di un personaggio privo di caratteristiche peculiari che lo distinguono da tutti gli altri. Nonostante ciò, acquista un potere paragonabile a quello divino, che trasforma il racconto in una *reductio ad absurdum* del movimento filosofico del nominalismo. Come in altri racconti, gli elementi che riportano alla realtà la narrazione sono, ancora una volta, le citazioni di testi latini, come quelli di Galileo Galilei, che vengono usati come pretesto per l'incontro tra Funes e il narratore. Quest'ultimo potrebbe essere riconducibile a Borges stesso per via della tradizione comune di passare le estati dalla famiglia Haedo e per la conoscenza del latino. Eppure, gli eventi risalgono agli anni Ottanta dell'Ottocento, datazione fittizia che non ricondurrebbe all'autore. A prescindere da questa discordanza negli anni, il racconto è stato scritto da un Borges adulto, che non ricorda bene gli eventi e che sfrutta questo in suo favore per paragonare il semplice uomo al personaggio che ha dato il nome al racconto.

Il *cuento-ensayo* in analisi in questo capitolo si apre con il verbo che, per eccellenza, rappresenta il potere di Funes, ovvero: ricordare.

[...] Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirada desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. [...] (Borges 2015: 125)

Sin dalle prime parole del racconto, l'autore indirizza il lettore verso il contenuto della storia e anticipa che questa verterà sull'unico uomo che può utilizzare il verbo con cui apre la narrazione. Nonostante ciò, la prevalenza del verbo ricordare, soprattutto in questa prima sezione della narrazione, cerca di esorcizzare lo spessore del verbo per mandare un segnale al lettore dell'idea che ha l'autore riguardo al personaggio del racconto. La ripetizione è anche uno strumento che viene usato per comparare la memoria infallibile di Funes con quella fallacea di Borges, che rappresenta la memoria che possiedono tutti gli uomini. Quanto appena detto viene anche rimarcato dalla poca precisione dei dettagli che ruotano intorno all'incontro con Funes. Come puntualizza Jon Stewart nel saggio intitolato *Borges refutation of nominalism in "Funes, el memorioso"* (1996), aver dimenticato il mese in cui è avvenuto il primo incontro è uno dei tanti esempi che avvalorano questa argomentazione. Anche l'affermazione dell'impossibilità di poter riferire fedelmente tutta la conversazione avvenuta tra i due personaggi è un'altra riprova dell'instaurazione del confronto della

memoria di Borges, quella umana, e quella di Funes. In altri saggi, come quello di Antonio Baeza-Henríquez⁵⁸, *Funes el memorioso: Escritura y Olvido En Borges y Derrida* (2023), la reiterazione del verbo ricordare potrebbe anche simboleggiare una certa ironia nei confronti del personaggio che dà il titolo al racconto. Soprattutto perché, subito dopo aver detto che non aveva il diritto di poter utilizzare tale verbo, inizia ogni frase nella prima parte della narrazione con “*recuerdo*”.

Infatti, per quanto l’ammirazione dell’autore per la capacità mnemonica del personaggio si manifesti nel paragone di questo con un superuomo, le critiche che vengono fatte alla sua mente sono sempre più frequenti con l’avanzare del racconto. In particolare, il narratore riflette sulla creazione di un sistema numerico fortemente caotico e sulla catalogazione delle immagini dei ricordi. Gli unici due compiti, che Ireneo si era imposto di completare, erano talmente complessi e tortuosi agli occhi del narratore da diventare inutili. In tutto il racconto, il narratore oscilla tra due pensieri; la grande ammirazione per quel ragazzo e per il suo potere, l’inutilità dei progetti che si era cimentato a fare in quanto troppo complessi e tortuosi.

[...] Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. [...] (Borges 2015: 133)

Verso la fine del racconto, ripete lo stesso concetto:

[...] 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. [...] (Borges 2015: 134)

È con queste parole che si comprende chiaramente l’aspetto negativo del potere divino concesso ad un semplice uomo, che non aveva le facoltà per poterlo gestire. La conversazione tra i due personaggi è il pretesto per poter arrivare a questa conclusione: l’incapacità di dimenticare impossibilita l’uomo a pensare. L’uomo deve riuscire a dimenticare i dettagli inutili dei ricordi per poterli catalogare nella sua mente e lasciare lo spazio per crearne di nuovi. L’unica condizione per cui vivere nei ricordi possa essere di aiuto all’uomo è il caso in cui il tempo si fermasse e desse lo spazio necessario per utilizzare la memoria come un potere. Nel racconto *El milagro secreto*, il protagonista aveva ottenuto il tempo necessario da permettergli di usare la memoria come strumento utile alla scrittura, solo in questo caso sarebbe possibile affermare che la memoria è un potere e non una condanna. Nella vita, però, il tempo scorre e continuare a rimuginare il passato non ha senso in funzione del presente. L’autore si è trovato pervaso di ricordi ed immagini che non gli permettevano di abbandonarsi all’oblio del sonno e, per poter dimenticare, ha dovuto scrivere il racconto in modo da riuscire a lasciarsi il passato alle spalle. La scrittura è quindi uno strumento per dimenticare, però, scrivere implica pensare e quindi generalizzare, Ireneo non può dimenticare perché non riesce ad uscire dal passato e il peso di questo lo conduce ad una morte prematura come unica via d’uscita da questa prigione; in questo modo gli è reso impossibile scrivere ed è lo stesso motivo per cui il suo sistema numerico è solo impresso nella sua mente.

Tornando allo stile utilizzato da Borges per raccontare questa storia, un altro tema importante emerge sia dalle parole utilizzate che per gli eventi raccontati. Il linguaggio è fragile e Funes ne è consapevole. Nel testo si discute molto del sistema dei segni generalizzante che viene comunemente usato; l’esempio dell’incapacità di Funes di comprendere che una semplice parola, *perro*, racchiudesse tutte le possibili immagini relative ad un cane in tutte le sue angolazioni, è sintomo della fragilità del linguaggio che tanto è stata discussa anche dal mentore dell’autore: Macedonio Fernández. Se in altri racconti, come *El aleph* o *La escritura del dios*, il linguaggio non basta per racchiudere il momento epifanico del raggiungimento della conoscenza totale dell’universo, in questo racconto non basta nemmeno per riuscire a descrivere dei semplici oggetti comuni. La discussione non solo riprende la fragilità della parola nei confronti della codificazione

⁵⁸ Antonio Baeza-Henríquez è dottore in letteratura, con specializzazione in letteratura e ispanoamericana all’Universidad de Chile è autore di molti libri relativi alla letteratura latinoamericana.

delle leggi dell'universo, ma anche l'impossibilità di poter generalizzare con una semplice parola, le infinite immagini che vengono racchiuse sotto un nome.

[...] No solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. [...] (Borges 2015: 133)

Quello che l'autore cerca di far comprendere in questo caso è il rifiuto, da parte di Funes, di una generalizzazione delle immagini per la comunicazione. Come sempre, nei suoi racconti è di primaria importanza sottolineare che quanto viene raccontato è scritto con un linguaggio che non può rappresentare la realtà degli eventi e delle immagini. Il modo con cui decide di esprimere questa idea, si sviluppa attraverso la critica dell'esatto opposto. Per questo stesso motivo viene criticato il tentativo di fornire un sistema numerico in cui tutti i numeri siano distinti l'uno dall'altro.

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*, *Augustín 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 de un sistema de numeración. Le dijo que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades: análisis que non existe en los "números" *El negro Timoteo o manta de carne*.

La futilità del progetto cela una critica verso il nominalismo. Questa ideologia presuppone la superiorità dalla percezione individuale sulla generalizzazione delle esperienze nel linguaggio. Il nominalismo si propone di spodestare questa semplificazione per permettere alle percezioni di prevalere; per alcuni questo movimento è paragonabile al particolarismo, proprio perché si dà più valore ai dettagli che all'immagine generale delle cose. Il riferimento esplicito viene fatto attraverso la citazione di Locke:

[...] Locke en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. [...] (Borges 2015: 133)

Il nome del filosofo rimanda al suo saggio intitolato *An essay concerning humane understanding*⁵⁹, dove vengono esposte valide argomentazioni contrarie all'ideologia nominalista. Il primo punto discusso nel saggio si riferisce all'impossibilità di creare un linguaggio che si basi sull'esperienza individuale, poiché i vocabolari della lingua sarebbero infiniti e imprecisi. Il secondo argomento fa riferimento all'impossibilità della scienza di poter divulgare delle leggi che spieghino la natura, poiché sarebbe impossibile fornire una legge specifica che sia comprensibile da tutti gli uomini. In ultima istanza espone l'impossibilità alla comunicazione; se ogni individuo avesse un nome per ogni esperienza soggettiva, sarebbe impossibile riuscire a comunicare l'elemento in questione per renderlo comprensibile all'altro. Tutto questo succede nella mente di Funes; la sua amplificata capacità percettiva gli rende impossibile riuscire a catalogare in categorie definite le immagini e gli oggetti che percepisce. Non solo era complicato comunicarlo ma anche riuscire a pensarlo.

[...] En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. [...] (Borges 2015: 133)

Nella narrazione stessa viene menzionato proprio questo elemento, il nominalismo, che per come era stato teorizzato, era ancora troppo semplicistico per Funes. La critica a questa ideologia non solo permette di comprendere il mondo di Funes, riprende anche l'idea di Borges sulla fragilità delle parole. Per Ireneo il linguaggio è troppo semplicistico e generalizzante per quanto riguarda la

⁵⁹ *An essay concerning humane understanding* è un saggio di John Locke pubblicato nel 1690.

categorizzazione delle immagini, per Borges il linguaggio non è sufficiente a descrivere gli eventi delle sue narrazioni. A riprova e conferma della fragilità della lingua, abbiamo moltissimi esempi nei suoi racconti che sottolineano quanto detto. Nella raccolta *El aleph*, il racconto *La escritura del dios* dimostra la poca efficacia del linguaggio umano nel caso in cui un dio dovesse comunicare la conoscenza totale dell'universo; l'unico modo per ovviare ciò è servirsi del manto di una tigre per scrivere. In *El Aleph*, l'autore si scusa in anticipo per non riuscire a descrivere quanto ha sperimentato nella contemplazione dell'infinito. Anche in questo caso avviene lo stesso nel momento in cui scrive:

[...]Arribo, ahora, al más difícil de mi relato. Éste (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. [...] (Borges 2015: 130)

Da un lato è incapace di descrivere i fatti fedelmente per la sua memoria fallace, dall'altro il non basta a poter riportare quanto detto da Funes. In tutti i racconti sopra menzionati, la riproduzione degli eventi non è mai esaudiente; il linguaggio non è sufficiente per raccontare la visione dell'infinito o la scrittura di Dio.

Tuttavia, l'autore riserva una forte ammirazione per la capacità di ricordare del ragazzo e non può fare altro che ascoltare ciò che dice e cercare di comprendere il modo in cui vede le cose. La narrazione è paragonabile anche a quella di *El inmortal*, per via del cambio di prospettiva che si sviluppa nel racconto. In entrambi, l'iniziale fascino per un potere come la memoria o l'immortalità, si trasforma in un pretesto per provare compassione per chi lo possiede. Entrambi i poteri sono solitamente attribuibili a delle divinità, che hanno delle capacità differenti rispetto agli uomini; quando un dono soprannaturale viene attribuito a due personaggi, che non possiedono nulla di straordinario, il potere li sovrasta fino a condurli alla morte. Nel caso dell'Immortale, è lui stesso che ricerca una soluzione per poter invertire ciò che in passato lo aveva portato all'immortalità; nel secondo, la morte sembra naturale ma, in realtà, la causa è la necessità di trovare pace nel caos della sua mente e, se dormire non era possibile, era l'unica via d'uscita da quella condanna.

Da questo punto di vista sembrerebbe che Borges, per certi aspetti, sia favorevole ad un linguaggio che possa accostarsi alla teoria nominalista, in questo modo avrebbe a disposizione un'ampia quantità di termini per poter esprimere a parole quanto avviene nei suoi racconti. Nel saggio di Jorge Martin⁶⁰, intitolato *Borges: ¿nominalista o antinominalista?* (2010), lo studioso indaga su una possibile risposta al dibattito che intercorre tra i vari studiosi dell'autore che hanno posizioni contrastanti. Per alcuni, Borges sarebbe a favore dell'ideologia nominalista, data la critica al linguaggio che ricorre in molti racconti; altri considerano Borges come fortemente anti-nominalista, perché il rimando alle idee generali di Bergson, e agli ideali esposti nella sua opera *Materia e memoria* (2014), sono fortemente contrari all'ideologia nominalista. La soluzione che Martin espone nel suo studio è molto chiara e forse risolutiva; Borges non si avvicina a nessuna delle posizioni sovraespresse. La critica velata al linguaggio e al nominalismo non fa altro che dimostrare la tendenza dell'autore a non presentare una visione univoca su questioni filosofiche, bisogna saper spaziare tra l'una e l'altra alla ricerca dei punti di forza e di debolezza di ogni ideologia.

3.2.1 La memoria

Borges è noto per il riferimento a temi filosofici che forniscano un punto di partenza per l'analisi del racconto; in questo modo, non solo porta il lettore al vero significato dei suoi testi, lo fa anche riflettere sul concetto filosofico stesso da cui è partito. Il motivo per cui decide di fare riferimento a

⁶⁰ Jorge Martin è dottore in Filosofia e segretario accademico della facoltà di Filosofia, Lettere e studi orientali dell'Universidad del Salvador. È professore di Storia della Filosofia moderna presso la stessa università e docente al Ciclo Básico Común dell'Universidad de Buenos Aires. Autore di diversi articoli in riviste specializzate europee e americane.

questa branca della conoscenza umana, viene indagato da C. Ulises Moulines nel suo saggio intitolato *El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo* (1990)⁶¹ in cui evidenzia come la letteratura, per molti filosofi, porta come esempio Sartre, sia un espediente per filosofare. In Borges il procedimento è inverso, usa il pretesto filosofico per fare letteratura. Il modo in cui vengono fatti i riferimenti all'interno delle narrazioni può essere implicito o esplicito. Ad esempio, come analizzato nel paragrafo *Ricordare e dimenticare: il linguaggio e lo stile*, Borges si riferisce a Locke con un rimando alla sua opera critica sul nominalismo. Prima ancora di arrivare a questo filosofo, nella descrizione di Funes, fa riferimento ad un concetto appartenente al filosofo Nietzsche.

[...] Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres, un “Zarathustra cimarrón y vernáculo”; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones. [...] (Borges 2015: 126)

Funes viene paragonato al superuomo, Zarathustra, ideato dal filosofo; un chiaro riferimento esplicito alla sua filosofia. Per quanto concerne i riferimenti impliciti, le date presenti nel racconto rimandano tutte a periodi significativi del filosofo stesso. La data di nascita di Funes, 1868, è la stessa che Nietzsche indica come migliore anno della sua vita; il primo incontro avviene nel 1884, anno in cui Nietzsche stava componendo *Così parlò Zarathustra*; L'incontro del 1887 rimanda all'anno in cui pubblica *Genealogia della morale*; la morte di Funes, 1889, è l'anno in cui Nietzsche si chiude nel silenzio. Questo filosofo ha ispirato molti racconti di Borges, soprattutto in *Historia de la eternidad* e *Otras Inquisiciones*, sia per la confutazione della teoria dell'eterno ritorno che per l'elaborazione della negazione del tempo lineare. In collegamento a quanto detto riguardo al nominalismo, Nietzsche, nella sua opera giovanile *Su verità e menzogna in senso extramurale*, spiega il processo per cui le percezioni sensoriali diventano concetti.

[...] Soffermiamoci ancora particolarmente sulla formazione dei concetti. Ogni parola diventa subito concetto, appunto perché essa non deve servire per ricordare l'esperienza primitiva, cui deve il proprio sorgere, non ripetuta e perfettamente individualizzata, ma deve adattarsi al tempo stesso a innumerevoli casi, più o meno simili, cioè - a rigore - mai uguali, e quindi a casi semplicemente disuguali. Ogni oggetto sorge con l'equiparazione di ciò che non è uguale. [...] (Nietzsche 2015: 4)

Con queste parole, il filosofo indica come le percezioni sensoriali generate dall'osservazione di un oggetto, o di un'immagine, diventino dei concetti nel momento in cui vengono comparate con altri elementi simili e dissimili per permettere alla nostra mente di inserirle in una categoria ben precisa. In questo modo, le disuguaglianze tra gli elementi vengono cancellate e si creano delle metafore che permettono di fare da modello per osservare l'ambiente esterno. La formulazione di queste metafore permette all'uomo di continuare con l'osservazione di altri oggetti e di poter comunicare, attraverso il linguaggio, quanto visto e percepito. La cancellazione dei particolari è impossibile alla mente di Funes, il ragazzo non riesce a scindere l'oggetto dal particolare, non generalizza; in questo modo non gli è possibile creare delle categorie e delle metafore della realtà, che gli permettano di comunicare. Questa condizione lo costringe ad avere una categoria di elementi per ogni oggetto, con ogni sua prospettiva e ogni suo particolare: una quantità infinita. Questa consapevolezza serve anche a far comprendere quanto, per lui, sia impossibile comunicare attraverso l'utilizzo del linguaggio comune e quanto sia più semplice seguire l'ideale del nominalismo per dare un nome alle cose. Per quanto sia precisa l'immagine mentale della percezione sensoriale di ogni elemento, include in essa sia la condizione esterna al momento della percezione che quella interna. Questo vuol dire che non solo ogni immagine è differente, ma anche la situazione interiore è diversa; quindi, anche nel caso in cui si trovasse davanti a due immagini completamente identiche, i suoi sentimenti

⁶¹ Carlos Ulises Moulines è un rinomato filosofo delle scienze, il saggio citato nella tesi proviene da una raccolta di saggi intitolata Jorge Luis Borges. *Pensamiento y saber en el siglo XX*, a cura di Alfonso de Toro e Fernando de Toro.

interni sarebbero differenti e per questo non potrebbe ricondurla ad una categoria simile. È per questo motivo che Funes diventa il simbolo dell'infinito, è come il libro infinito nella Biblioteca di Babele o come l'Aleph, solo che tutto è dentro alla sua mente. La diversità con gli esempi appena citati è che se negli altri casi vengono usati gli oggetti per racchiudere l'infinito, nel racconto in analisi è un uomo; ancora una volta abbiamo la dimostrazione che la conoscenza totale dell'universo sarebbe un peso troppo grande da dover sopportare per un individuo. Forse è anche questo il motivo per cui non esiste un linguaggio talmente accurato da permettere a Borges di poter comunicare quanto accade nei suoi racconti.

La necessità di catalogare tutti i suoi ricordi deriva proprio da questa impossibilità di generalizzare; il problema è che per catalogare bisogna ricordare e per Funes questo significa rivivere, data la precisione con cui la sua memoria immagazzina le percezioni. Nel racconto viene infatti accennato che, per ricordare una giornata, Ireneo ha bisogno di una giornata intera nel presente, questo vuol dire che rimarrebbe bloccato nel passato fino a quando non terminerebbe di catalogare ogni suo ricordo dalla nascita: il problema è che non basterebbe una vita intera per poter solo rivivere i ricordi d'infanzia. Arriviamo al secondo punto dell'idea di Borges, l'immobilità di Funes blocca lo scorrere del tempo cancellando il presente ed il futuro, lasciando solamente il passato. Anche questa idea proviene da Nietzsche ed è racchiusa nel saggio *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Nel saggio viene rimarcata la necessità di dimenticare il passato per poter vivere nell'istante presente, come fanno gli animali, che non si preoccupano del momento passato e nemmeno di quello futuro perché hanno saputo dimenticare. Il filosofo marca l'importanza di dimenticare come elemento necessario non solo per vivere ma per la felicità.

Il saggio contiene anche un passaggio in cui viene teorizzato il personaggio creato da Borges:

[...] Immaginate l'esempio estremo, un uomo che non possedesse punto la forza di dimenticare, che fosse condannato a vedere dappertutto un divenire: un uomo simile non crederebbe più al suo stesso essere, non crederebbe più a sé, vedrebbe scorrere l'una dall'altra tutte le cose in punti mossi e si perderebbe in questo fiume del divenire: alla fine, da vero discepolo di Eraclito, quasi non oserebbe più alzare il dito. [...] (Nietzsche 2016: 10)

Come il Nostro autore, il filosofo tenta di spiegare l'importanza di dimenticare per vivere nel presente con un esempio di *reductio ad absurdum* della possibilità dell'esistenza di un uomo che sia incapace di dimenticare. E come Funes, quest'uomo teorizzato non avrebbe più la facoltà di riuscire a muovere, paralizzato nel passato e incapace di concepire il momento presente e lo scorrere della vita. Anche in un altro estratto della narrazione viene rimarcata l'impossibilità di Funes di vivere appieno la sua vita.

[...] Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo. [...] (Borges 2015: 32)

Noi uomini tendiamo a rimandare tutto ciò che possiamo, vivendo come se fossimo immortali e avessimo tempo infinito per realizzare tutto ciò che desideriamo, ma che continuiamo a posticipare. Funes non riesce a fare ciò, la sua vita è un eterno presente vincolato al passato; tutto quello che Funes deve fare lo fa nel momento presente perché sa di non poter rimandare ad un tempo futuro, che per lui è un concetto quasi impossibile da poter concepire. Inoltre, viene anche fatto uso dell'immagine dell'animale come individuo capace di svincolare il momento presente. Questa similitudine ricorre anche in altri racconti. Il già citato racconto *El sur* presenta la figura del gatto come perfetto esempio di ciò che l'uomo stesso dovrebbe fare, concepire l'istante come unico ed irripetibile e dilatare la distanza del passato e del futuro da esso. La critica di Nietzsche non si limita al singolo individuo, amplia la discussione alla società che vive nella cultura della memoria e arriva al senso storico stesso che è il motivo per cui una società smette di avanzare.

[...] Ma sia nella massima, sia nella minima felicità, è sempre una cosa sola quella per cui la felicità diventa felicità: il poter dimenticare o, con espressione più dotta, la capacità di sentire, mentre essa dura, in modo *non storico*. [...] (Nietzsche 2016:)

È da qui che Borges usa il preteso della scrittura di questo racconto come mezzo per poter dimenticare. Nell'intervista con George Charbonnier⁶², spiega che la stesura di questo racconto è dovuta alla necessità di dover dimenticare tutto ciò che non gli permetteva di dormire. Come Funes viveva nel passato e non riusciva a generalizzare le percezioni, che gli venivano ripresentate dalla mente nel momento in cui avrebbe dovuto dormire. Il motivo per cui arriva a questa conclusione è spiegato da Nietzsche nel saggio; un uomo che non è disposto a vivere *non storicamente* è destinato all'insonnia.

Un uomo che volesse sentire sempre e solo storicamente, sarebbe simile a colui che venisse costretto ad astenersi dal sonno, o all'animale che dovesse vivere solo ruminando e sempre per ripetuta ruminazione. Dunque, è possibile vivere quasi senza ricordi, anzi vivere felicemente, come mostra l'animale; ma è assolutamente impossibile vivere in generale senza l'obli. Ovvero, per spiegarmi su questo tema ancora più semplicemente: *C'è un grado di insonnia, di ruminazione, di senso storico, in cui l'essere vivente riceve danno e alla fine perisce, si tratti poi di un uomo, di un popolo o di una civiltà*. [...] (Nietzsche 2016: 7)

È quindi così che la scrittura stessa di questo racconto, trova un senso ed un fine per Borges; la volontà di andare oltre al senso storico per aprire la sua mente e proiettarla nel tempo presente, per lasciarsi andare all'oblio e allo scorrere della vita. Quanto cerca di fare Borges è proiettato nel narratore, che cerca di far tornare alla lucidità Funes perché si rende conto di quanto sia nocivo vivere in funzione dei ricordi e, nonostante la loro conversazione, prendere coscienza dell'impossibilità di riportare Funes al momento presente. Come Borges perde il sonno, lo stesso succede a Funes; dormire, per l'autore, è dimenticare, distrarsi dal mondo e questo, per Ireneo, è un compito più difficile degli altri due che si era posto da portare a termine.

3.3 L'eccesso della memoria e la perdita dell'identità

Un altro filosofo a cui molti studiosi ricollegano il significato del racconto di Borges è Bergson. In un interessante saggio di Jorge Martin, intitolato *Borges, Funes y... Bergson* (2006), viene affermato che forse, piuttosto che solo la presenza delle idee filosofiche di Nietzsche, rientrano anche quelle di Bergson. In particolare, nel suo libro *Memoria e materia*, ci sono degli spunti interessanti che non solo si ricollegano al racconto di Borges, ma anche alle idee di Nietzsche. In molti racconti, come *Borges y yo* contenuto in *El hacedor*, si fa riferimento al ricordo, o alla memoria, come base fondamentale per la determinazione dell'identità. Nell'opera del filosofo viene ripreso il concetto di memoria per creare un ponte di collegamento tra corpo e anima per arrivare al concetto stesso d'identità. Il filosofo propone l'analisi della memoria scissa in due; la nostra mente possiede una memoria che raccoglie tutte le immagini-ricordo, senza tralasciare nessun particolare, come la memoria di Funes, e una che si tende verso l'azione. Per spiegare meglio questo concetto possiamo pensare alla prima memoria come quella semplice che si occupa solamente di immagazzinare tutte le immagini che viviamo, comprese le percezioni, e un'altra che ha il compito di generalizzare le percezioni provate in situazioni simili, per permettere al nostro corpo di agire secondo le nostre abitudini. La seconda è quella che protrae l'uomo verso il futuro senza svincolarlo dal passato in aggiunta alla prima che si basa esclusivamente su percezioni memorizzandole nel caso in cui sia necessario all'uomo rivivere un determinato momento della sua vita. Il cervello umano, attraverso dei meccanismi ben precisi, analizza tutte le immagini, e le relative percezioni, per permettere all'uomo di agire. Il dualismo corpo e anima, che per tanti anni ha interessato molti filosofi, trova

⁶² L'intervista a cui si fa riferimento è la stessa citata nell'opera di Gérard Genot intitolata *Jorges Luis Borges*, pubblicata nell'anno 1969.

una soluzione in Bergson; il corpo costituisce l'immagine stessa di noi tra le immagini che percepiamo, è il collante che permette alla nostra anima di rimanere nella realtà e di percepire.

[...] Un essere umano che *sognasse* la propria esistenza al posto di viverla senza dubbio terrebbe così sotto il suo sguardo, in ogni momento, l'inizia moltitudine dei dettagli della propria storia passata. E colui che, al contrario, ripudiasse questa memoria con tutto ciò che essa genera, *giocherebbe* senza posa la propria esistenza al posto di rappresentarsela veramente: automa cosciente, seguirebbe l'inclinazione delle abitudini utili che prolungano l'eccitazione nella reazione appropriata. Il primo non uscirebbe mai dal particolare, e perfino dall'individuale. Lasciando ad ogni immagine la sua data nel tempo, e il suo posto nello spazio, vedrebbe in che cosa differisce dalle altre e non in che cosa assomiglia ad esse. L'altro, al contrario, sempre spinto dall'abitudine, in una situazione distinguerebbe soltanto l'aspetto per cui assomiglia praticamente a delle situazioni antecedenti [...] (Bergson 2014: 71)

È proprio in questo passaggio della sua opera che ci si rende conto che, secondo la sua prospettiva, Funes potrebbe essere paragonato a un sognatore che continua a rivivere la sua vita e si perde nella moltitudine di dettagli della sua storia e per questo non riesce ad andare oltre alla sua individualità. Forse è per questo motivo, insieme alla paralisi, che ha sempre preferito rimanere da solo, se non per qualche momento. Se quindi la memoria che fa compiere le azioni, nel corso del tempo ci indica quali possano essere le conseguenze in base alle nostre percezioni, la memoria ed il passato sono ciò che noi siamo. Se in Funes questo tipo di memoria è inesistente, il personaggio ha perso anche la sua identità e, come anche nel racconto viene scritto, non riesce più a riconoscere la sua immagine, perché gli è impossibile astrarre la percezione di sé nelle immagini che vede riflesse allo specchio. Ricordare troppo, quindi, implica anche perdere la concezione di noi stessi e della nostra identità. In un passaggio della narrazione scrive:

[...] Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. [...] (Borges 2015: 133)

Ritorna anche la filosofia di Nietzsche, che aveva previsto la perdita dell'identità nel passaggio citato nel paragrafo sulla formazione dei concetti. La perdita della capacità di generalizzare non si ripercuote solamente nell'ambiente esterno, ma si riversa su noi stessi e porta a non riconoscerci più. Se quindi, da un lato, la necessità della memoria è evidente per la costruzione dell'identità dell'uomo, dall'altro, un suo eccesso potrebbe portare all'alienazione da noi stessi.

3.3.1 La scrittura e l'oblio

Borges stesso, nell'intervista con Charbonnier⁶³, dice di aver scritto queste opere per riuscire a lasciare andare e dimenticare il periodo dell'insonnia, comprese tutte le immagini che lo costringevano a questa condizione. Il testo è un ovvio riferimento al tema della memoria e dell'oblio, ma quest'ultimo è per l'autore un aspetto interessante da analizzare. Nel saggio *Funes el memorioso: escritura y olvido en Borges y Derrida (2023)*, lo studioso Antonio Baeza-Henríquez, fornisce una possibile analisi sulla questione. La sua discussione parte dal concetto di discontinuità, inteso sia come distinzione tra letteratura e filosofia, ma anche come elemento necessario per il pensiero. Come ampiamente discusso in questa analisi di *Funes el memorioso*, la riflessione porta il lettore a pensare quale possa essere il valore dell'oblio, della dimenticanza; il modo con cui l'autore decide di far giungere il lettore a questa idea, è creare un personaggio che non conosca il concetto di discontinuità tra memoria e dimenticanza. La ragione dell'esistenza della conversazione tra i due, presuppone che, per una notte, Ireneo abbia la facoltà di scindere il continuo flusso di ricordi e il momento presente, se così non fosse, la conversazione non avrebbe avuto ragione di esistere. Nella nostra società, la cultura è ciò che racchiude la conoscenza necessaria alla società stessa e che non è accumulabile nella mente di un solo individuo. Questa esiste perché, in una società, ogni individuo possiede il linguaggio con cui vengono espresse tali informazioni, è quindi possibile far sì che la

⁶³ Il testo si riferisce alle parole già citate nel paragrafo relativo alla comparazione dei temi nei racconti di Borges, racchiuse nell'opera *Jorges Luis Borges* di Genot, 1969)

cultura sia unica e che ogni individuo possa attingere da essa attraverso libri o la semplice comunicazione in qualsiasi momento e senza nessuna difficoltà. Nella situazione contraria, in cui una società fosse composta da individui simili a Funes, non solo sarebbe inutile l'esistenza di una cultura, ma verrebbe anche meno la comunicazione. Il nominalismo criticato da Locke poteva essere ancora accettabile come concetto astratto da comprendere per un individuo, il personaggio del racconto è andato oltre ed ha complicato esponenzialmente il nominalismo, riducendolo ad un caos totale. Se ognuno pensasse come Funes e avesse un linguaggio creato sulla base della percezione individuale delle cose, non ci sarebbe un modo per comunicare, nessuno riuscirebbe a capirsi perché non esisterebbero i nomi e i concetti generali socialmente accettati.

Secondo l'analisi di Baeza-Henríquez, Funes è immerso nella continuità ed ha perso completamente di vista il segno della lingua e della scrittura, perché per lui non esiste una discontinuità che gli permetta di pensare e di esporre le proprie visioni, per questo motivo è quasi completamente incapace di comunicare. Il motivo di questo discostamento è che il linguaggio è, per definizione, un'idea oggettiva, incomprendibile per chi, come Ireneo, riesce solo a percepire in modo soggettivo la realtà e le cose. Riportare quanto accaduto la notte in cui hanno parlato, è possibile perché il narratore possiede ancora la capacità di potersi esprimere con il linguaggio e cerca di spiegare al meglio quanto è stato detto quella notte. Se avesse dovuto riportare la conversazione in modo diretto, è molto probabile che sarebbe stata visibile la perdita della facoltà di esprimersi attraverso il segno linguistico in Funes. Seguendo lo schema logico esposto dallo studioso in questo saggio, sorge il problema di determinare come sia stato possibile, per Ireneo, riuscire a leggere e memorizzare la lingua latina. La risposta viene data dalla visione del simbolo della scrittura, e del linguaggio in generale, di Derrida. Secondo quest'ultimo la scrittura non si limita al semplice susseguirsi di simboli; l'uomo, capace di comprendere il significante delle parole scritte, astrae i simboli del linguaggio per arrivare ai concetti esposti nel testo. Funes, al contrario, essendo incapace di individuare il significante della scrittura, e quindi i concetti, tratterebbe il testo solo come un oggetto da dover memorizzare e trascende il significato concettuale del linguaggio. Il memorioso non avrebbe quindi compreso le regole grammaticali e sintattiche della lingua latina, avrebbe solamente memorizzato un numero vastissimo di termini dai libri che aveva preso in prestito. Questo a riprova e conferma del fatto che è il narratore a dare un senso al racconto, come se mediasse tra il linguaggio privo di significante di Funes e il lettore. Un riferimento al testo, che conferma quanto appena esposto, potrebbe essere in queste parole:

[...] Funes no me entendió o no quiso entenderme. [...] (Borges 2015: 132)

Borges utilizza questa frase per mandare un chiaro messaggio al lettore: Funes non sembrava capace di comprendere quanto veniva detto dal narratore. Questa frase è posta immediatamente dopo la spiegazione del sistema numerico ideato da Ireneo e il tentativo del narratore di spiegare l'inutilità di usare un nome unico per ogni numero, perché il concetto di sistema numerico, che esiste per dare un ordine, perderebbe di significato. Subito dopo aver spiegato quanto detto, la frase citata implica l'impossibilità di Funes di comprendere il significato oggettivo del linguaggio e il concetto che esso espone. Il sistema numerico, e il linguaggio stesso, sono possibili perché l'uomo riconosce il significato dietro alla combinazione di vari segni e riesce a distinguere i concetti, proprio perché va oltre al semplice significato di ogni parola e comprende l'insieme di esse. Il sistema dei segni non è altro che un metodo per raccogliere informazioni e per renderle decifrabili da tutti. La comprensione del concetto generale, dell'idea espressa dal linguaggio, indica che l'uomo è capace di dimenticare quale sia il significato di ogni singola parola a favore della comprensione di una frase o di un intero testo. Derrida aggiunge che la scrittura è un atto necessario per dimenticare, per permettere a noi di spostare dei segmenti della nostra memoria nel testo. Scrivere un pezzo della nostra memoria equivale a dimenticarla, lasciare che questa sia trasposta nelle parole per

permettere alla nostra mente di alleggerirsi. Come Derrida puntualizza nella sua critica a Rousseau nell'opera *De Grammatologie*⁶⁴, la scrittura non è uno strumento mnemotecnico per dimenticare di ciò di cui si parla, ma bensì un uno strumento per alleggerire la mente di un individuo. Solamente una mente alleggerita e che può dimenticare riesce a scrivere. Questo è lo stesso motivo per cui Funes non sarebbe mai stato in grado di scrivere su sé stesso e lasciare una testimonianza del suo immenso potere, non sarebbe mai riuscito a trascendere dal flusso continuo a cui era destinato. Un filosofo che potrebbe essere collegato alla questione della scrittura, per come viene intesa da Derrida, è Bergson. Come già analizzato, il filosofo ha ampiamente discusso della correlazione tra corpo e anima, partendo dal concetto di memoria. Questa era suddivisa in due e la scrittura trova una chiave di interpretazione in una di esse. Il primo impatto che l'individuo ha davanti al linguaggio o, a un testo scritto, è dettato dalla prima memoria, quella immediata, che capta i segni e li immagazzina nella mente. Il passaggio fondamentale per far sì che un testo non si limiti ad essere solo una combinazione di simboli, è permesso dalla seconda memoria. Se la scrittura, per come la intende Derrida, è un gioco di segni e significati, solamente la memoria che permette di raccogliere le immagini e generalizzarle fornisce all'uomo lo strumento per indagare e comprendere il concetto intertestuale del testo. In questo modo, la mera combinazione di segni si trasforma in una catena concettuale utile alla mente umana per indagare sul significato del testo e sullo scopo che l'autore aveva al momento della sua stesura. Grazie a questa interpretazione per cui Derrida vede l'azione di dimenticare come fondamento per la comprensione della vera scrittura, e quest'ultima come metodo per dimenticare, si arriva al motivo per cui Borges stesso ha scritto il racconto. Nonostante la storia venga presentata come una testimonianza di chi era Funes e di cosa fosse capace, lo scopo era poter scrivere i motivi per cui Borges soffriva di insonnia in modo da poterli dimenticare.

3.3.2 Conclusione

Nel corso di questo terzo capitolo, l'analisi, seppur minima, del racconto *Funes el memorioso*, ha comprovato l'abilità dello scrittore nel raccogliere in un racconto breve significati molto profondi sulle maggiori questioni filosofiche e metafisiche. L'analisi dell'opera ha portato alla luce numerosi riferimenti a filosofi che ricorrono nelle parole dell'autore. Primo fra tutti Locke con la sua critica al nominalismo nell'opera *An essay concerning humane understanding*; Borges è riuscito, con un semplice riferimento, a dare un senso alle teorie di Funes, prima fra tutti quella del nuovo sistema di numerazione. Con poche parole è riuscito non solo a portare il lettore ad una riflessione sull'ideologia del nominalismo, ha anche sfruttato il riferimento per una riflessione sul linguaggio stesso del racconto e delle sue opere in generale, senza omettere l'accento sull'importanza di un ordine nelle idee e nelle cose. In secondo luogo, ha sfruttato la conoscenza delle teorie filosofiche di Nietzsche per indagare il meccanismo della formazione dei concetti all'interno della nostra mente, per far comprendere quanto sia fondamentale possedere la possibilità di dimenticare per fare spazio al nuovo. Grazie alle opere di Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale* e *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, è stato possibile comprendere quanto il potere della memoria possa aprire un'immensa quantità di possibilità, ma anche limitare la mente dell'uomo a tal punto da renderlo paralizzato davanti allo scorrere della vita. Successivamente si è passati alle teorie di Bergson, nella sua opera *Materia e memoria*, riguardo all'identità; Borges stesso ha sempre lasciato intendere che la memoria sia un elemento necessario per costruire l'identità, ma che un eccesso potrebbe portare alla completa perdita di noi stessi, a tal punto da non riconoscerci più allo specchio. Il concetto della memoria divisa in due ha chiarito le motivazioni per cui un ragazzo che possedesse una memoria prodigiosa non fosse in grado di poter riuscire a comprendere il linguaggio

⁶⁴ *De grammatologie* è un'opera di Jaques Derrida pubblicata nel 1967. Rappresenta un'opera fondamentale nella filosofia contemporanea. L'autore dell'opera è noto per aver analizzato le opere di Borges dal punto di vista della metascrittura.

e l'ordine che esso genera all'interno della mente umana. Ha anche permesso di analizzare come la mente di Funes non riesca a concepire dei concetti generali perché non è in possesso di quella memoria che attiva il meccanismo, che permette all'uomo di poter astrarre i concetti e comunicare. Per arrivare a Derrida, uno di coloro che ha indagato sulla scrittura di Borges ed ha permesso all'autore di essere compreso e letto con l'attenzione necessaria ad apprezzare le sue opere. La sua trattazione della scrittura nell'opera *De Grammatologie*, spiega quanto sia importante la figura del lettore in un testo postmoderno e quanto la decentralizzazione dell'autore sia fondamentale nella stesura di un testo che possieda la caratteristica dell'intertestualità. È proprio qui che si dimostra il vero talento dell'autore e la svolta nella letteratura del Novecento, che ha cambiato i criteri interpretativi delle opere. Il senso della scrittura si trasforma e viene sfruttato come pretesto per ragionare su temi che per secoli hanno interessato idee e movimenti filosofici e letterari. Il concetto del tempo ritorna in questa opera con una nuova interpretazione: quella del tempo paralizzato. Ricordiamo un racconto in cui, la visione sullo scorrere del tempo è centrale: *El jardín de senderos que se bifurcan*. Come questo ci sono moltissimi altri esempi che spiegano una differente interpretazione di questo concetto, aiutando il lettore a capire che non esiste un unico modo di interpretazione. Il testo, nato con il pretesto di essere una metafora dell'insonnia, racchiude molti degli argomenti che sono stati centrali in altre opere dell'autore. A partire dalla memoria stessa, che ritorna in altri racconti di *Ficciones*; in alcuni di essi si dimostra l'unico mezzo per poter portare a termine un'opera, come in *El milagro secreto*, e, in altri, è un ostacolo da superare per portare a compimento una nuova stesura di una celebre opera, come in *Pierre Menard, autor del Quijote*. Il tema del linguaggio, che non riesce ad essere un mezzo efficace per raccontare ma, allo stesso tempo, è l'unico strumento che l'autore può usare per lasciare un segno nella società. Il tema identitario, che se inizialmente sembri trovare ragione di esistere grazie alla memoria, in realtà viene alienato da un eccesso di quest'ultima. Per arrivare anche al concetto di infinito stesso; in racconti come *La biblioteca de Babel*, è simboleggiato da un libro; in *Funes* è la mente prodigiosa del personaggio che contiene un numero talmente vasto di dettagli, che sembrano essere infiniti. Tutto questo è inserito in una cornice, quella del linguaggio, che sfrutta le sue varie declinazioni per porre in luce argomenti differenti. Un esempio è l'utilizzo dell'ironia per giocare sul verbo ricordare e per ribadire al lettore l'importanza dello scorrere della vita. In particolare nella sezione in cui ironizza sull'abitudine di posticipare gli obiettivi e le cose da fare, come se l'uomo possedesse l'immortalità e avesse tutto il tempo a disposizione per portare a termine ciò che si era prefissato. Infine, si arriva ai due concetti che, sebbene non troppo presenti nel racconto, sono la diretta conseguenza di quanto scritto, ovvero: l'oblio e la facoltà di dimenticare. Nella nostra società, entrambi hanno sempre avuto una connotazione negativa, sono stati sempre lasciati ai margini come se anche solo nominarli potesse evocare qualcosa di oscuro. In Borges, e in questa opera, questa accezione viene capovolta, entrambi sono l'unica soluzione per poter andare avanti e pensare al futuro. Solamente quando non si possiede la possibilità di sperimentarli ci si rende conto di quanto siano determinanti nella vita di ognuno. L'oblio è inteso come momento in cui la mente dell'uomo si oscura, generando una pace dai problemi e dai ricordi che lo schiacciano. Dimenticare diventa il pretesto per scrivere, pensare, astrarre i concetti, comunicare con l'altro. Se non possediamo la facoltà di usarli vivremmo come Funes, in un ambiente oscuro e privo di legami con l'esterno o con altre persone, poiché non saremmo in grado di poterli gestire. Da qui l'attenzione dall'autore si sposta sul senso stesso del verbo dimenticare. Ogni azione, seppure contraria al significato che noi diamo al termine, ha come base il saper dimenticare. La scrittura serve a dimenticare, ma per scrivere bisogna saper cancellare le differenze. Il linguaggio serve a comunicare, ma se non riusciamo a dimenticare le cose superflue della vita non saremmo in grado di poterlo fare. Dormire, l'atto più banale e necessario per l'uomo, è impossibile se la mente non riesce a dimenticare quanto accaduto durante la giornata o quanto accaduto nel passato. Vivere appieno la

vita senza dimenticare ciò che non ci è necessario equivale a non vivere e rimanere incatenati nella nostra mente, imprigionati dai nostri ricordi. È proprio qui che, allora, il lettore deve fermarsi a ragionare e considerare quanto in profondità sia veramente necessario ricordare. L'obiettivo del mio elaborato è proprio questo, riportare alla luce attraverso le parole di Borges una riflessione sulla vita e sul modo in cui andrebbe vissuta e, per concludere, vorrei lasciare questa citazione di Nietzsche dell'opera *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*:

[...] chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate, chi non è capace di star ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria, non saprà mai che cosa sia la felicità, e ancor peggio, non farà mai alcunché che renda felici gli altri. [...] (Nietzsche 2016: 7)

Bibliografía

Alazraki, Jaime. "El Texto Como Palimpsesto: Lectura Intertextual de Borges." *Hispanic Review*, vol. 52, no. 3, 1984, pp. 281–302. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/474142>.

Alonso, Carlos J. "Borges y La Teoría." *MLN*, vol. 120, no. 2, 2005, pp. 437–56. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3251708>.

Álvarez, José J. "Modernist Aesthetics and the Question of Ownership in Borges's 'Funes El Memorioso' and Heidegger's 'The Origin of the Work of Art.'" *Variaciones Borges*, no. 47, 2019, pp. 61–84. JSTOR. <https://www.istor.org/stable/26864514>.

Almeida, Ivan. "De Borges a Schopenhauer." *Variaciones Borges*, no. 17, 2004, pp. 103–41. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24880577>.

Bagby, Albert I. "The Concept of Time of Jorge Luis Borges." *Romance Notes*, vol. 6, no. 2, 1965, pp. 99–105. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/43802398>.

Baeza-Henríquez, Antonio. "Funes El Memorioso: Escritura y Olvido En Borges y Derrida." *Variaciones Borges*, no. 55, 2023, pp. 121–42. JSTOR. <https://www.istor.org/stable/27305821>.

Belini, Claudio, e Silvia Badoza. "El impacto de la Primera Guerra Mundial en la economía argentina." *Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, vol. 24, no. 139, junio-julio 2014. CONICET Digital. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/33316/CONICET_Digital_Nro.9b1e8099-8bfd-4ee8-8de9-7108153fd4eb_A.pdf.

Bergson. *Materia e memoria*. Gius. Laterza e Figli, edizione digitale 2014.

Borges, Jorge Luis. *El aleph*. Edizione digitale Lumen, 2019.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Spagna: Debolsillo, 2014.

Borges, Jorge Luis. "An Autobiographical Essay." *The New Yorker*, 1971. <https://gwern.net/doc/borges/1971-borges-anautobiographicalessay.pdf>.

Braunstein, Néstor. "Nietzsche, autor de 'Funes'." http://www.istor.cide.edu/archivos/num_14/notas2.pdf.

Brotherston, Gordon. "Aleph and Borges." *Variaciones Borges*, no. 31, 2011, pp. 233–38. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24881206>.

Castro, Lorena Amaro. "La Imposible Autobiografía de Jorge Luis Borges." *Variaciones Borges*, no. 17, 2004, pp. 229–52. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24880584>.

Daza, Paula. "Nazione, Violenza, Stato, Istituzioni. Il Recente Dibattito Storiografico Sull'America Latina." *Ventesimo Secolo*, vol. 11, no. 27, 2012, pp. 121–32. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/23719343>.

De Rivero, Gloria Videla. "Las Direcciones Hispanoamericanas Del Ultraísmo." *Revista Chilena de Literatura*, no. 27/28, 1986, pp. 189–96. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/40356458>.

De Toro, Alfonso. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)." *Acta Literaria*, no. 15, 1990. <https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/postmodernidad-y-latinoamerica-completa.pdf>.

De Toro, Alfonso, e Fernando de Toro. *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 1999.

De Torre, Guillermo. "Para La Prehistoria Ultraísta de Borges." *Hispania*, vol. 47, no. 3, 1964, pp. 457–63. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/336161>.

Finchelstein, Federico. "The Peronist Reformulation of Fascism." *Contemporanea*, vol. 17, no. 4, 2014, pp. 609–26. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24653914>.

Foster, David William. "Borges' 'El Aleph' - Some Thematic Considerations." *Hispania*, vol. 47, no. 1, 1964, pp. 56–59. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/337278>.

Gaiada, Griselda. *Borges, Leibniz y la metafísica de los espejos, 2021*. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.researchgate.net/publication/350534136_Borges_Leibniz_y_la_metafisica_de_los_espejos_Borges_Leibniz_and_the_Metaphysics_of_Mirrors&ved=2ahUKEwix29CLm--QAxUFgf0HHRluCikQFnoECB0QA

Genot, Gérard. *Jorge Luis Borges*. Italia: Il Castoro, 1969.

Ghezzani, A. "Simulacra and Identity Usurpation in Some of Borges's Stories." *Between*, vol. 12, no. 24, 2022, pp. 273–89. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5146>.

Goloboff, Gerardo Mario. "Sueño, Memoria, Producción Del Significante En Ficciones de Jorge Luis Borges." *Cahiers Du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, no. 21, 1973, pp. 7–29. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/40850226>.

Haas, Franz. "Jorge Luis Borges." *Belfagor*, vol. 57, no. 6, 2002, pp. 685–92. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/26150058>

Islam, Mahdia. (2017). "Borges' Identity Crisis: An investigation of themes used in his short stories." 10.13140/RG.2.2.14405.14566. https://www.researchgate.net/publication/323999526_Borges'_Identity_Crisis_An_investigation_of_themes_used_in_his_short_stories

Hall, J. B. "The Modern Language Review", vol. 73, no. 1, 1978, pp. 217–18. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3728204>.

- Jitrik, Noé. "Estructura Y Significación En Ficciones, De Jorge Luis Borges." <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Jitrik%20Estructura.pdf>.
- Keiser, Graciela. "Modernism/Postmodernism in 'The Library of Babel': Jorge Luis Borges's Fiction as Borderland." *Hispanófila*, no. 115, 1995, pp. 39–48. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/43807005>.
- Leonardi, Emanuele. *Il postmoderno nella letteratura argentina*. Roma: Carocci, 2014.
- Lock, John. *An essay concerning humane understanding*, vol.1: Cairn press, versione digitale , 2023.
- Manara, Milo, et al. *Visioni, alfabeti, mondi : Borges e le immagini*. ETS, 2022.
- Mansilla, H. C. F. "La Filosofía de Jorge Luis Borges y su Celebración por los Postmodernistas." *Hispanófila*, no. 144, 2005, pp. 89–95. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/43807211>.
- Martin, Clancy. "Borges Forgets Nietzsche." *Philosophy and Literature*, vol. 30, no. 1, Apr. 2006, pp. 265–76. EBSCOhost. <https://doi.org/10.1353/phl.2006.0016>.
- Martin, Jorge. "Borges, Funes y... Bergson." *Variaciones Borges*, no. 19, 2005, pp. 195–208. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24880560>.
- Martin, Jorge. "BORGES: ¿NOMINALISTA O ANTINOMINALISTA?" *Variaciones Borges*, no. 30, 2010, pp. 183–98. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24881590>.
- Meléndez, Josefina Pantoja. "El Tiempo En Un Cuento De Borges: 'El jardín De Senderos Que Se bifurcan.'" *THÉMATA. Revista De Filosofía*, no. 45, junio 2012. <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/465>.
- Molina Galíndez, Cristian. "'El Aleph', una crítica a los principios de la tradición." Repositorio Institucional de la Universidad Pontificia Bolivariana, Universidad Pontificia Bolivariana, 2013. <http://hdl.handle.net/20.500.11912/7948>.
- Nietzsche, Friedrich. *Su verità e menzogna in senso extramurale*. Adelphi, edizione digitale 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Sull'utilità e il danno per la vita*. Adelphi eBook, 2016.
- Ortega, Julio. "'El Aleph' y el Lenguaje Epifánico." In *Borges: Desesperaciones Aparentes y Consuelos Secretos*, edited by Rafael Olea Franco, 1st ed., pp. 21–34. El Colegio de México, 1999. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn07xs.4>.
- Rapoport, Mario. *Argentina y la Segunda Guerra Mundial mitos y realidades*. EIAL - Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe, 6(1), 1995. <https://doi.org/10.61490/eial.v6i1.1202>
- Sarlo, Beatriz. "Vanguardia y Criollismo: La Aventura de 'Martin Fierro.'" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 8, no. 15, 1982, pp. 39–69. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/4530040>.

Stewart, Jon. "Borges' Refutation of Nominalism in 'Funes El Memorioso.'" *Variaciones Borges*, no. 2, 1996, pp. 68–86. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24879451>

Tomas, Maxmiliano. *Jorge Luis Borges: las razones de un antiperonismo feroz*. *La Nación*, 2020. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/jorge-luis-borges-razones-antiperonismo-feroz-nid2437640/>

Wichmann, Jonathan. "The Simultaneous Representation of Existing and Non-Existing Phenomena in Borges' 'Ficciones.'" *Variaciones Borges*, no. 16, 2003, pp. 157–93. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/24880308>.

Wilson, Jason. *Jorge Luis Borges. Critical Lives*. London: Reaktion Books, 2006.

Winn, Peter. "From Martín Fierro to Peronism: A Century of Argentine Social Protest." *The Americas*, vol. 35, no. 1, 1978, pp. 89–94. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/980926>.

Resumen

Desde la independencia de los estados de Sudamérica, la sociedad latinoamericana ha intentado reconstruir su identidad a través de la literatura y de su propia cultura. La literatura de estos estados siempre había sido desconocida en el resto del mundo, porque el centro de mayor influencia era Europa. Esto cambió cuando, en el siglo XX, escritores como Jorge Luis Borges alcanzaron fama mundial. Desde ese momento, la literatura latinoamericana se ha difundido y ha permitido conocer la historia de estos países. Mi proyecto analiza como este autor ha contribuido a la difusión de la literatura latinoamericana en el mundo y, con el auxilio de una nueva forma de escribir, ha permitido a los lectores reflexionar sobre el modo de concebir la vida.

En el primer capítulo he analizado la importancia de su vida por su formación y su conocimiento de muchas culturas y estilos. Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires en 1899 y desde los primeros años de su vida, la literatura fue central en su formación. Su familia tenía una historia muy intensa: sus abuelos han sido parte de las guerras de independencia y su familia estaba compuesta por latinoamericanos e ingleses. La historia de su familia constituyó un problema por el joven Borges porque él no tenía que convertirse en un héroe; su sueño siempre fue ser un escritor. Sin embargo, la cultura de su familia fue una influencia para su estilo de escritura y para los autores que han influido su pensamiento y perspectiva de vida. Por eso, sus obras siempre han tenido un estilo cosmopolita, orientado hacia la apertura a nuevas ideas y nuevos estilos, en lugar de permanecer encerradas en el territorio latinoamericano. Su formación comenzó con su abuela, que siempre leía libros en inglés y enseñó al joven autor ese idioma; toda su familia hablaba perfectamente español e inglés. Su padre enseñaba a la Universidad y había una cultura muy rica. Por eso había una librería privada en su casa, donde Borges pasó los primeros años de su vida estudiando y leyendo. Algunos años después su familia emprendió un viaje a Europa porque su padre sufría problemas de visión y esperaba encontrar una solución a ello en el continente europeo. Desafortunadamente, durante el viaje, comenzó la Primera guerra mundial y tuvieron que esperar algunos años antes de volver a casa. Continuó su formación en Europa en el *Collège Calvin* en Ginebra y tuvo la oportunidad de aprender mejor las lenguas y las obras de la literatura europea. Con su familia visitó Italia y otros países, pero, la mayor influencia en su formación fue España. Los últimos años que pasó en Europa los vivió en esta nación, donde frecuentó círculos literarios. En esos momentos tuvo la posibilidad de conocer el movimiento literario del ultraísmo. Durante esos años conoció Rafael Cansinos-Assens, uno de sus mentores junto con Macedonio Fernández y, en parte, Adolfo Bioy Casares. Cada uno de ellos ha enseñado algo al autor; con Rafael Cansinos-Assens aprendió el ultraísmo y el pensamiento crítico, con Macedonio la lectura escéptica de las obras para indagar el significado profundo de los textos y con Bio Casares un nuevo estilo de escritura y la colaboración en el proceso.

En 1920 volvió a Buenos Aires y empezó a escribir sobre su tierra y su propia cultura. Su objetivo principal era permitir al mundo conocer la verdadera Latinoamérica y, en particular, Buenos Aires. Una de las primeras publicaciones tras su regreso fue *Fervor De Buenos Aires*. Al principio, sus publicaciones eran poesías; solo dos años después empezó a publicar otras composiciones distintas. Durante su último periodo formativo en España tuvo la posibilidad de trabajar con algunos autores de revistas como *Grecia*. Por eso, una vez regresado, intentó fundar algunas revistas como *Prisma* (1921), creada junto a algunos escritores de su ciudad como Macedonio Fernández, o *Proa*, fundada en 1922, siempre junto a otros escritores. A pesar de los intentos fallidos en la fundación de revistas, no se detuvo: comenzó a colaborar con otras revistas para publicar ensayos y artículos. En 1924 fue cofundador de la revista *Martín Fierro* y desde el 1931 inició su colaboración con una de las revistas más importantes de toda su vida: *Sur*. Mientras tanto, continuó con la producción de sus obras, por ejemplo: *Luna de enfrente*, *Inquisiciones*, *Cuaderno San Martín*, *El tamaño de mi esperanza*. Su vida

siguió de esta manera durante algunos años, pero, la condición visual de su padre empeoraba cada día. En ocasiones tuvo que acompañarlo a Europa para las visitas, consciente de que esta enfermedad, tarde o temprano, también lo afectaría a él.

Los años transcurridos desde su regreso hasta finales de la década de los treinta pasaron sin grandes problemas; todas sus energías estaban dedicadas a la literatura y a las revistas. Todo cambió cuando, en el 1937, tuvo que empezar a trabajar para mantener su familia, ya que la vista de su padre no se lo permitía más. A partir de ese momento comenzaron los años de obscuridad del autor. Trabajaba en la Biblioteca Miguel Cané, donde todos sus colegas lo consideraban como alguien insignificante, sin conocer su fama como escritor en las más conocidas revistas de Buenos Aires. En 1938 su padre falleció y Borges sufrió un accidente, casi mortal, que le provocó una septicemia. A pesar de ello, una vez fuera del hospital, tenía miedo de escribir porque no se consideraba ya un escritor capaz. Algunos meses después, decidió cambiar su estilo y comenzar a escribir cuentos-ensayos: un género híbrido, poco conocido en aquel entonces. La fuerza de este método compositivo residía en la posibilidad de unir historias fantásticas con temas filosóficos, metafísicos y científicos. Gracias a su amigo Adolfo Bioy-Casares, perfeccionó su escritura y colaboró con él en varias obras.

Mi segundo capítulo intenta analizar el estilo de escritura del autor y su perspectiva sobre temas filosóficos y científicos. Aunque, en un principio, su estilo recalca las características del ultraísmo, el postmodernismo es el estilo que adopta en sus obras a partir de los años 1937 y 1938. Es considerado el precursor de este movimiento literario, ya que solo algunos años después la sociedad literaria empezó a utilizarlo. Las características principales son la descentralización del sujeto, el uso del cuento para discutir sobre temas filosóficos y metafísicos, la intertextualidad y el cambio de la perspectiva del lector en el proceso de escritura. En particular, este último punto cambia no tanto la forma de escribir, sino los temas y su presencia en el texto, así como el uso de la intertextualidad para permitir una reflexión profunda sobre ellos. El lector se convierte en un medio esencial para la comprensión del texto y para la indagación sobre la escritura. Las nuevas leyes científicas y metafísicas cambiaron el modo de concebir el universo desde los puntos de vista del tiempo y del espacio. Además, la fragilidad del lenguaje es un aspecto central no solo en los textos de Borges, sino también en los de Macedonio Fernández. Todos estos conceptos funcionan como un pretexto para escribir. Borges aprovecha su conocimiento filosófico para emplear presupuestos teóricos de modo que hagan comprensible el fin último de sus textos. La intertextualidad permite una lectura activa de las obras e invita al lector a reflexionar y a buscar los temas ocultos en sus palabras. La fragilidad del lenguaje se resuelve con la participación activa del lector como elemento esencial y mediante frases que, en los momentos más difíciles de escribir dentro de la narración, expresan la imposibilidad de emplear un lenguaje adecuado para representar ciertos acontecimientos. También la descentralización de sujeto es un aspecto interesante, pues el propósito último de sus obras no es contar la historia de los personajes, sino resaltar la importancia de las acciones que ellos realizan. Aunque en la sociedad latinoamericana su literatura postmoderna y cosmopolita no fue apreciada, en Europa sus obras fueron traducidas y ampliamente discutidas por los críticos literarios del continente, alcanzando desde entonces una gran fama. Al mismo tiempo, su salud empeoraba y su vista, causa del accidente, lo llevó a intentar hacer algunas operaciones para frenar la ceguera, pero todos los tentativos fracasaron. Pensar en su destino agravó su estado mental. Desde el momento en que comprendió que no era posible mejorar su salud, su vida cambió profundamente. Su experiencia en la biblioteca continuó sin grandes problemas hasta el 1946 donde la dictadura Perón comenzó a obstaculizar su vida privada y pública. La única persona que lo ayudó a proseguir su carrera literaria y a mantener su fama fue Victoria Ocampo con su revista *Sur*. Siguió colaborando con Adolfo Bioy Casares y redactando sus obras más conocidas: *Ficciones* y *El Aleph*. El análisis de estas obras es central en mi segundo capítulo de la tesis porque comparten características similares y permiten comprender como Borges concebía la escritura, en particular los significados ocultos en sus

palabras. Ambas son compuestas por cuentos-ensayos, todos escritos con el mismo estilo. Algunos consideran el neofantástico como su género, ya que utilizaba lo fantástico para abordar cuestiones filosóficas. De hecho, todos sus textos presentan una estructura igual. En muchos comentarios sobre su estilo se ha analiza el uso de textos imaginados para conferir realidad del cuento, aunque los eventos narrados tengan raíces fantásticas. En el prólogo a *Ficciones* explica por qué utilizó citas a de obras ficticias; el propósito de sus textos era tratar temas profundos, y pocas paginas no ofrecían suficiente espacio para hacerlo. Por eso recurre a esas obras mencionadas dentro los cuentos para realizar comentarios, como si fueran centrales en los que se discutían cuestiones fundamentales. *El Aleph* fue publicado en 1949 y, aunque sus relatos son algo distintos de *Ficciones*, abordan los mismos temas. En mi proyecto se analiza cómo es importante comprender los presupuestos de la escritura para que reflexionar sobre ella. Por ejemplo, *El inmortal* narra la historia de un hombre que descubre el secreto de la inmortalidad y emprende un viaje en busca de la ciudad de los inmortales, donde debe beber de un río para obtenerla. La historia comienza con un hombre que entrega algunos textos a una princesa y poco después muere durante un viaje. Ese hombre del inicio es el inmortal, que, después haber vivido todos sus posibles destinos, busca el río que le devolverá la mortalidad, pues vivir eternamente equivale a perder nuestra identidad y nuestra personalidad; solo un tiempo limitado permite al ser humano vivir plenamente. El tema central es la imposibilidad de poseer capacidades que solo las divinidades pueden gestionar y la necesidad de la muerte para no preservar la identidad. *La escritura del dios* indaga sobre la existencia de una escritura divina que permite conocer la esencia del universo. El personaje principal, Tzinacán, la descubre en el pelaje de un tigre y, aunque alcanza el conocimiento total del universo, decide que nadie debe descubrirlo. El uso del pelaje del tigre simboliza la fragilidad del lenguaje humano y la imposibilidad de emplearlo para expresar la verdadera esencia del cosmos. *El Aleph* presupone la existencia de un objeto en el que es posible ver todo el universo desde todas las perspectivas. El hombre que conocía su existencia lo muestra al narrador quien, tras experimentar todo lo experimentable a través de ese objeto, decide decirle a su amigo que nadie más puede saber de su existencia y que ningún otro ser humano debería conocer todo lo que él ha visto gracias al *Aleph*. Aquí aparece el tema del infinito que, para Borges no se encuentra necesariamente en un espacio inmenso, sino que puede manifestarse en un objeto pequeño y cotidiano. Estos son algunos de los cuentos que he analizado, y se puede comprender la necesidad descifrar el mensaje que el autor intenta transmitir a través de sus obras.

Ficciones fue publicada en dos partes; la primera en 1944 y la segunda en 1956. Esta última es una versión ampliada con algunos cuentos adicionales, como *La lotería en Babilonia* y *El fin*. Los temas más importantes de esta obra son el tiempo, el laberinto, la memoria, el infinito, la fragilidad del lenguaje y la inmortalidad. Cada uno de los temas de los cuentos puede ponerse en relación con otros; en todos ellos se abordan múltiples temas y el lector debe leer activamente los textos y buscar significados. En una entrevista, Borges afirmó que sus obras podían interpretarse de dos maneras; la primera, leyendo la historia como un cuento real; la segunda, indagando en el porqué de la narración y en el significado que se esconde. Algunos cuentos representan perfectamente estas características. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* relata la existencia de un mundo donde los paradigmas filosóficos y científicos se invierten: todo lo que nuestra sociedad considera verdadero, en ese mundo no existe. Objetos de *Tlön* comienzan a aparecer en nuestro mundo y las concepciones sociales empiezan a colapsar. El sentido del cuento es reflexionar sobre la posible inexistencia de reglas absolutas que representen el universo y sobre la imposibilidad del ser humano de ordenar el caos del mundo mediante leyes fijas. *La Biblioteca de Babel* describe una biblioteca, casi infinita, en la que existen todos los libros posibles en todos los idiomas. Se teoriza la existencia de un libro infinito que contiene todo lo que puede conocerse, y se dice que solo un hombre lo ha visto y que tras leerlo conoció todo lo conocible. *El jardín de senderos que se bifurcan* propone una

interpretación innovadora del tiempo; el tiempo bifurcado. En esta historia se examina una concepción temporal donde todas las posibilidades se desarrollan simultáneamente independientemente de las decisiones tomadas por los personajes. Así no existe un solo destino sino infinitos y se pierde la linealidad del tiempo que ha regido tradicionalmente la vida humana.

El cuento más importante para mi proyecto de tesis es *Funes el memorioso*. Su análisis permite comprender como el autor mezclaba los eventos de su vida con cuestiones filosóficas fundamentales para reflexionar sobre la existencia humana. La historia trata de un personaje, Funes, que después de un accidente que lo dejó paralizado, obtuvo una memoria excepcional. El narrador lo encuentra dos veces, la primera cuando comprende que Funes sabía la hora exacta sin mirar un reloj y la segunda, la más significativa, cuando percibe plenamente sus capacidades. Ese segundo encuentro está cargado de significado, pues revela que, a pesar de poseer un poder sobrenatural, el personaje ha perdido la capacidad de abstraer conceptos generales y no puede olvidar el pasado para vivir el presente y el futuro. En esa ocasión, el narrador escucha a Funes explicar sus dos propósitos: elaborar un sistema numérico en el que cada número tuviera un nombre propio y la catalogar todos sus recuerdos. Ambos proyectos resultan imposibles; el primero por su complejidad y el segundo porque carece del tiempo suficiente para concluirlo. En la narración, se mencionan dos filósofos fundamentales para comprender el sentido profundo de la historia: Nietzsche y Locke. El primero reflexiona sobre como la memoria puede obstaculizar la vida de un individuo y de la entera sociedad al mantenerlos anclados al pasado. El segundo sirve a Borges para introducir una crítica al nominalismo. Locke sostiene que, si no podemos abstraer conceptos, no podemos comunicarnos. En una sociedad compuesta de individuos como Funes el dialogo sería imposible. Por eso es esencial generalizar las imágenes y crear conceptos que comprensibles para los demás. Otro filósofo, no es mencionado explícitamente en el cuento, pero relevante para el análisis es Bergson. Este teorizó la existencia de dos tipos de memorias en la mente humana; una que retiene imágenes, como Funes, y otra que abstrae conceptos. Gracias a las ideas de Bergson y Nietzsche se comprende que la identidad del individuo se funda sobre la memoria, pero, un exceso de esta puede conducir a la pérdida de yo. La reflexión sobre Funes permite al autor liberarse de un momento de su vida en el que sus propios recuerdos le impedían dormir. Por ello escribe sobre un personaje que recuerda absolutamente todo lo que ve. La intertextualidad en las obras de Borges puede entenderse a la luz del análisis de Derrida quien sostiene que escribir implica olvidar. Para escribir es necesario dejar de lado las diferencias y abstraer conceptos de las imágenes de la memoria. Por eso otro, distinto de Funes debe escribir sobre su memoria; Ireneo no es capaz de olvidar ni de comunicar porque carece de esa segunda memoria de Bergson, la que permite crear conceptos generales. Junto a Derrida, Nietzsche considera el olvido como medio necesario para seguir viviendo y no quedar atrapado en el pasado. La crítica al nominalismo sirve para comprender la imposibilidad del proyecto de Funes, pues crear un sistema que genera caos resulta inútil. La muerte del personaje simboliza el peso insoportable de un poder sobrenatural en un individuo común, como ocurre en *El inmortal*, donde el protagonista no tiene la capacidad de gestionar su don y pierde su identidad a causa de ello. Funes el memorioso reúne muchos de los temas analizados en mi proyecto: la pérdida de la noción del tiempo, la disolución de la identidad y la incapacidad de comunicar, todo ello derivado de la imposibilidad de olvidar. Es importante recordar los momentos significativos de la vida, pero resulta imposible tener todos los detalles de los objetos percibidos. Cada ser humano debe valorar la importancia de vivir en el presente sin quedar prisionero del pasado, comprendiendo que el olvido es una forma de poder que permite disfrutar del tiempo limitado de nuestra existencia y alcanzar la felicidad.