

Aleph 1. Se ve, pues, que los ordinales poseen la siguiente particularidad: cada ordinal se denomina según el conjunto de los ordinales que lo preceden. Así el primer ordinal estrictamente superior a todos los números enteros naturales se llama  $N$ , es decir, tiene el mismo nombre que el conjunto de los enteros naturales.

Es curioso por tanto que veamos aparecer en nuestra parábola una estructura análoga; lo que el poeta pronuncia cuando recita su composición es el nombre, en el sentido pleno y místico del término, del palacio. Este nombre del palacio viene dado antes de que el palacio se haya acabado, justamente antes de que se haya llegado a la última torre que representa la terminación de lo que se debía enseñar al poeta. Esta torre se revela, pues, como la que del palacio no se puede alcanzar. Si se miran las cosas a través desde el modelo de los ordinales, la última torre ha de interpretarse como el primer ordinal superior a todos los del palacio, y por tanto, como el nombre del palacio. Ella nombra a su conjunto; por tanto, es por esencia extraña al mismo, no forma parte del palacio.

El texto parece así incorporarse, de una forma imaginada y precisa a la vez, a la formalización por la que se instauran las matemáticas modernas<sup>32</sup>. Por la constitución misma del relato alegórico y por el arreglo de los detalles, la parábola nos dice que no hay un todo, porque, para nombrar a ese todo, habría que suponer un elemento que fuera exterior al mismo. El ordinal de un conjunto no es un elemento del conjunto, es un número que es estrictamente superior a todos los elementos del conjunto. Ahora bien: este ordinal es precisamente el que le da su nombre. Este hecho está ligado a la inexistencia de un conjunto de los ordinales. Un conjunto de ordinales daría lugar a una paradoja análoga a la célebre paradoja de Russell por la que se demuestra que no puede haber un conjunto de todos los conjuntos. Si el conjunto de los ordinales existiese, podría estar dotado de un buen orden y tener por tanto un ordinal. Pero si este ordinal no perteneciese al conjunto de los ordinales, el conjunto de los ordinales sería incompleto y por tanto contradictorio. Si en cambio le pertenecía, este ordinal sería el más grande de todos ellos; luego se demuestra fácilmente que éste no existe, estando en la naturaleza de cada ordinal el tener un siguiente. Del mismo modo, el conjunto de todos los conjuntos es contradictorio. Si existiese, el subconjunto formado por todos los conjuntos que no se contienen en sí mismos existiría igualmente. Pero este conjunto es imposible, porque si él mismo se contiene, entonces no se contiene; y si no se contiene, entonces se contiene.

Decir que no hay conjunto de los ordinales equivale en efecto a decir que no hay conjunto de todos los conjuntos y, en última instancia, que no hay un todo, es decir, que el universo no es uno. Es lo que demostraba ya el viejo argumento contra los monistas formulado por el sabio chino Chuang Tzu, que Borges cita entre las formas de *regressus ad infinitum*: los Diez Mil Seres no se reducen a la unidad, porque la unidad y la declaración de esta unidad hacen ya dos, y estos dos y la declara-

<sup>32</sup> Cf. Bertrand Russell, «Mathematical logic as based on the theory of types» (1908), en *Logic and Knowledge. Essays 1901-1950*, Londres, George Allen and Unwin, 1956, Robert C. Marsh ed.

ción de su dualidad hacen ya tres, etc. El argumento de Chuang Tzu es un prefiguración sumamente exacta del modo de construcción de los ordinales.

Las paradojas evocadas por el relato pueden reducirse a la paradoja fundamental de lo incompleto del universo. El palacio, a pesar de toda su riqueza, no está edificado más que sobre la carencia de un elemento que, por esencia, le ha sido sustraído. Este elemento será su nombre, la «palabra del universo», buscada en vano por los descendientes del poeta. Al restituir este elemento ausente, este algo que lo completaría y lo encerraría en sí mismo (un solo verso, una sola palabra), el poeta realiza una obra nihilista. Al introducir en el palacio el límite que éste no puede contener, destruye justamente aquello que era su fundamento y su asiento. Si la Biblioteca de Babel es insensata, es porque ella es completa, porque agota las posibilidades combinatorias<sup>33</sup>. El palacio debía a su falta de plenitud su significado, su belleza y, por tanto, el goce que podía procurar a su legítimo propietario. Es, pues, de plena justicia que el Emperador Amarillo, comprendiendo la gravedad del entuerto, ordene la ejecución inmediata del poeta.

### Un texto estructurado como un sueño

El examen de la construcción alegórica de la parábola a que nos hemos dedicado permite hacer la observación siguiente: la disposición de los objetos contenidos en el palacio, tal y como el relato los enumera, hace pensar en la de los elementos del contenido manifiesto de un sueño. Porque cada uno de los objetos funciona, en efecto, como la punta visible de una construcción significativa más vasta. La lectura del texto, es decir, la restitución de la sintaxis por la que estos diversos elementos están articulados, impone el seguimiento de las cadenas asociativas que a partir de cada uno de ellos, atraviesan el conjunto de la obra de Borges. La coherencia del texto se hace sentir en primer lugar por su belleza; pero no se puede encontrar al final de un análisis, si no es a costa de explorar lo que en cada punto es evocado por la estructura de la alusión.

La analogía con el sueño viene sugerida además por ciertas particularidades que surgen al final del relato. Según hemos observado ya, su conclusión no es unívoca: se nos dan tres versiones diferentes de la historia. Según la primera de ellas, el poeta es condenado a muerte y ejecutado por el verdugo; la segunda afirma que el palacio fue abolido, fulminado en el instante mismo de la emisión del poema. Las fuentes tradicionales implícitas responden de la veracidad de estos relatos. Por último la tercera versión es debida al narrador mismo y se realiza a expensas de las otras dos, que son tratadas despectivamente de puras «ficciones literarias». Estas diferentes versiones parecen a primera vista contradictorias: la una afirma la destrucción del palacio; la otra la destrucción del poeta, la tercera afirma que la destrucción era merecida, y atenta contra la memoria del poema. Pero una de las variantes de la parábola,

<sup>33</sup> Es lo que parece admitir Borges en un texto reciente, donde él imagina que la frase de Heráclito, «Todo corre», se habría encontrado por tanteos combinatorios, sobre el principio de adosar «todo» a un verbo cualquiera. Borges afirma que la frase no tendría entonces sentido alguno.

el cuento de «El espejo y la máscara», nos ha enseñado que las tres versiones que parecen excluirse son compatibles e incluso complementarias. La existencia del poema atenta de manera irreversible contra la existencia misma del soberano y de sus prerrogativas. He ahí por qué el rey de Irlanda se convierte en un mendigo vagabundo y por qué el Emperador Amarillo grita «Me has arrebatado el palacio»; tal es el sentido de la versión de la parábola que refiere la desaparición del palacio. Esta no excluye, sino que al contrario exige, que el poeta sea castigado de manera implacable e inmediata; Ollan se suicida a la puerta del palacio; el poeta de la parábola muere bajo la espada de hierro del verdugo. El poema no sobrevive a la desaparición de los dos autores principales del drama; se pierde para siempre, sea como en el cuento, en el silencio del rey que es el único depositario de su secreto, sea como en la «Parábola del palacio», víctima del menosprecio del narrador: «El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido (...)»

La contradicción es pues, como en el sueño, sólo aparente; las tres versiones de la historia presentadas como disyuntivas han de ser consideradas de hecho como conjuntivas:

En el caso en que, contando el sueño, se tiene tendencia a emplear la expresión «o bien o bien»: «era un jardín o bien una habitación», eso no significa que el pensamiento del sueño ofrecía una alternativa; hay ahí un «y» y una simple sucesión. El «o bien o bien» nos sirve, las más de las veces, para expresar el aspecto confuso de un elemento del sueño, confusión que aún puede aclararse. La norma de la interpretación es en tales casos la siguiente: poner en un mismo plano los dos miembros de la aparente alternativa y unirlos por la conjunción «y». <sup>34</sup>

Este texto de Freud está sacado del capítulo de la *Traumdeutung* acerca de «el trabajo del sueño». Toda la teoría que se elabora en este capítulo tiende a demostrar que la distinción de Benveniste entre discurso e historia carece de validez en los dominios del sueño. Todo en el texto de un sueño ha de ponerse en un mismo plano; no hay diferencia entre el contenido de las imágenes del sueño y las observaciones del narrador que lo cuenta, aun cuando estas parezcan alzarse del pensamiento de la vigilia, proceder del juicio estético o de la crítica racional. Todo lo que el soñador aporta a su narración a modo de comentario forma parte del texto del sueño y puede ser interpretado como tal en la interpretación del mismo.

Resulta que este principio es aplicable a nuestro texto. El narrador de «Parábola del palacio» parece adoptar, cuando llega al final de su narración, una actitud superior de rechazo crítico. Denuncia su propia historia como una leyenda que no va más allá de la categoría de una pura «ficción literaria», concediendo a esta palabra el valor negativo de lo que no merece crédito alguno. Presenta la historia del Emperador y del poeta como origen mítico de una vana ilusión casi religiosa, que se traduce en una búsqueda condenada al fracaso:

El poeta era esclavo del Emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo.

<sup>34</sup> Freud, *La Science des rêves*, París, PUF, p. 273 (trad. fr. de Meyerson).

Esta pírueta final parece fruto de una frivolidad bastante superficial; la parábola no tendría gran interés si el fondo de su mensaje se limitase a decirnos que es vanidad inquirir el nombre de Dios o el texto absoluto. Es por tanto preferible ver este comentario desengañado del narrador, no como una interpretación del conjunto del relato, sino como una parte más de su economía. Se puede entonces prestar atención a la estructura misma de este comentario final y observar que equivale, más allá de las sutilezas del juego dialéctico entre el narrador y la tradición supuesta de la que proviene la narración, a la denuncia, puesta en boca del narrador, de la mentira contenida en dicha narración. Esta parece decir: lo que os cuento son ficciones, es decir, patrañas. Haríais mejor en no creerme, porque miento. Ahora bien: este «miento» es la fórmula de una paradoja célebre cuyo esquema lógico es idéntico al de la paradoja del conjunto de todos los conjuntos. Si el que dice «miento» dice la verdad, entonces miente. Pero si dice la verdad, se puede deducir de ello que miente. Acabar el relato con una frase que equivale a la fórmula «miento» es mantenerse hasta el fin en el eje mismo de la cuestión que se plantea a través del texto. Porque es sabido el íntimo parentesco que enlaza las paradojas semánticas tales como «Epiménides el Cretense dice que todos los cretenses son mentirosos» o «el narrador de una ficción literaria denuncia la mentira de las ficciones literarias», y las paradojas de la teoría de los conjuntos, de las que hemos visto el papel que desempeñaban en la descripción del palacio. Las tentativas de solución están por lo demás igualmente emparentadas. Se pueden evitar las paradojas semánticas mediante la distinción formulada por Tarski entre lenguaje-objeto y metalenguaje, y, a partir de ahí, por la construcción de una escala teóricamente infinita de metalenguajes. El equivalente a esta escala en teoría de conjuntos es lo que Russell llamó «teoría de los tipos». Lo mismo que la escala de los metalenguajes excluye para las proposiciones la autorreferencia y la referencia recíproca que se encuentran siempre en el origen de las paradojas, la jerarquía de los tipos hace que carezca de sentido preguntarse si un conjunto está o no está contenido en sí mismo. En las dos «soluciones» el plazo del no-cierre del sistema está indefinidamente pospuesta. Por el contrario, en la parábola, el planteamiento de las dos vertientes de la paradoja pasa por el énfasis en la discordancia del no-cierre y en la insatisfacción por la falta de uno <sup>35</sup>.

De eso depende el efecto de inquietante extrañeza de estaseudoparábola, efecto que rubrica su pertenencia con pleno derecho a la literatura fantástica. Si una parábola se define como un texto que incluye la última palabra del mensaje que él mismo trasmite, «Parábola del palacio» es la negación de la posibilidad de tal texto, porque a lo que ella apunta directamente es a la referencia incesante de una palabra a otra, que debe garantizar la veracidad de aquélla.

**Mercedes Blanco**

<sup>35</sup> «El Uno que falta en el Otro» ha sido elevado a la categoría de concepto por Lacan. La coincidencia sobre este punto con Borges confirma el acierto de la nota de los Escritos que saluda en el argentino su obra «tan armónica al filo de nuestro propósito». Cf. Lacan, *Escrits*, París. Ed. du Seuil, 1966, p. 23.