

JOSEP J. CONILL

## *Mimologisme in fabula: Kipling i el naixement de l'escriptura*

Paraula i imatge són elements que guarden correlació, que es busquen tothora l'un a l'altre, tal com ho palesen les metàfores i els símils. Així, des de sempre, allò que hom ha dit o cantat a l'orella calia també oferir-ho a la contemplació dels ulls.

Johan Wolfgang GOETHE

Totalment empaitada per lliscades, per llamps en l'aigua viva, que apassionant que seria l'obra d'una truita, si les truites pintassen. La de la serp –si les serps ens lliurassen les seues obres– obsessi- onada de pedra calenta. La de l'ocell plena de cel i de núvols. I a qualsevol objecte que pintassen, per exemple una poma, la truita hi posaria les seues fredes corredisses; la serp, l'escalfor de la seua pedra; l'au, el seu cel. Com que som homes, ens apassionem per les obres realitzades pels nostres semblants...

Cal nodrir-se d'inscripcions, de traçats instintius. Respectar els impulsos, les espontaneïtats ancestrals de la mà humana quan traça els seus signes. [...] Les tipografies i cal·ligrafies més aplicades tenen menys atractiu que uns mots manuscrits traçats sense intenció per una mà lleial.

Jean DUBUFFET

[H]i ha un vincle força subtil entre el deliri del saber i el saber sobre el deliri.

Octave MANNONI

## EL MIMOLOGISME

El mimologisme és la doctrina consistent a postular l'existència d'una relació mimètica entre els mots i les coses. Una relació que —segons Gérard Genette, un dels seus principals estudiosos— «suppose à tort ou à raison, entre le “mot” et la “chose”, une relation d'analogie en reflet (d'imitation), laquelle motive, c'est-à-dire justifie, l'existence et le choix du premier».<sup>1</sup> Al llarg del temps, les manifestacions d'aquesta doctrina han assolit una sorprenent capacitat de mudança, que ha donat peu a la profusió d'etiquetes com ara *cratylisme*, *analogia*, *paragramatisme*, *logofilia*, etc., agermanades per la voluntat de designar una mateixa inquietud, un mateix desig d'anul·lar el caràcter *contingent* dels signes (orals o escrits) respecte de la realitat que designen, que cal no confondre amb el lligam *necessari* entre significat i significat.<sup>2</sup> Tant se val si hom atribueix la causa d'aquesta «malaurada» contingència a l'error d'un demiürg imperfecte o si té a veure més aviat d'un oblit misteriós dels orígens que soscava els fonaments del llenguatge humà, la qüestió que obsedeix el mimologisme és la restauració de la presència originària del món en el verb, soterrada per la frondosa opacitat resultant de la multiplicació de les llengües. Es tractaria, doncs, d'un esforç per retrobar el nom just, autèntic, de les coses, aquell que presumptament exhalaven —perquè en constitueix l'essència— el primer dia de la Creació, i encara profereixen baix baixet a l'orella dels que no han desaprès d'entendre el seu murmur silenciós. Al cap i a la fi, la tesi mimologista representa, en l'àmbit glotològic, una de les nombroses variacions del *naturalisme conservador* inherent al Mite de la Caiguda, això és, la creença en l'existència prèvia d'una Edat d'Or edènica, perduda a conseqüència d'alguna ingerència exterior, que hauria de ser prèviament neutralitzada per atènyer de nou el paradís original.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Gérard GENETTE: *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, París, Seuil, 1976, p. 9. La problemàtica mimologista, que es remunta si més no al *Cràtil* (360 aC) platònic, va ser objecte de profunda atenció en el marc de l'estructuralisme francès i les seues derivacions a partir de la dècada de 1960. Sens dubte, l'aportació fonamental en aquest terreny és la de Michel FOUCAULT: *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966. Tot i això, el lector interessat pot consultar també, a banda de l'obra ja citada de Genette, els estudis següents: Jean ROUDAUT: *Poètes et grammairiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, Gallimard, 1971; Michel PIERSSENS: *La tour de Babil*, París, Minuit, 1976, i Marina YAGUELLO: *Les fous du langage*, París, Seuil, 1984

<sup>2</sup> Sobre aquesta qüestió, vegeu l'article clàssic d'Émile BENVENISTE: «Nature du signe linguistique», *Acta Linguistica* I, 1939, pp. 23-29. Reeditat a Émile BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, París, Gallimard, 1966, pp. 49-55

<sup>3</sup> Vegeu Vladímir JANKÉLÉVITCH: *Le pur et l'impur*, París, Flammarion, 1960, pp. 5-48; així com Clément ROSSET: *L'anti-nature*, París, Gallimard, 1973. Trad. cast., *La anti-naturaleza*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 299-301

Mite, lingüística, bogeria, literatura? Potser no es deixa reduir ben bé a cap d'aquestes qüestions i coqueteja amb les quatre alhora. La prova n'és que el mimologisme ha inspirat obres de la transcendència del *Cràtil* platònic, corrents d'exegesi dels textos sagrats com la càbala, i pensadors i literats de la categoria d'Agustí d'Hipona, Boehme, Leibniz, De Brosses, Court de Gebelin o Charles Nodier —per limitar-nos tan sols al període que precedeix el naixement de la lingüística històrica. Després de la constitució d'aquesta, amb el bandeig del vedat de la ciència de les conjectures sobre l'origen del llenguatge, el panorama va canviar radicalment. «A partir du XIXe siècle [...]» —explica Genette—, «le cratylisme va devoir, pour survivre, se modifier plus profondément sans doute qu'il ne l'avait jamais fait auparavant. Nous trouverons [...] d'autres métamorphoses, qui auront pour trait commun de transférer le rêve mimologique du terrain de la "science" à celui de la "littérature": de la poésie, de la fiction, du jeu reconnu et assumé comme tel, ou projeté dans les "souvenirs d'enfance"». <sup>4</sup> D'aleshores ençà, l'estreta sintonia entre ficció i reflexió es va interrompre, i la inquietud per l'assumpte es va convertir en patrimoni exclusiu de la literatura o de certs sabers «esotèrics». Val a dir que aquesta decadència del mimologisme es produeix en paral·lel a un procés de desencantament i racionalització del llenguatge, similar en molts aspectes a la transformació experimentada per altres esferes de la realitat social, tal com va posar en relleu Max Weber. <sup>5</sup> Tot i això, al llarg del segle XX tampoc no van faltar pensadors —entre els quals potser caldria destacar la figura de Walter Benjamin— entestats a sostenir contra corrent concepcions del llenguatge lligades a la tradició cratílina. Stéphane Mosès en proporciona una visió sinòptica, que distingeix tres etapes successives en la història del mimologisme:

En la primera, la paraula divina hi apareix com a creadora (Gen. I, 1-21), designa el llenguatge en la seua essència original, tot coincidint perfectament amb la realitat que designa. En aquest nivell primordial, al qual l'home no va tenir ni tindrà mai accés, la dualitat de la paraula i de la cosa no existeix encara; el llenguatge és, en la seua essència mateixa, creador de realitat. En la segona etapa, segons el relat bíblic (Gen. II, 18-24), Adam posa nom als animals. Aquest acte de nominació funda el llenguatge original de l'home, avui perdut, però els ressons del qual romanen a través de la funció simbòlica, és a dir poètica, del llenguatge. El que el

<sup>4</sup> Gérard GENETTE: *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, p. 239

<sup>5</sup> Vegeu Max WEBER: *Politik als Beruf. Wissenschaft als Beruf*, Munic, Duncker&Humblodt, 1919. Trad. cat., *La ciència i la política*, València, Universitat de València, 2005

caracteritza és la coincidència perfecta de la paraula i de la cosa que designa. En aquesta fase, llenguatge i realitat ja no són idèntics, però existeix entre ells una mena d'harmonia preestablerta: la realitat és totalment transparent al llenguatge, el llenguatge abasta, amb una precisió gairebé miraculosa, l'essència mateixa de la realitat. En la tercera etapa, el «llenguatge paradisiac», dotat d'un poder màgic per a posar nom a les coses, es perd i es degrada fins a esdevenir simple instrument de comunicació.<sup>6</sup>

A la llum de la trajectòria que acabem d'esbossar, a penes pot sorprendre que la literatura infantil i juvenil o la ciència-ficció hagen esdevingut els refugis predilectes de la «màgia lingüística», que en èpoques anteriors compareixia sense complexos en moltes obres amb pretensions «científiques» o d'alta cultura.<sup>7</sup> Aquesta retracció del mimologisme s'ha traduït en la tendència correlativa, observable en l'àmbit de la història de les idees, a menystenir les seues manifestacions més actuals. La creença que es tracta de gèneres menors, sense la «densitat» intel·lectual requerida, destinats a un públic popular o immadur, indueix els estudiosos a creure que ja no hi trobaran cap aportació important a dir sobre l'assumpte, malgrat que en molts casos presenten punts de vista originals, dignes de ser tinguts en compte. Ja va sent hora, doncs, d'abandonar els prejudicis i començar a reconèixer que l'infantilisme, si n'hi ha, no es troba tant del costat de la ciència-ficció i la literatura infantil com de certs plantejaments academicistes que dissimulen sota una màscara de rància serietat la seua absoluta manca de solvència intel·lectual.

Al llarg de les pàgines següents tindrem ocasió de posar a prova aquesta tesi, a través de l'examen de dos contes «infantils» de Kipling, centrats en una explicació contrafactual de la que ha constituït des de sempre una de les qüestions més disputades del pensament mimologista: l'origen de l'escriptura.

#### DE LA PICTOGRAFIA A L'ALFABET

En 1902 l'escriptor britànic Rudyard Kipling va publicar el volum de contes *Just So Stories*, en el qual reuneix una sèrie de narracions que proposen imaginatives explicacions *ad hoc* sobre una varietat de subjectes. Dels contes inclosos en el volum,

<sup>6</sup> Stéphane Mosès: *Der Engel der Geschichte: Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, Frankfurt del Main, Jüdischer, 1994. Trad. cast., *El àngel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 88

<sup>7</sup> Sobre aquesta qüestió, a més de l'interessant *survey* de Marina YAGUELLO: *Les fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs*. Vegeu també Jordi SOLÉ I CAMARDONS: *Les paraules del futur: llengües i comunicació en la ciència-ficció*, València, Eliseu Climent ed., 1995

ací ens interessien especialment «How the First Letter Was Written» i «How the Alphabet was Made»,<sup>8</sup> protagonitzats per dos «lingüistes neolítics» que, segons els biògrafs, s'inspiren en la relació de Kipling amb la seua filla gran, Josephine, anomenada familiarment Taffy.

«How the First Letter was Written», proporciona un senzill pretext narratiu perquè Kipling hi pugui dur a terme una reconstrucció fictícia de l'aparició de l'escriptura pictogràfica, mitjançant les peripècies d'en Tegumay i la seua filla, la petita Taffy, descrites amb sorneguera retòrica rousseuniana. Un dia que surten a pescar lluny de la seua cova, a en Tegumai se li trenca l'arpó i, com que no en porta cap altre de recanvi, no troba la manera de sortir-se'n. La Taffy, que és una nena eixerida d'allò més, comenta que és una autèntica llàstima que no sàpiguen escriure, perquè això els hauria permès d'enviar un missatge a casa per demanar un altre arpó. L'atzar vol que passe per allí un membre de la tribu dels Tewara (veïna dels protagonistes), el qual, amb l'amabilitat que els caracteritza, per complimentar-la i mostrar que té el cor blanc com el tronc del bedoll i no li vol cap mal, li regala un gran tros de l'escorça d'aquest arbre. Aleshores, a la Taffy se li acut que amb una dent de tauró hi podria dibuixar el seu pare pescant amb l'arpó trencat. Sense pensar-s'ho dues vegades, fa un dibuix esquemàtic on representa tot l'incident i demana un nou arpó. El tewara s'emporta el missatge i el lliura a la dona d'en Tegumai, la Teshumai. En llegir-lo, aquesta l'interpreta erròniament com el relat d'una agressió del tewara al seu marit. El pobre tewara rep una pallissa i l'obliguen a conduir tota la tribu al lloc on s'havia esdevingut l'incident del dibuix. Allí troben en Tegumai i la Taffy sans i estalvis, força sorpresos que tota la tribu vaja a visitar-los i, per a més inri, s'hagen oblidat de portar l'arpó negre que la Taffy reclamava al seu missatge.

Íntimament relacionat amb el conte anterior, «How the Alphabet was Made» relata la invenció de l'escriptura alfabètica. Un dia, mentre pesquen carpes a la vora del riu Wagai, a en Tegumai i la Taffy se'ls acut de passar l'estona amb un joc nou, fruit de la imaginació de la noieta: amb la dent d'un tauró dibuixaran sobre un bocí d'escorça de bedoll els sons que empren per a parlar. En primer lloc, la Taffy demana al seu pare que faça amb la boca un so qualsevol i aquest emet la interjecció *Ah!* A partir d'ací, la fantasia infantil es desferma: segons la noia, quan en Tegumai

<sup>8</sup> L'original anglès de *Just So Stories* es pot consultar en línia al lloc web de la Kipling Society: <<http://telelib.com/authors/K/KiplingRudyard/prose/JustSoStories/index.html>>. N'hi ha una traducció catalana de Marta Giráldez a Rudyard KIPLING: *Contes senzills*, Barcelona, Juan Granica, 1989. Per raons de comoditat, totes les citacions literals del text procedeixen d'aquesta versió

pronuncia el mot sembla una carpa que boqueja. El so podrà ser simbolitzat, doncs, per aquest peix, del qual en dibuixa, per motius de comoditat, només la part davantera amb la boca oberta, creuada per una ratlla horitzontal, que hi representa el palp. Òbviament, de tot aquest procés en resulta finalment una A.

Tot seguit hi analitzen la interjecció *Yah*, qualificada per Taffy de «so barrejat», atès que la vocal ja disposa de grafia, en tant que l'altre so encara no té representació. Com que *Yah* és molt semblant al so de la boca de la carpa, els nostres lingüistes neolítics li cerquen grafia a partir d'un criteri associatiu i el representen amb la cua de la carpa, que no s'uneix a la part davantera per qüestions de mnemotècnia. Igual que havia fet abans, la noia simplifica el dibuix i en resulta una Y. El so de la interjecció *Oh*, l'identifiquen amb un ou o un palet de ribera, a causa de la forma adoptada per la boca en pronunciar-lo, i el transcriuen amb la grafia O. El xiuxiueig de la respiració del seu pare adormit té una semblança amb «el soroll que fan les serps quan rumien i no volen que les molestis» i, per tant, la seua grafia és la S, que imita la figura de la serp.

Amb aquestes quatre grafies ja és possible procedir a l'escriptura de dos mots monosil·làbics: YO («aigua negra»), i SO «vianda rostida al foc». Ara bé, aquest darrer mot presenta un problema, a causa de la possibilitat de confusió amb *sho* («el gran estenedor on es posen a assecar les pells»), amb el qual guarda una certa relació d'homofonia, tot i que els seus significats són molt diferents. Caldrà trobar una solució que permeta traduir al codi gràfic la distinció entre ambdós, de manera que si la grafia de la S suggereix el xiulet de la serp quan rumia, la representació d'aquest so podria inspirar-se en una serp amb taques, però, com que no saben dibuixar-les, assagen una altra solució: intercalar entre la S i la O un esbós de l'estenedor, amb la qual cosa obtenen una H. Després, escometen la transcripció del mot *shi* («llança»), que només difereix de l'anterior pel so de la vocal, representat pel dibuix esquemàtic d'una llança, la I. El so final del mot *shu* («cel») s'assembla a la O, però és més dolç, i la seua representació vol donar compte d'aquest detall mitjançant l'obertura d'un foradet a dalt de tot, per tal que s'hi veja bé com se'n fuig el so i esdevé més i més suau. Aquest és l'origen de la U.

Proveïts d'aquest material gràfic es troben ja en condicions de representar el primer mot de dues síl·labes: *shuya*, que vol dir «aigua del cel», és a dir, «pluja». No satisfets encara amb això, en Tegumai i la Taffy aborden a continuació la transcripció alfabètica dels sons d'una petita seqüència discursiva, *shu-ya las, ya maru* («aigua del cel, acaba; riu, vine-hi»). Això els obliga a ocupar-se de tres sons nous. El primer, com que forma part de *las*, que en la llengua d'en Tegumai significa «acabar-trencar», s'escriu mitjançant la figura d'una llança trencada, és a dir, una L.

La consonant que encapçala *maru* es representarà, al seu torn, amb el dibuix simplificat d'una boca tancada, que es troba en l'origen de la *M*. En canvi, l'altra consonant del mateix mot sona a «cosa esgarraposa i punxeguda» i l'identifiquen amb una serra de dents de tauró. En conseqüència, la seua transcripció gràfica adopta la forma d'una sèrie de dents esmolades, reduïdes després per simplificació a una sola *r*.

Quan es planteja la necessitat de trobar una grafia per al so que encapçala el seu nom, la petita Taffy s'adona que apareix també al principi del nom dels seus progenitors —la seua mare s'anomena Teshumai— i se li ocorre transcriure'l amb un dibuix de tots tres agafats de les mans. La grafia resultant, una volta simplificada, és la *T*. El raonament que condueix a la resta de grafies, fins a completar la pràctica totalitat de l'alfabet, ens és reportat de manera telegràfica. Per a representar la *z* inverteixen la figura de la serp, per mostrar que el seu so «era semblant al xiulet de la serp però més dolç i més suau, com si ho fes cap endins». La vocal *e* s'escriu de manera arbitrària, amb «un simple gargot perquè era un dels sons que sortia més sovint». La silueta del Castor Sagrat dels Tegumai —en anglès, *castor* és *beaver*— es troba en l'origen de la *B*. La lletra *N*, corresponent a un so «nassut i rondinaire», és producte de l'alteració del dibuix d'un nas; el golut so *ga* (la *G*) el representen amb «la gran boca del lluci [*sic*] del llac», tan golafre com ell; i, com que la *K* sona «igual però més esgarrinxós, la van transcriure amb el mateix dibuix tot afegint-hi una mena de xerrac a la gola». Finalment, per fer el so de la *W* imiten les voltes i revoltes del riu Waggai. Un cop enllestida la tasca, en Tegumai i la Taffy van reunir totes les lletres en un collar màgic per dipositar-lo al Temple dels Tegumai. Hi manquen la *P* i la *Q*, perquè es van perdre durant una guerra i mai no les van tornar a trobar, de manera que el collar va quedar tal com el representa la següent il·lustració, realitzada pel mateix Kipling.



### INDICIS, VIOLÈNCIES, ABDUCCIONS

Cal dir, abans que res, que Kipling no era cap indocumentat i el seu interès per qüestions relacionades amb el llenguatge es pot constatar ja a les novel·les *The Jungle Book* (1894) i *The Second Jungle Book* (1895), on abordava la problemàtica dels infants salvatges i els seus recursos expressius.<sup>9</sup> En tot cas, la maliciosa ingenuïtat d'aquestes històries no ens ha d'enganyar pas sobre les seues implicacions teòriques en diversos àmbits. Sense anar més lluny, Laurent Lepaludier ha analitzat des d'una perspectiva semiòtica els seus plantejaments sobre el signe i la relació, sovint paròdica, que mantenen amb les teories de Peirce, conegudes gràcies a Henry James, amic dels dos.<sup>10</sup> Tot i això, com veurem tot seguit, l'examen semiòtic no esgota ni de bon tros la problemàtica lingüística dels relats.

D'entrada, l'autor hi desplega una reflexió tàcita, en clau humorística, sobre l'arbitrarietat del sistema alfabètic com a mètode de classificació fonamentat en una doble convenció: d'una banda, la que deriva de l'origen capritxós dels signes que l'integren;<sup>11</sup> i, de l'altra, la que es relaciona amb la seua seqüència d'aparició i posterior distribució dins el conjunt, fossilitzat en l'«ordre alfabètic». S'hi esbossa així una mena de somriure en to menor, que en alguns moments sembla anticipar l'estrident riallada filosòfica que Foucault deixava anar al començament de *Les mots et les choses* (1966), després de llegir l'estrambòtica classificació dels animals procedent d'una enciclopèdia xinesa al·ludida per Borges en «El idioma analítico de John Wilkins».<sup>12</sup> Al capdavant, sembla insinuar-hi Kipling, l'ordre alfabètic pot ser un ordre tan bo (o tan dolent) com qualsevol altre i allò que el singularitza és el fet de tractar-se d'un producte, domèstic i manejable, de l'enginy humà, susceptible de transformar-se en ornament i suplement del sentit i d'afavorir una concepció irònica de l'ordre com a caos d'origen antropomòrfic.

Certament, l'ordre alfabètic representa un ordre tan bo com qualsevol altre; ara bé, cap al final de «How the Alphabet was Made» trobem enunciada clarament la condició de privilegi que el narrador li atorga.

<sup>9</sup> Vegeu Gabriel JANER MANILA: *La problemàtica educativa dels infants selvàtics: el cas de «Marcos»*, Barcelona, Laia, 1979, especialment pp. 74-78

<sup>10</sup> Vegeu Laurent LEPALUDIER: «Kipling and semiotics in “How the Alphabet Was Made”», *Journal of the Short Story in English*, 41, tardor 2003. Accessible en línia: <<https://journals.openedition.org/jsse/309?lang=en>>

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 3-5 de la versió de l'article en PDF

<sup>12</sup> Vegeu Jorge Luis BORGES: *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952. Ha estat objecte de diverses reedicions



I vet aquí que després de milers de mil·lenaris, i després que aquells senyals s'haguessin convertit en Jeroglífics i en signes Demòtics i Nilòtics i Críptics i Cúfics i Rúnics i Dòrics i Jònics i altres «ics» (perquè resulta que els Cacics, els Negus, els Corifeus i tota la resta de Dipositaris de la Tradició mai no s'han sabut estar de posar-hi la grapa al damunt quan topen amb alguna cosa bonica), després d'una pila d'anys, doncs, el vell Alfabet, el de l'A, B, C, D, E fins a la Z, es va tornar a escriure amb les lletres primitives. I com que són tan boniques i tan fàcils, tots els nens que comencen a créixer les aprenen en un no-res.

Laurent Lepadudier hi detecta una clara actitud etnocèntrica,<sup>13</sup> cosa que no hauria de sobtar-nos, atesa l'exaltació de la superioritat de l'home blanc que recorre de punta a punta l'obra de l'autor de *Just So Stories*. Més interessant, tanmateix, resulta esbrinar les formes que adopta aquesta actitud, en la mesura que el relat, sense abandonar en cap moment la ironia, subministra al lector una explicació mítica i contrafactual de la gènesi de l'escriptura i de l'alfabet, tot establint la primacia cronològica i funcional d'aquest respecte d'altres modalitats de representació del llenguatge. Òbviament, tot plegat no es pot dur a terme sense una radical subversió cronotòpica, que implica la subordinació a l'alfabet de les escriptures que el van precedir. El capgirament genealògic es materialitza en una reubicació geogràfica del bressol de l'escriptura, que, per art d'encantament, es trasllada de l'antiga Mesopotàmia a un indret molt precís d'Anglaterra («No gaire lluny de Guilford, riu Wey amunt / cap als turons de Merrow»), precisió que contrasta amb l'extrema vaguetat del text quant a l'origen dels protagonistes, l'únic tret destacable dels quals consisteix en el seu primitivisme:

Hi havia una vegada, enllà d'enllà del temps, un home del Neolític. No era Jut, ni Angle, ni tampoc Dràvida, cosa que hauria pogut ser; però com que això és un detall sense importància no cal que us hi amoïneu, fills meus. Simplement era un Primitiu: vivia cavernícolament dins una Caverna, duia ben poca roba, no sabia llegir ni escriure (la qual cosa no l'anguniejava gens) i, llevat de quan passava gana, era feliç.

Lluny de respondre a un mer capritx, el contrast que acabem d'assenyalar es troba en estreta relació amb la voluntat del narrador de situar l'origen de l'escriptura en terres d'Occident, però sense entrar en precisions històriques que podrien

| <sup>13</sup> Laurent LEPALUDIÉ: «Kipling and semiotics in “How the Alphabet Was Made”», p. 8



comprometre greument la filiació mítica de la matèria narrativa. Si per algun tret es caracteritza l'escriptura, és per obrir les portes a la dimensió històrica de l'esdevenir humà, mentre que el mite —en tant que ficció sobre l'origen— aboleix la temporalitat. No és pas casual, en conseqüència, el fet que el recurs al mite hi adopte la forma d'una *violència* contra la història, atès que l'explicació de l'invent, l'oblit i la miraculosa restauració de l'alfabet s'ajusta com un guant al relat de la Caiguda, que, com ja hem dit, constitueix un dels pals de paller del mimologisme, però també del naturalisme conservador. La maniobra es completa amb el vilipendi dels altres sistemes de notació del llenguatge, titllats de versions deturpades i poc funcionals de l'alfabet, vilipendi que es fa extensiu als seus creadors, descrits en el text com una colla de figures excèntriques, autoritàries i renuents al progrés. No hi ha dubte, doncs, que Derrida l'encertava de ple a ple quan apuntava que el *logocentrisme*, entès com la metafísica de l'escriptura fonètica, representa la plasmació més contundent, original i poderosa, de l'etnocentrisme.<sup>14</sup>

Tot i això, la gran troballa de Kipling té a veure amb la seua habilitat per mostrar, d'una banda, la connexió existent entre l'aparició de l'escriptura i el *paradigma indiciari*; de l'altra, la paradoxa implícita en el detall que els protagonistes coneixen el mecanisme de l'escriptura abans d'inventar-la —ja que, en cas contrari, mai no l'haurien inventada. Quan parlem de paradigma indiciari al·ludim a un punt de vista metodològic que, segons constata Carlo Ginzburg,<sup>15</sup> es va obrir pas en les ciències humanes cap a finals del segle XIX, prenent com a base el model de la simptomatologia o semiòtica mèdica. L'historiador de l'art Giovanni Morelli, els detectius imaginats per Edgar A. Poe (el cavaller Dupin) i Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes), així com el psicoanalista Sigmund Freud, en serien algunes de les figures més representatives. Les arrels d'aquest paradigma es remunten sense solució de continuïtat al saber cinegètic de les comunitats primitives de caçadors i recol·lectors. Es tracta d'un tipus de saber capaç de reconstruir una realitat complexa, no experimentada de manera directa, a partir de dades presumptament

<sup>14</sup> Vegeu Jacques DERRIDA: *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967, 19742, especialment la primera part, pp. 9-142

<sup>15</sup> Vegeu Carlo GINZBURG: «Spie. Radici di un paradigma indiziario», a Aldo Gargani (ed.): *Crisi della ragione*, Torí, Einaudi, 1979. Accessible parcialment en línia: <[http://www.retegeostorie.it/system/files/newsletters/nl\\_14\\_libri\\_link\\_ginzburg.pdf](http://www.retegeostorie.it/system/files/newsletters/nl_14_libri_link_ginzburg.pdf)>. Trad. cast., *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 185-239. Pel que fa a la complexa trama que enllaça l'existència dels signes amb la història social i els esquemes de pensament, vegeu l'interessant assaig d'Amadeu VIANA: *Tempesta de signes. Giambattista Vico i Charles S. Peirce*, Lleida, Pagès, 2015

secundàries, disposades d'acord amb una *seqüència narrativa*. El punt és rellevant, tenint en compte que el mateix concepte de *narració* potser ha sorgit per primer cop arran d'aquesta mena d'experiències, de les quals deriven tots els assaigs de lectura i interpretació posteriors. La tradició xinesa és, segurament, la que manté més viu el lligam metafràsic existent entre l'observació de l'univers o l'examen de vestigis animals i la invenció de l'escriptura, atribuïda a un alt funcionari que contemplava les empremtes deixades per un ocell en la riba sorrenca d'un riu.

Le mot *wen* signifie ensemble de traits, caractère simple d'écriture. Il s'applique aux veines des pierres et du bois, aux constellations, représentées par des traits reliant les étoiles, aux traces de pattes d'oiseaux et de quadrupèdes sur le sol (la tradition chinoise veut que l'observation de ces traces ait suggéré l'invention de l'écriture), aux tatouages ou encore, par exemple, aux dessins qui ornent les carapaces de la tortue. [...] Le terme *wen* a désigné, par extension, la littérature et la politesse des moeurs. Il a pour antonymes les mots *wu* (guerrier, militaire) et *zhi* (matière brute non encore polie ni ornée).<sup>16</sup>

Ben mirat, la invenció de l'alfabet, tal com es desprèn de la narració que en fa Kipling, il·lustra admirablement aquesta hipòtesi, en la mesura que els personatges identifiquen un a un els sons de la seua llengua i els hi troben un correlat gràfic amb la mateixa perícia que interpretarien les pistes deixades per un animal. L'analogia no és pas trivial; al contrari, ens proporciona la clau del joc lingüístic que practiquen: una autèntica *cacera de sons* adreçada, primer que res, a establir analogies entre les imatges acústiques i els signes cinegètics —després les coses s'embullen, i els signes nous comencen a sorgir de la promiscuïtat entre els ja establerts. El paradigma indiciari hi funciona com un mecanisme susceptible d'establir nexes intuïtius entre els sons de la cadena fònica i certs elements de l'entorn natural o de la cultura material del grup. El sistema d'escriptura resultant no és ben bé de tipus icònic o simbòlic, en el sentit estricte del mot, ja que, d'una banda, la relació d'analogia entre els «dibuixos de sons» i l'objecte que evoquen és sovint massa feble o atzarosa i, de l'altra, a penes s'hi pot parlar de convenció, si no és *in statu nascendi*. El caràcter cinegètic de tot el procés apareix subratllat per la conservació reïficada de l'alfabet per mitjà d'un collar d'ossos tallats amb la forma de les lletres, com si es

<sup>16</sup> Jacques GERNET: «La Chine, aspects et fonctions psychologiques de l'écriture», a Marcel Cohen (ed.): *L'écriture et la psychologie des peuples, 22e Semaine de Synthèse*, París, Armand Colin, 1963, pp. 29-49 [33]

tractés de les despulles de preses capturades i consumides. I és que, com remarcava Ginzburg, un coneixement d'aquesta mena ha de resultar per força antropocèntric i etnocèntric, circumstància que no li treu validesa, si considerem que la seua finalitat és eminentment pràctica.

Tanmateix, la relació entre el paradigma indiciari i els relats de Kipling no acaba ací. El filòsof nord-americà Charles Sanders Peirce, un altre dels autors vuitcentistes que van atorgar carta de ciutadania intel·lectual al paradigma, anomenava *abducció* aquesta modalitat d'*inferència a la millor explicació possible*. La GEC la descriu com una «hipòtesi explicativa inferida a partir d'una sèrie de dades, però de naturalesa qualitativament diversa de la que resultaria de la simple inducció». Val a dir que ens referim a un tipus de raonament que no s'ha de confondre amb la inducció o la deducció. Segons Peirce, aquestes no proporcionen idees noves a la ciència, perquè la deducció es conté a si mateixa —la conclusió se'n desprèn de les premisses—, mentre que la inducció sembla elevar-se des del particular al general, però les seues generalitzacions només són vàlides per a una classe d'objectes, és a dir, consisteix en una classificació més que no en una invenció, per això les seues inferències són fermes. L'abducció, en canvi, es presenta com una activitat de risc, típica d'aquelles circumstàncies en què el subjecte ha de fer front a una realitat que desafia la seua comprensió. No debades, Peirce la va concebre a partir de la lectura dels relats de raciocini de Poe, en un intent de «formalitzar» les audaces argumentacions del cavaller Dupin. Enrique Anderson Imbert, un dels autors que va examinar la sorprenent genealogia del mètode, tot i l'escepticisme que li suscitava, definia l'abducció com «un razonamiento premonitorio que, apoyándose en una observación, se inclinara hacia una generalización y en el camino de la observación a la generalización seleccionara y adoptara una hipótesis que habría que verificar o refutar con nuevas observaciones».<sup>17</sup>

Fins ara hem rastrejat vestigis del paradigma indiciari en «How the Alphabet was Made», però se'n poden observar també en «How the First Letter was Written», on el contingut de la primera carta no és altre que un relat de pesca. La perspicàcia de Kipling es deixa veure de seguida que, a diferència de la tesi lingüística oficial, no entén la representació gràfica com un fenomen tributari de la llengua parlada, sinó subjecte a la seua peculiar lògica. La idea no era nova, perquè figurava als *Principj*

<sup>17</sup> Enrique ANDERSON IMBERT: «Filosofía de la abducción: Peirce y Poe», *NRFH*, XL, núm. 2, 1992, pp. 699-705 [700]. Accessible en línia: <<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/897/897>>

*di Scienza Nouva* (1744), de Vico,<sup>18</sup> encara que, segurament, Kipling no havia llegit el filòsof napolità i hi va arribar pel seu compte. Imagina la invenció del primer missatge com una composició figurativa, una pictografia que plasma en una escorça de bedoll la narració d'una sèrie d'esdeveniments, una mica a la manera de les actuals tires còmiques mudes dels diaris. Es tracta d'una modalitat d'inscripció de natura *protopictogràfica*, suposadament anterior a la invenció del llenguatge escrit però basada en principis semblants. Uns principis que ens remetent a la concepció derridiana de l'*escriptura*, d'acord amb la qual

non seulement les gestes physiques de l'inscription littéraire, pictographique ou idéographique, mais aussi la totalité de ce qui la rend possible; puis aussi, au-delà de la face signifiante, la face signifiée elle-même; par là, tout ce qui peut donner lieu à une inscription en général, qu'elle soit ou non littéraire et même si ce qu'elle distribue dans l'espace est étranger à l'ordre de la voix: cinématographie, chorégraphie, certes, mais aussi «écriture» picturale, musicale, sculpturale, etc. [...] Tout cela pour décrire non seulement le système de notation s'attachant secondairement à ces activités mais l'essence et le contenu de ces activités elles-mêmes.<sup>19</sup>

Les remarques anteriors, d'una banda, vinculen l'*escriptura* a un ancoratge material, a la *inscripció* sorgida de la «col·lisió» d'una individualitat amb algun element exterior i, de l'altra, a l'*arxiescriptura* o *arxiempremta*, com a condició de possibilitat preexistent a tot signe, concepte o operació motriu o sensible. El nivell d'abstracció propi de l'*arxiescriptura* és el d'un origen sense origen, que rebutja l'existència de qualsevol idea prèvia al signe. En altres mots: «Si la langue n'était pas déjà, en ce sens, une écriture, aucune "notation" dérivée ne serait possible; et le problème classique des rapports entre parole et écriture ne saurait surgir».<sup>20</sup> Per raons cronològiques òbvies, els textos de Kipling no tenen pas cap connexió amb les teories postestructuralistes, cosa que no li va impedir reconèixer la qualitat de la llengua com a cúmul d'empremtes, a partir de la qual se segueix l'eventualitat de la seua representació gràfica. Només en funció d'aquest reconeixement s'explica

<sup>18</sup> Vegeu Giambattista Vico: *Principj di Scienza Nouva*, Nàpols, Stamperia Muziana, 1744. Accessible en línia: <[http://www.ispf-lab.cnr.it/2015\\_101.pdf](http://www.ispf-lab.cnr.it/2015_101.pdf)>, pp. 30-31. El passatge diu així: «i *Filologi* han creduto nelle nazioni esser nate *prima* le *Lingue*, dappoi le *Lettere*; quando, com'abbiamo qui leggermente accennato, e pienamente si pruoverà in *questi Libri*, nacquero esse *gemelle*, e caminarono del pari in tutte e tre le *loro spezie* le *lettere* con le *lingue*»

<sup>19</sup> Jacques DERRIDA: *De la grammatologie*, p. 19

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 92

la misteriosa intuïció que en Tegumai i la Taffy posseeixen del mecanisme de l'escriptura abans d'inventar-la —«pare, no trobes que és una bona murga que tu i jo no sapiguem escriure?»—, i es dissol la paradoxa que hi havíem cregut detectar. La tradició japonesa remunta aquesta intuïció a l'època llegendària en què es feien servir les *pedres Ishibumi*. Segons aquesta tradició, abans de desenvolupar l'art de l'escriptura les persones comunicaven els sentiments als seus sers estimats en la distància amb pedres que enviaven a través d'intermediaris. En funció del color i la textura, aquestes pedres adquirien significats diversos. Verbigràcia: una pedra blanca i llisa donava a entendre salut i bons desitjos; una de fosca i amb vores irregulars, que potser hi havia algú malalt o algun altre contratemps.<sup>21</sup>

Quan davallem de l'àmbit de l'arxiescriptura als sistemes empírics de notació de la llengua, hi detectem altres particularitats. La primera té a veure amb les relacions entre poder i escriptura, similars en alguns aspectes a la descripció que en va fer Lévi-Strauss al capítol XXVIII de *Tristes Tropiques* («Lliçó d'escriptura»).<sup>22</sup> Durant la seua estada entre els nambikwara, l'antropòleg francès hi va observar que no posseïen cap tecnologia de la paraula, encara que quan el cap de la tribu va advertir que prenia notes, de seguida li va demanar una llibreta i un llapis i va començar a imitar-lo, tot fent veure a la seua gent que dominava les habilitats del foraster. Resulta difícil saber fins a quin punt s'enganyava pel que fa a la seua capacitat real d'escriure; en canvi, no hi ha dubte que havia copsat a la perfecció els beneficis que li podia reportar de cara a la consolidació del seu prestigi davant la tribu. A partir d'aquesta anècdota, Lévi-Strauss desenvolupa una reflexió tan nostàlgica com pessimista sobre les transformacions ocasionades per l'escriptura al llarg de la història de la civilització:

L'únic fenomen que l'ha fidelment acompanyada és la formació de les ciutats i dels imperis, és a dir, la integració en un sistema polític d'un nombre considerable d'individus i llur jerarquització en classes i castes. [...] Si la meua hipòtesi és exacta, cal admetre que la funció primària de la comunicació escrita és facilitar l'esclavització. L'ús de l'escriptura amb fins desinteressats, amb vista a obtenir satisfaccions intel·lectuals i estètiques, és un resultat secundari, quan no es redueix molt sovint a un mitjà per a reforçar, justificar o dissimular l'altre.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Prenc la referència de la pel·lícula *Okuribito* (2008), de Yōjirō TAKITA

<sup>22</sup> Claude LÉVI-STRAUSS: *Tristes Tropiques*, París, Plon, 1955. Trad. cat., *Tristos tròpics*, Barcelona, Anagrama, 1969, 2005<sup>3</sup>, pp. 305-310

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pp. 308-309. Per a una crítica dels plantejaments de Lévi-Strauss, vegeu les observacions de Jacques DERRIDA: *De la grammatologie* II, 1 («La violence de la lettre: de Lévi-Strauss à Rousseau»), pp. 149-202

Els relats que ens ocupen anticipen a la seua manera el lligam entre la institucionalització de l'escriptura i la violència institucional establerta en *Tristes Tropiques*. Quan analitzem l'anècdota que serveix de pretext a «How the First Letter was Written» —tan modesta, per cert, com la que dona peu a les reflexions de Lévi-Strauss—, sobta comprovar que el lliurament del primer missatge es produeix en un context dominat per la desconfiança i el malentès. El tewara que regala a la petita Taffy l'escorça de bedoll en què dibuixa la història del trencament de l'arpó del seu pare, ho fa en senyal de respecte i bona voluntat, mogut per la creença que en Tegumai és un gran Cap de Tribu que fa com si no el veiés, per evitar ser descobert pels enemics que l'assetgen. Més tard, porta el dibuix als seus destinataris i rep els maltractes d'aquests fins que s'aclareix tot el malentès, perquè interpretaven el missatge com una representació de l'assassinat d'en Tegumay pel tewara i de l'espant de la nena en contemplar l'escena. Ens trobem davant d'una violència de doble filiació: d'una banda, aquella que emana de l'estructura mateixa d'unes societats tribals mal comunicades amb el món exterior, on la gent es classifica en amics, enemics i desconeguts;<sup>24</sup> de l'altra, la que es presenta com una característica inherent a la vaguetat de la transmissió d'informació a través de procediments icònics. Ben mirat, imprecisió i violència hi compareixen íntimament associades, perquè la interpretació d'un missatge d'aquestes característiques no es pot dur a terme sense apostar intuïtivament per un significat en concret, entre l'ampli ventall de possibilitats que el missatge sembla autoritzar. Donades aquestes premisses, la interpretació i la formulació d'hipòtesis es confonen en una mateixa operació de risc, essencialment anàloga a l'abducció peirciana i, doncs, subjecta a un marge important d'error, tal com palesa el relat. La funció de l'escriptura, en aquest marc, representada per la invenció de l'alfabet, té a veure sobretot amb la reducció del grau de contingència de la comunicació. De totes maneres, la narració deixa oberta la porta a una altra possibilitat: la tramesa del pictograma acompanyat per un *testimoni* («Mira, Taffy: d'ara endavant, quan vulguis escriure una carta amb dibuixos, procura que la dugui algú que parli la nostra llengua i pugui aclarir-ne el significat»). En qualsevol cas, hauríem de demanar-nos: si un pictograma només pot ser desxifrat correctament gràcies a la mediació de la paraula d'un testimoni dels fets que relata, això no el torna redundant?

<sup>24</sup> Jared DIAMOND: *The World until Yesterday: What Can We Learn from Traditional Societies?*, Nova York, Viking, 2012. Trad. cast.: *El mundo hasta ayer. ¿Qué podemos aprender de las sociedades tradicionales?*, Barcelona, Debolsillo, 2015, pp. 68-73

Finalment, l'observació anterior ens hauria de portar a esbrinar la connexió paradoxal que mantenen amb l'oralitat els dos tipus d'«escriptura» identificats. En una primera aproximació, podria semblar que el pictograma, en prescindir de tota correspondència oral, se situa en una mena d'exterioritat salvatge respecte de l'escriptura. Exterioritat emblemàtica de la narrativitat indiciària primigènia, una mica per l'estil de les escenes de cacera de l'art rupestre llevanti.<sup>25</sup> El caràcter *obert* d'aquesta narrativitat, en la mesura que es pretén anterior a l'escriptura, l'abocaria fatalment al vertigen de la interpretació, que és com dir a la pugna interminable i indecidible entorn de quina és la versió correcta de la realitat. En aquest context, el recurs a l'oralitat hi apareix com una restauració de la jerarquia a partir de la paraula del testimoni, que s'erigeix en custodi privilegiat del sentit recte de la inscripció i cancel·la el conflicte hermenèutic. Així, la disputa acarnissada entre iguals, nascuda de la voluntat de veritat, dona pas a la instauració d'una jerarquia testimonial i a la lluita pel monopoli del testimoni irrefutable, que esdevé el fil conductor de la trama de la Història.

Per contra, l'alfabet sembla trobar-se exempt d'aquests neguits, encara que el seu caràcter d'inscripció immotivada no cessa de promoure les tesis mimologistes adreçades a «restaurar» el caràcter de *Gestalt* que l'escriptura fonètica no té ni, segurament, ha tingut mai. El fet que des de fa més d'un segle aquestes tesis hagen fornint munició a la narrativa fantàstica o infantil no els treu interès ni pertinència, ans delata el treball obstinat d'un imaginari que, incapaç ja d'incórrer en la temptació de la màgia verbal, es resisteix a eclipsar-se del tot rere la ciència del llenguatge, construïda sobre el desencantament de l'univers de la paraula, i es lliura a la gran llibertat «marginal» de la literatura.<sup>26</sup> ◀

<sup>25</sup> Jorge ELLIOT: *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 71. Hi llegim: «Todo indica que las escrituras pictográficas iniciales se desarrollaron con base en una pintura esquemática, probablemente descriptiva –aunque no indispensable– como la pintura mesolítica de España o la neolítica de Anatolia»

<sup>26</sup> Sobre aquest assumpte, vegeu les reflexions d'Octave MANNONI: *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, París, Seuil, 1969