

UCLA

Mester

Title

Las aspiraciones de Tlön

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/80d505fz>

Journal

Mester, 19(2)

Author

Zanelli, Carmela

Publication Date

1990

DOI

10.5070/M3192014111

Copyright Information

Copyright 1990 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Las aspiraciones de Tlön

El presente trabajo pretende ilustrar aquellos elementos que componen la estética borgiana a partir del análisis del texto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Obras completas* 431–443)¹. Partimos de la premisa de que todo escrito de Jorge Luis Borges es un microcosmos totalizador, que si bien no necesariamente agota todos los aspectos importantes de su *arte poética*, nos permite ofrecer con detalle las preocupaciones fundamentales que sus textos proponen. Observaremos en primera instancia, el comportamiento del narrador borgiano en el proceso de autentificación (o anti-autentificación) de este texto narrativo, siguiendo las ideas de Lubomir Doležel. Aplicaremos también los elementos de análisis narratológico, utilizados por Gerard Genette y Mieke Bal y la caracterización de las ficciones fantásticas, ofrecida por Susana Reisz². En segunda instancia, veremos en qué medida las nociones de *intertextualidad*, *palimpsesto*, *acertijo*, *estructura especular*, etc., responden a la compleja problemática de la estructura del texto borgiano. Finalmente, a modo de conclusión, trataremos de percibir de qué modo el mundo semiótico representado por Tlön —en tanto constructo mental— puede sintetizar las aspiraciones de la poética borgiana.

1. Nivel de autentificación del mundo borgiano

Según los postulados de Lubomir Doležel en “Truth and Authenticity in Narrative”, el estatuto de los mundos posibles (alternativos al mundo real) depende íntimamente de la actividad semiótica que los instaura como tales (10). Por lo tanto, consideramos que todo texto narrativo ficcional propone un mundo semiótico, que depende de los actos de habla de una fuente autorizada, la que corresponde a la voz del narrador (fuente ficcional de dicho discurso) (Doležel 11). Doležel opone estos actos de habla particulares a los actos de habla cotidianos, en la medida en que los últimos se refieren a un mundo preexistente a dichos enunciados, mientras que los primeros tienen la virtud de componer el mundo semiótico (el cual no tiene existencia antes de que dicho discurso lo instituya como tal) (13). De

este modo, los actos de habla cotidianos no sólo refieren a algo, sino que son capaces de recibir valores de verdad o falsedad, se encuentren o no en conformidad con el estado de cosas del mundo real. Por lo contrario, los actos de habla de esta fuente autorizada, que construye el mundo semiótico, no refieren ni son capaces de recibir valores de verdad o falsedad, ya que dichos actos de habla son los responsables de constituir la verdadera materia del mundo ficcional, determinando así los hechos narrativos que componen dicho mundo. Otras fuentes de lenguaje en un texto narrativo son los personajes, cuyos actos de habla son de naturaleza distinta a los del narrador. Estos sí tienen la capacidad de referir a los hechos narrativos (instituidos previamente por el narrador) y recibir, por ello, valores de verdad o falsedad (Doležel 14). La distinta jerarquía de voces depende de la distintiva función autenticatoria que el discurso del narrador conlleva. Esta función es la que determina la autenticidad de lo propuesto por el narrador, y que le permite construir los *motivos auténticos* o *hechos narrativos*. En oposición a estos motivos, están los *motivos no auténticos*, propuestos por los personajes y que constituyen sus *esferas de creencia*. Esta oposición binaria entre el discurso del narrador y las voces de los personajes se produce cuando nos encontramos frente a un narrador heterodiegético, en tercera persona, cuya focalización es “O”. Estas características corresponden al narrador omnisciente de la novela realista del siglo XIX, el cual posee una plena autoridad autenticatoria frente a la carencia de dicha capacidad por parte de los personajes³.

En nuestro cuento, observamos un narrador en primera persona, homodiegético (ya que se actualiza como personaje del relato), cuya focalización no puede sino ser externa con respecto a los otros personajes e interna sobre sí mismo: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917)... El hecho se produjo hará unos cinco años” (431).

Según Doležel, este tipo de narrador tiene una autoridad precaria que tiene que ganar poco a poco a lo largo del relato, a diferencia de la autoridad plena y por convención del primer tipo de narrador (el *anonymous er-form narrator*). Este *motivated ich-form narrator* tiene que ganar su autoridad, justificando sus fuentes, rellenando los vacíos de información mediante personajes-testigo de aquellos hechos que no presenció (Doležel 19). A continuación, veremos algunos ejemplos de como se construye (o destruye) dicha autoridad en el cuento.

El narrador nos habla del descubrimiento de Uqbar (un evento o hecho narrativo) que dependió de un espejo y de un libro. Inmediatamente después tiene que fijar dichas *isotopías*⁴ y especificarlas. El espejo pertenece a la quinta, donde la discusión entre los personajes tiene lugar; el

libro presenta una existencia (por cierto ficcional) que será bastante más difícil de justificar. Uqbar es referida por el personaje llamado Bioy Casares, al recordar una sentencia de los heresiarcas de ese misterioso país, en medio de la discusión. El narrador —quien aún carece de nombre propio— interroga por las fuentes de dicha sentencia; Bioy afirma que la cita se encuentra en *The Anglo-American Cyclopaedia*; ambos la buscan y no la encuentran. El narrador duda sobre la autenticidad de la afirmación de Bioy. Más tarde éste lo llama para confirmarle que tiene ante sus ojos el artículo referido. Sin embargo, al narrador no le basta esto, necesita ver con sus propios ojos este texto:

Confieso que asentí con alguna incomodidad. Conjeturé que ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase. El examen estéril de uno de los atlas de Justus Perthes fortaleció mi duda.

Al día siguiente, Bioy me llamó desde Buenos Aires. Me dijo que tenía a la vista el artículo sobre Uqbar, en el volumen XXVI de la Enciclopedia.... Le dije, sin faltar a la verdad, que me gustaría ver ese artículo. A los pocos días lo traje. (431-432)

El paso siguiente supone la lectura acuciosa del artículo apócrifo, nuestros personajes tratan de determinar el “cuándo” y el “dónde” de este mundo misterioso llamado Uqbar. Buscan algún nombre conocido, alguna región geográfica, algún personaje, etc., que represente alguna pista. Nuestros personajes agotan enciclopedias, atlas, catálogos de la Biblioteca Nacional. Llegan tan sólo a referencias oscuras que en nada aclaran el misterio de Uqbar.

En este punto termina la primera parte del relato y es conveniente resaltar que aun cuando este narrador no recibe un nombre propio, va adquiriendo poco a poco elementos de la propia identidad de Borges. Por cierto, no pretendemos establecer la identificación entre este Borges-narrador y el Borges-autor, sin embargo, este artificio supone crear una ilusión de realidad y un margen de verosimilitud mayores. Este aspecto se ve refrendado por los otros personajes aludidos, Bioy Casares, Alfonso Reyes, el hecho de que el padre del narrador sea inglés, etc., y también por los lugares referidos: la Quinta en Ramos Mejía, Buenos Aires, la librería de Corrientes y Talcahuano. En todo caso, la fictivización de los elementos sugiere hasta este punto que estamos frente a una crónica realista donde lo *posible* se presenta como *factico*. Nos referimos a las posibles transformaciones de las modalidades de existencia de los elementos de un texto ficcional, las cuales han sido estudiadas por Susana Reisz, en *Teoría Literaria: una propuesta*⁵. Reisz observa que las distintas posibilidades en las modificaciones de las modalidades de existencia del texto ficcional dependen de la noción de realidad que se maneje. Siguiendo a Reisz, entendemos

el concepto de realidad como el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar y asumimos que dicho contexto de causalidad se puede definir como “la experiencia práctica y la certeza del hombre que actúa, basada en dicha experiencia, de que a un suceso S o a una acción A le sigue con seguridad o con una probabilidad calculable (estimable) una consecuencia C (...)” (Reisz 144). Por lo tanto, que dos personajes discutan en una quinta es un acontecimiento *posible* que se presenta como *fáctico*, encontrar un texto apócrifo en una enciclopedia pirática es un hecho *relativamente posible* que se convierte en *fáctico*. Hasta este punto, todos son acontecimientos *posibles* que se presentan como *fácticos* en el mundo semiótico del relato.

La segunda parte del relato comienza con el recuerdo del narrador de Herbert Ashe, un inglés, amigo de su padre. Este personaje es descrito de una manera inusual, las circunstancias de su vida son poco comprobables.

Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madre selvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto no es siquiera el fantasma que ya era entonces.... Mi padre había estrechado con él (el verbo es excesivo) una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confianza y que muy pronto omiten el diálogo. (433)

Los hechos comienzan a diluirse en su efecto de verosimilitud. La muerte súbita de Ashe provee al narrador de un libro dirigido al difunto. Esta muerte hace que nuestro personaje principal acceda a otra fuente de información acerca de Uqbar. Esta vez por medio de la intervención del azar. Dicho libro es el oncenno tomo de *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*: “Hacia dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país: ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo” (434). La lectura inquisitiva de este tomo, lleva a la conclusión de que éste no es sólo un falso país, sino todo un planeta, cuyo nombre es Tlön. Se procede a la descripción geográfica, histórica, filosófica, literaria de este vasto universo, que va adquiriendo el rango de “mundo semiótico” ya que obedece a la creatividad e imaginación de una misteriosa sociedad secreta. Por lo tanto la existencia de este mundo ha dependido de la imaginación y la creatividad de los hombres de dicha sociedad, y se encuentra manifiesta en forma textual. Estos textos han sido actualizados en el cuento, primero en el artículo de la enciclopedia pirática; luego mediante el oncenno tomo y los restantes que se suponen; más adelante, en los veinte tomos que aparecerán al final del relato. Es importante reflexionar, en este punto, acerca de la coherencia que se le adscribe a este universo: el oncenno tomo es tan sólo un fragmento de una práctica discursiva mayor, que permite que los tomos

restantes sean imaginados. Por cierto, este mundo pertenece a un nivel distinto del relato inicial, ya que no forma parte de los hechos narrativos que difícilmente trata de justificar el narrador. El mundo semiótico de Tlön se encuentra enmarcado dentro de los límites del primer relato, el cual pretende verosimilizar el mundo de Tlön⁶.

La tercera y última parte del relato analizado no guarda relación directa con las dos primeras, ya que responde a una práctica discursiva distinta. Se presenta como una postdata al texto anterior con una diferencia de 7 años: "Postdata de 1947. Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... me limitaré a recordarlas" (440). La idea de la cita, o postdata, nos aleja de las prácticas discursivas usuales de la ficción narrativa. Borges intenta aquí verosimilizar aún más el relato. Tal como lo advierte Andrew McKenna, existe una subversión de lo establecido, que nos da una clave del tipo de auto-desautorización en Borges: "... the way in which his writings subvert the tradition of story by the use of imaginary texts and titles, fictional authors and apocryphal footnotes" (14). Además —tal como lo advierte el narrador— el texto no ha sido un cuento, es nada menos que un "artículo" sobre un extraño descubrimiento. Este es un punto de gran ironía, (ironía que no estamos muchas veces dispuestos a percibir), ya que este "pseudo-artículo" ha aparecido nada menos que en la *Antología de la literatura fantástica*. Este dato debería bastarnos para entender el juego borgiano, la ironía de la que estamos siendo objeto; sin embargo, como veremos más adelante, a pesar de las pistas (por cierto sutiles) que Borges ha puesto, no nos damos cuenta de su juego. La postdata nos habla de nuevas pistas con respecto a la existencia de Tlön (siempre como mundo semiótico): una carta de Gunnar Erfjord entre las cosas de Herbert Ashe corrobora las hipótesis antes formuladas. Se trata hasta aquí de la creación ilusoria de un nuevo planeta, con su propia geografía, filosofías, ciencias, literaturas, etc. Todo será presentado a través de textos, libros, enciclopedias, que se irán revelando de forma paulatina, según los planes de la sociedad secreta, donde los conocimientos acumulados y su transmisión van pasando de maestro a discípulo.

...en 1914 la sociedad remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön. La edición es secreta: los cuarenta volúmenes que comprende (la obra más vasta que han acometido los hombres) serían la base de otra más minuciosa, redactada ya no en inglés, sino en alguna de las lenguas de Tlön. Esta revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente *Orbis Tertius*..... (441)

Los hechos hasta este punto han ido oscilando entre lo *posible* y lo *relativamente posible* que se presenta como fáctico. El marco de realidad común a las ficciones realistas ha comenzado a quebrarse, porque hechos cada vez menos verosímiles ocurren en el texto. Sin embargo, la ruptura de las posibilidades de su autoridad autenticatoria se presenta en dos ocasiones al final del relato. El narrador es testigo de dos hechos misteriosos, que quiebran el estatuto de Tlön como universo semiótico.

Hacia 1942 arreciaron los hechos. Recuerdo con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentía de su carácter premonitorio. Ocurrió en un departamento de la calle Laprida... La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata.... Entre ellas —con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido— latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real. (441)

Este hecho casi inexplicable podría entenderse como el propósito de dicha sociedad de ir adaptando al mundo a la lógica de Tlön. Ellos construyen por lo tanto, un objeto con las letras de Tlön para crear suspicacias, intrigas. Pero, todavía Tlön sigue siendo un mundo semiótico, sin mayores problemas. Sin embargo, el segundo acontecimiento es más significativo:

Un azar que me inquieta hizo que yo también fuera testigo de la segunda. Ocurrió unos meses después, en la pulpería de un brasilero, en la Cuchilla Negra. Amorim y yo regresábamos de Sant'Anna. Una creciente del río Tacuarembó nos obligó a probar (y a sobrellevar) esa rudimentaria hospitalidad.... no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible.... A la madrugada, el hombre estaba muerto en el corredor.... En el delirio se le habían caído algunas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado.... Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo.... Amorim lo adquirió mediante unos pesos. Nadie sabía nada del muerto, salvo “que venía de la frontera”. Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön. (441-442)

En este episodio se produce una intromisión de lo que hasta este punto había sido un mundo ilusorio en el mundo (también ilusorio) del primer relato. Recordemos el contexto en el que este hecho aparece, nuestro narrador-personaje ha realizado un viaje junto con Amorim (personaje del cual no se nos dice sino su nombre). Una crecida del río Tacuarembó los obliga

a quedarse en la pulpería de un brasilero, y es ahí donde ocurren el delirio y la muerte del personaje, que (mediante el azar) proveerá el segundo objeto de Tlön: el pequeño cono. Este mundo de los compadritos, de la violencia, del puñal, aparece en Borges como la frontera entre la racionalidad urbana y la "pampa salvaje"; dicotomía tan común en relación a las urbes latinoamericanas. En estos espacios parece regir una noción de realidad y una racionalidad distintas. Por otro lado, las muertes de personajes secundarios han sido harto ventajosas para ir desautorizando el relato, ya que estos hechos han permitido que el narrador acceda a nuevos datos acerca de Tlön. Sin embargo, estas mismas muertes han hecho imposible confirmar cómo dichas pruebas fueron obtenidas por sus antiguos dueños. Estas dos muertes se comportan como *líneas de doble función*, que imposibilitan la justificación de los nuevos datos, pero que a la vez son la única forma de proveerlos⁷. La aparición del cono rompe la noción de realidad manejada por el primer relato, aspecto que va resquebrajando la autoridad autenticatoria del narrador. Sin embargo, este proceso no significa cambiar las estrategias narrativas, aspecto que Doležel propone como rasgo característico de la destrucción de la capacidad autenticatoria del narrador.

La multiplicidad de hechos extraños han perplejizado a nuestro narrador, quien anunció al inicio de la postdata, que se limitaría a recordar estos perturbadores episodios. No obstante, éste sigue siendo un narrador en primera persona, homodiegético, cuya focalización es externa. Lo que ha cambiado es su propia percepción de la realidad, la cual, tras este segundo hecho perturbador, se ha vuelto más elástica. No sólo porque el resto de los hombres se ha dedicado a alimentar la fantasía de este mundo (del cual ya no se tiene más la certeza de que es ilusorio), mediante comentarios, mapas, antologías, resúmenes; sino porque los objetos de Tlön, hechos de materiales que "no son de este mundo" (442) han invadido e invalidado el mundo "real" construido por el primer relato. Estos últimos hechos terminan por darle a Tlön un estatuto de mundo "real", dentro del primer nivel del relato. De este modo, Tlön se apodera de este primer marco de *realidad ficcional*, al disolver los límites internos del primer relato. La disolución de la autoridad autenticatoria de este relato podría estar en la cada vez más precaria certeza ante los hechos que se suceden, que producen perplejidad en el narrador y en su increíble respuesta a esta agresión, que supone la destrucción de su mundo y su historia: una pasmosa indiferencia. Sin embargo, esta indiferencia grave no nos debería perturbar demasiado, ya que forma parte de la gran dosis de ironía que los textos borgianos contienen (supuesta por Doležel, como un indicio de la destrucción de la función autenticatoria del narrador). De este modo, podríamos aplicar también a los textos borgianos el concepto de "ironía romántica" propuesto por M. H. Abrams: "Romantic irony is a term invented by German

writers of the late eighteenth and early nineteenth centuries to designate a mode of dramatic or narrative writing in which the author builds up artistic illusion, only to break it down by revealing that he, as artist, is the arbitrary creator and manipulator of his characters and their actors” (83).

Veamos a continuación cómo percibimos a través del discurso final del narrador el resquebrajamiento de su noción de realidad:

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. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología.... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne. (443)

Por otro lado, estos hechos narrativos responden a la modificación siguiente: se trata de hechos *imposibles* que se presentan como *fácticos*; los cuales, tal como hemos visto, atentan contra la noción de realidad propuesta desde el inicio del relato. Esta última y súbita transformación junto con la increíble indiferencia de nuestro narrador-personaje son para Susana Reisz indicios que permiten caracterizar este relato como un cuento fantástico.

2. Algunas claves acerca de la estructura del texto borgiano

Tal como lo señala Jaime Alazraki, citando al propio Borges, la literatura es para éste “la diversa entonación de unas cuantas metáforas” (*Historia de la Eternidad*), por lo tanto “escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo” (Alazraki, 1984: 281). Este proceso establece una relación creadora entre dos o más textos en su condición de lenguaje, donde uno de ellos sirve como modelo: “(...) La existencia de un modelo es, para la intertextualidad, una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implícita)” (Alazraki 1984: 282-283). Entre las diversas relaciones que se pueden establecer entre el *hipotexto* (texto modelo) y el *hipertexto* (o texto que absorbe al primero), encontramos relaciones de transformación y de imitación⁸. Si la transformación del hipotexto se pro-

duce seriamente, hablamos de *transposición*; si nos enfrentamos al resumen del hipotexto se trata de *transposición por condensación*, mecanismo utilizado en *Ficciones* y preferentemente en "Tlön...". Por cierto estos resúmenes proceden frecuentemente de libros imaginados, tal como lo advierte irónicamente el propio Borges.

...Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en Sartor Resartus; así Butler en The Fair Haven; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son Tlön, Uqbar, Orbis Tertius y el Examen de la obra de Herbert Quain. (Prólogo a *Ficciones* 429)

Otro nivel intertextual se observa en la descripción del oncenno tomo de la Primera Enciclopedia de Tlön. Este texto no tiene gratuitamente 1001 páginas y su descubrimiento no produce por gusto una sensación de estar viviendo la "Noche de las Noches" según la cosmovisión islámica, donde las secretas puertas del cielo se abren de par en par. La alusión al mundo misterioso y fantástico de *Las mil y una noches* está deliberadamente presente. El descubrimiento de este libro de Tlön abre la posibilidad de que este mundo misterioso comience a adueñarse del espacio ficcional, tal como hemos percibido antes: "El libro estaba redactado en inglés y lo integraban 1001 páginas. En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopaedia of Tlön. XI. Hlaer to Jangr*. No había indicación de fecha ni de lugar" (434). Otro elemento que nos habla de la clara conciencia de lectura que tiene Borges en el momento de escribir, está dada en la descripción "palímsésica" de la literatura de Tlön, que termina con una burla a la crítica literaria:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*... (439)

Recordemos a continuación las reflexiones que E. Anderson Imbert hace con respecto a "La casa de Asterión", cuando advierte que la sorpresa al final del cuento está dada porque se han omitido ciertas palabras que hubieran ayudado a identificar este personaje misterioso llamado Asterión con la figura mitológica del minotauro. Dichas palabras clave son, por cierto, "Minotauro" y "laberinto". Esta estrategia obedece a la estructura del acertijo o la adivinanza y está presente en múltiples relatos borgeanos, la cual nos permite advertir que hemos sido lectores ingenuos de

Borges al ser víctimas de su ironía. Convertirnos en lectores “ideales” de Borges conlleva una acuciosa revisión de nuestros hábitos de lectura, hábitos que son puestos en tela de juicio ante el fracaso de éstos. En ese sentido los textos de Borges son profundamente irónicos. D. J. Amante reflexiona acerca de los actos de habla irónicos, dedicando una parte de su artículo “The Theory of Ironic Speech Acts” a la ironía en literatura. El crítico expone que la ironía supone un término de expectativa y otro de negación de dicha expectativa. Además el satirista debe dar algunas pistas de su intención satírica. Por cierto, las expectativas que se piensan destruir no son otras que las expectativas literarias o hábitos literarios de la audiencia o lectores: “The Romantic ironist seems to operate by making a frontal assault on what he assumes may be his audience’s literary expectations. By “literary expectations” I mean the ways an audience might have been educated about how literature is organized and what the proper ways to conduct narratives are” (Amante 93). En “Tlön...”, Borges nos llena de claves y de pistas acerca de lo que acontecerá más adelante. Por ejemplo, el tema de la discusión que motiva la cita de Bioy Casares con respecto a la sentencia del misterioso heresiarca de Uqbar (hecho que desencadena el relato) es acerca de un artificio narrativo, que bien pudiera ser una cita del metalenguaje de la crítica literaria: “... y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal” (431). Esta cita no es otra cosa que el resumen apretado no sólo de los acontecimientos del relato (los que vendrán más adelante), sino de la burla de la que vamos a ser objeto; también hace referencia a aquellos pocos “elegidos” que pueden considerarse “lectores ideales de Borges”, y finalmente es la definición del tipo de desautorización que aparece en el relato. Existen otras claves, que nos deberían hacer pensar acerca de la naturaleza particular del texto analizado. En su caracterización de la literatura del enigmático mundo de Uqbar, Borges nos dice que esta literatura “...era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad....” (432). Por otro lado, la metafísica de Tlön estaba integrada a la literatura fantástica, sus preocupaciones no estaban dirigidas a la búsqueda de la verdad, ni siquiera de la verosimilitud, sino “del asombro” (436). Estas son también claves de la propia poética borgiana; el autor nos advierte a través de la voz del narrador, qué es lo que espera de nosotros en tanto lectores y por cierto también adelanta lo que nos espera al final del relato: nada menos que el asombro.

Reflexionemos nuevamente acerca de la naturaleza semiótica del universo de Tlön. Al principio no es sino un país enigmático, que aparece referido en un artículo apócrifo de una enciclopedia pirática. Si observa-

mos el desarrollo del relato, las pruebas que parecen confirmar la existencia de Tlön son siempre de carácter lingüístico y más específicamente, de carácter escritural. Los personajes del texto —el narrador y Bioy Casares— tratan de confirmar la “realidad” de este mundo a través de otros libros: atlas, enciclopedias, etc., que parecen tener ante sus ojos el carácter de condensar y representar el conocimiento que los seres humanos tenemos de la realidad que nos rodea. Borges llama la atención sobre la infinita fe que tenemos en la palabra escrita; cómo nuestra civilización ha sacralizado definitivamente a la escritura y a su máximo representante: el libro (*Otras Inquisiciones*). Además, Borges expone en múltiples ocasiones sus reparos en relación a la historia, mejor dicho, en referencia al discurso histórico: “... la historia del universo —y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio” (437).

A este respecto conviene aludir a la *naturaleza especular* observada por Alazraki en múltiples textos borgianos; Alazraki define el espejo “... como diseño organizador del relato, como su principio estructurador” (Alazraki, 1977: 14). Este principio es observado en cuentos como “La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos...”, “Emma Zunz”, entre otros, y corresponde a la lógica narrativa de estos relatos; sin embargo, en el cuento analizado el espejo está representado por el mundo de Tlön. Este mundo está construido como la realidad circundante. La historia de la humanidad está en sus libros, anales, enciclopedias; allí se encuentra el resumen o la representación de esa realidad. Por cierto, nos es imposible experimentar la historia, sólo podemos leerla en estos textos. Tlön también es construido así por sus creadores. Imita y distorsiona la realidad que le sirve de base. Recordemos que al ser exhumada la primera enciclopedia completa de Tlön, el oncenno tomo ha sido reformulado para presentar un mundo compatible con aquel que trata de representar: “Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo... han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real” (442). Sin embargo, Tlön presenta alguna ventaja con respecto a nuestra realidad, ha sido “urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres” (443), mientras que el orden (si es que existe) de nuestra realidad obedece a leyes divinas que no podemos percibir. Tlön no sólo es un espejo deformante de la realidad, sino que se atreve a desintegrar el nivel de realidad del primer relato. Es en esta medida que al final del relato el espejo de Tlön engloba en su superficie bruñida la totalidad del relato. Este procedimiento es para McKenna la “falacia mimética” borgiana: “What Borges shows up by turning it against itself is the “Mimetic Fallacy” with all the delusions about “Reality” that it implies” (19).

Hemos hablado de trampas, ironías, acertijos —especie de zancadillas— que Borges propone a sus lectores. Tratar de explicar la desazón que la lectura borgiana suscita es hablar, por un lado, de lo lejos que estamos de ser sus “lectores ideales” y por otro hacer evidente, mediante nuestro fracaso, la falta de gratificación recibida en la recepción de sus textos. Sin embargo, existe un proyecto que se repite casi hasta el hartazgo, una suerte de utopía ardua y difícil (como sus textos), que procede de lo que Borges considera “lo literario”. Para Borges, todo ya ha sido escrito y a la vez todo es todavía “escribible”; en tanto “reverberaciones” de un texto único. En el universo de Tlön se atribuye a un único autor toda la literatura, éste es intemporal y anónimo. También, todas las ficciones “... abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables” (439). Todo libro debe encerrar su contralibro, si no se encuentra completo. Esta profunda vocación palinséstica en Borges, procede de su hábito de lectura. Su mente todo lo recoge y todo lo transforma, hasta la medida en la cual la literatura sea capaz de transformar la realidad.

Esta última idea nos parece la clave de los textos borgianos, su literatura es capaz de hacer que nosotros (en tanto lectores) tomemos conciencia de lo que leemos, estemos más atentos que nunca a las falacias y continua insatisfacción que las palabras nos ofrecen. Necesitamos estar conscientes del *pharmakon* que domina nuestra vida⁹. A la vez, necesitamos interrogar nuestros valores, nuestra noción de realidad, nuestro entorno. Borges se ríe de nuestras certidumbres y pretende quitarles fundamento. Recordemos que en Tlön, la metafísica era una rama de la literatura fantástica, “ciencia” que no buscaba la realidad, sino el asombro. Dilucidar el misterio o la intriga de los textos borgianos no supone, de modo alguno, llegar al centro o significado último (es decir el *logos*), sino emprender un regreso vertiginoso al principio. Tlön, al imponerse al mundo “real”, disuelve los límites entre realidad (ficcional) y ficción (dentro de la ficción), desencadenando la posibilidad de otro relato que no emerge, que jamás llega, el cual necesitamos para responder los interrogantes que sus finales abren.

Borges ha creado un universo utópico, perfectamente estructurado, que pone en tela de juicio nuestros hábitos de percepción y lectura. No obstante, este perfecto universo (recordemos que la perfección extrema es también abominable) no se resuelve en los marcos de los textos mismos, sino que comienza a atentar contra esos límites.

Carmela Zanelli

University of California, Los Angeles

NOTAS

1. El cuento estudiado forma parte del libro *Ficciones*, publicado por vez primera en 1944. Utilizamos en este trabajo la edición de la *Obras completas* de 1974 (ver bibliografía). Todas las citas del cuento y de otros textos de Borges corresponden a esta edición.

2. Utilizaremos las categorías de la voz, la *focalización* y los *niveles del relato* propuestas por Gerard Genette a lo largo de su obra (especialmente *Figures, Figures II, Figures III*, París: Editions de Seuil, 1966, 1969 y 1974). También incluimos la noción de incrustación de voz, desarrollada por Mieke Bal (*Teoría de la Narrativa*. Madrid: Cátedra, 1985 y en: "Notes on Narrative Embedding", *Poetics Today* 2:2, 1981). Sobre la caracterización de la ficción fantástica, manejamos las ideas expuestas por Susana Reisz en *Teoría Literaria: una propuesta* (ver nota 5 y bibliografía).

3. El narrador omnisciente de la novela realista sabe más que sus personajes, es capaz de percibir y por lo tanto describir sus sensaciones y pensamientos (focalización "O") y nunca se actualiza como personaje del relato, por lo tanto está fuera de la diégesis (heterodiegético). En cambio el narrador homodiegético se presenta como personaje del relato, provisto por lo general de una capacidad perceptiva externa, por ejemplo no es capaz de reproducir las sensaciones y pensamientos de los otros personajes (focalización externa).

4. Manejamos el concepto de *isotopía discursiva* siguiendo la definición de A. J. Greimas, quien habla de la recurrencia de categorías de significado, sean éstas *temáticas* (líneas argumentales), *figurativas* (el espejo y el artículo apócrifo en "Tlön..", por ejemplo) o *actoriales* (las cuales se pueden definir como isotopías temático-figurativas) (Greimas 231).

5. Reisz desarrolla los tipos de modificación de las modalidades de existencia de los elementos del texto ficcional en base a las ideas de J. Landwer (*Text und Fiktion*, Munchen: Fink, 1975) y a la lógica aristotélica. Establece una tipología de la ficción en función de las distintas transformaciones ocurridas; propone, por ejemplo, que la modificación típica de la ficción realista es presentar hechos posibles como fácticos. Mientras que la ficción fantástica se define por presentar al inicio del relato situaciones posibles como fácticas, las cuales se encargan de actualizar una noción de realidad, que se ve cuestionada al final por hechos posibles relativamente verosímiles o imposibles que se presentan, ya sea como fácticos o como posibles.

6. Hemos hablado en todo momento de Tlön y de Uqbar como constructos mentales, que son el resultado de prácticas semióticas tales como libros, artículos, reuniones y proyectos de una sociedad secreta. Se trata entonces, de un segundo mundo semiótico inserto en el relato estudiado (primer mundo semiótico). Sin embargo, no consideramos el mundo de Tlön como un nivel del relato distinto (siguiendo a Genette) o un relato incrustado (según Bal), ya que no es producido por una voz narrativa.

7. La línea de doble función se define en el campo de las artes plásticas como un elemento que determina dos objetos a la vez, sin establecer fronteras entre ambos elementos.

8. Estas posibilidades han sido propuestas por Genette en *Palimpsestes*, y retomadas por Alazraki (1984), exposición que venimos aprovechando.

9. Siguiendo a Derrida, hacemos extensiva la idea de *pharmakon* (remedio/veneno) para caracterizar no sólo a la escritura, sino a la totalidad del lenguaje. Recordemos que el logocentrismo occidental se apoya en la supuesta presencia y verdad del *logos* (conocimiento) en el lenguaje hablado, el cual se vería desplazado y diferido en el lenguaje escrito (Derrida 95-172). Sin embargo, las relaciones diferenciales que gobiernan el lenguaje (sea éste escrito o hablado) nos enfrentan a un significado diferido, fruto de la diferencia y el desplazamiento de los significantes. Por lo tanto, el lenguaje no es el mecanismo fiable que nos permite alcanzar la verdad del conocimiento, sino el sistema que moldea dicho conocimiento, relativizándolo.

OBRAS CITADAS

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1977.
 Alazraki, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Jorge Luis Borges*. Madrid: Ed. Gredos, 1977.

- . “El texto como palimpsesto: Lectura Intertextualidad de Borges”. *HR* 52 (1984): 281–302.
- Amante, David J. “The Theory of Ironic Speech Acts”, *Poetics Today* 2:2 (Winter 1984): 77–96.
- Anderson Imbert, Enrique. “Un cuento de Borges: “La Casa de Asterión” ”, *Revista Iberoamericana* 25, 49 (1960): 33–45.
- Bal, Mieke. “Notes on Narrative Embedding”, *Poetics Today* 2:2 (Winter 1981): 41–59.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923–1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Doležel, Lubomír. “Truth and Authenticity in Narrative”. *Poetics Today* 1:3 (Fall 1980): 9–25.
- Genette, Gerard. *Figures, Figures II, Figures III*. Paris: Editions du Seuil 1966, 1969, 1974.
- Greimas, A. J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Ed. Gredos, 1982.
- McKenna, Andrew J. “Biblioclasm: Joycing Jesus and Borges”. *Diacritics* 8:3 (Fall 1978): 15–29.
- Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría Literaria: Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1986.