

## ASPECTOS DE LA CITACIÓN EN “TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”



*Ethan Weed*

---

### INTRODUCCIÓN

**E**l lector de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges, no sabe qué hacer. Empieza a leer un cuento que trata de la investigación de un enigma. En la segunda parte del cuento, el tono cambia, y de pronto parece que está leyendo un texto filosófico. En la tercera parte, lee que lo que acaba de leer no era un cuento, sino un “artículo”. Esta tercera parte pretende ser una posdata al “artículo” (aunque el lector que leyó este cuento en el año de su publicación habría notado que la posdata venía del futuro). Esta posdata supuestamente explica todo, pero hace lo contrario. Nada queda explicado, el narrador dice que ya no le interesa lo que acaba de escribir, y el lector queda con más preguntas que nunca.

Este cuento es como un camaleón, que cambia de piel a cada rato. La ambigüedad es un elemento central en el cuento; mi hipótesis es que esta ambigüedad viene, por lo menos en parte, del uso abundante de la cita, que es en sí algo ambiguo. Mi propósito es demostrar que “Tlön” tiene su base en el uso (y quizás abuso) de la cita, y que de este núcleo brotan muchas de las contradicciones del cuento,

contradicciones que, al mismo tiempo, puede decirse que *son* el cuento.

#### LA POLIFONÍA Y LA CITA

Al leer el cuento, tenía la sensación de que las tres partes que lo forman no debían pertenecer al mismo cuento. Cada parte tiene su propio estilo, y en cada parte el narrador habla de una forma distinta. Fueron estos cambios abruptos y desconcertantes los que me llevaron a investigar el elemento polifónico en el texto.

La polifonía textual es un tema que ha sido tratado por muchos autores, cada uno con su punto de vista. Para Mikhail Bakhtin, la característica definitiva de la prosa es que puede mostrar todo un espectro de voces, lenguas, estilos, dialectos, etc., dentro de la misma obra. En cambio, un poeta “strips the word of others’ intentions, he uses only such words and forms (and only in such a way) that they lose their link with specific contexts” (297); mientras que, en la prosa, estas vinculaciones que las palabras tienen con otros contextos no desaparecen y la prosa debe su riqueza a estas referencias, asociaciones, etc.:

The orientation of the word amid the utterances and languages of others, and all the specific phenomena connected with this orientation, takes on artistic significance in novel style. Diversity of voices and heteroglossia enter the novel and organize themselves within it into a structured artistic system. This constitutes the distinguishing feature of the novel as a genre. (300)

Sigo a Graciela Reyes, quien se inspira en Bakhtin (entre otros), y que aborda el tema por medio de la cita, entendida en términos muy amplios. Para Reyes, la citación no sólo es la replicación fiel de un trozo de texto en otro, sino la inclusión de cualquier discurso en otro. Según la definición de Reyes, la citación forma una parte tan integral de nuestro lenguaje que casi no podemos hablar sin citar. En esto está de acuerdo con Bakhtin, quien dice:

Were we to eavesdrop on snatches of raw dialogue in the street, in a crowd, in lines, in a foyer and so forth, we would hear how often the words “he says,” “people say,” “he said...” are repeated, and in the conversational hurly-burly of people in a crowd, everything often

fuses into one big “he says... you say... I say...” Reflect how enormous is the weight of “everyone says” and “it is said” in public opinion, public rumor, gossip, slander and so forth. One must consider the psychological importance in our lives of what others say about us, and the importance, for us, of understanding and interpreting these words of others (...) (338)

Si digo, por ejemplo, “Juan me dijo que tiene gripe,” he incluido, de forma indirecta, una enunciación de Juan en la mía. Vamos a ver cómo el ejemplo, aunque banal, muestra la ambigüedad elemental de la citación que quiero destacar en el análisis de “Tlön”.

Cabe aquí considerar la distinción que Reyes hace entre Estilo Directo y Estilo Indirecto. Si digo: “Ayer, Juan me dijo: ‘Yo tengo gripe’”, los dos espacios discursivos son más obvios. Hay una distinción clara entre mis palabras y las de Juan, demarcadas por las comillas. A esta forma de citar Reyes la llama Estilo Directo (ED). Pero ya en el ED, la semilla de la ambigüedad está presente, porque aunque las palabras de Juan y las mías están separadas gráficamente por las comillas (o por un cambio en el tono de voz, en el caso de una enunciación oral), la voz que pronuncia las palabras de ambas personas es mía. Juan, al decirme que tenía gripe, hizo un acto de habla, un *speech act*, es decir, que dijo algo con sus propias palabras con intenciones propias. En cambio, cuando yo repito sus palabras (aunque las repito fielmente), las palabras de Juan ya no son un acto de habla realizado por Juan, sino mi representación de un acto de habla de Juan. Aunque, en mi enunciación, yo atribuyo las palabras a Juan, ya no le pertenecen, por lo menos no de la misma manera en que le pertenecían en el momento de decirlas. El “yo” entre las comillas no es el mismo “yo” que dice “Ayer, Juan me dijo:”; se ha perdido lo que Reyes llama la “correferencia pragmática” (90).

Para seguir entonces con el ejemplo de arriba: si digo “Juan me dijo que tiene gripe,” han desaparecido las comillas, y se ha cambiado la conjugación del verbo. Ahora el oyente no puede recuperar las palabras exactas de Juan, y hay una sola voz: la mía. Sin embargo, las palabras de Juan están todavía presentes, enmascaradas y (quizás) deformadas en mi paráfrasis de su enunciación original. Esto es el Estilo Indirecto (EI) de Reyes, caracterizado por la ausencia de comillas, y la forma “dice que”, “cree que”, etc. En el EI, se ha per-

dido un poco más de la distancia entre el citador y el citado; las dos voces se mezclan.

Se puede dar un paso más. También pueden suprimirse las marcas sintácticas “dice que,” “creo que,” etc. Oraciones de este tipo “no se presentan sintácticamente (ni gráficamente) como dichas por otro” (Reyes 82). Reyes llama a esta variante “*oratio quasi obliqua*” y dice: “En la *oratio quasi obliqua* la voz del enunciador es más tenue, o no se oye, y de ahí su uso (abundante) en enunciaciones en las que el locutor asume el acto proposicional ajeno” (83). Reyes da el ejemplo siguiente de *oratio quasi obliqua*: “Antonio viene hoy, a las nueve de la noche: avisó ayer” (74). En este ejemplo, señala Reyes:

[...] el discurso ajeno ha sido asumido al máximo, hasta el punto de que podría afirmarse que locutor y enunciador coinciden; aunque la fuente de la noticia sobre la llegada de Antonio es Antonio, y tal fuente está nombrada, el locutor reformula de tal modo el enunciado previo que, haciéndolo suyo, garantiza su valor de verdad. (74-75)

La polifonía, como la entiende Reyes, no consiste solamente del entrelazamiento de voces en el nivel de la oración, como hemos visto en los ejemplos de arriba, sino también de menciones a otros textos, alusiones a otros discursos, el empleo de clichés, estilos de escribir: lo que suele llamarse la intertextualidad. La polifonía, entendida con esta acepción amplia, es un elemento que forma una parte integral del lenguaje. Según Reyes, “La citación es un mecanismo imprescindible para el funcionamiento discursivo. No hay discurso que carezca de alguna dimensión intertextual: en todo texto hay otro texto” (46). De hecho, un lenguaje sólo funciona en cuanto sus palabras pueden repetirse; nos entendemos, porque todos podemos usar las mismas palabras.

La literatura puede entenderse como citación, de la misma forma que mis ejemplos de arriba. Cuando yo repito las palabras de Juan, sus palabras, en mi boca, ya no son sus palabras sino mi representación de sus palabras. He sacado las palabras de Juan de su contexto original, y las repito en otro contexto. De la misma manera, la literatura no es un acto de habla, sino “una estructura intemporal” (Reyes 33). La literatura queda fuera del contexto necesario para entenderla como discurso comunicativo; es una representación del lenguaje,

una muestra de lenguaje. De la misma manera, el mundo dentro de la literatura no es el mismo mundo en el que vivimos nosotros, sino una representación de elementos de este mundo, que puede o no corresponderse con la manera en la que normalmente vemos el mundo.

Pero el acto de trasladar una cita de su contexto original a otro implica un cambio en significado. Las palabras citadas dejan de significar lo que significaban en su contexto original, y adquieren otro significado. El nuevo contexto las presenta con sus propias premisas; el citador (conscientemente o no) tergiversa la cita, la usa de una manera distinta a la del enunciador original.

Es esta ambigüedad inherente en la cita lo que quiero analizar en "Tlön". En la sección titulada "La polifonía del micro-nivel," examinaré este fenómeno en el nivel de la oración. En "La polifonía del macro-nivel," consideraré el mismo fenómeno en el nivel del cuento entero. Creo que son las mismas fuerzas que operan en ambos contextos, y que una consideración de estas fuerzas llevará a una comprensión más amplia del cuento.

#### LA POLIFONÍA DEL MICRO-NIVEL

La polifonía de lo que llamo el "micro-nivel" consiste en la expresión de varias voces dentro de la misma oración. Como hemos visto, hay varios grados en que un locutor puede asumir el discurso de otro en el suyo, desde el estilo directo hasta la variante del estilo indirecto, la *oratio quasi obliqua*, en la que el locutor asume más o menos totalmente la enunciación ajena en la suya.

Si una cita en EI es siempre una paráfrasis, puede decirse que la *oratio quasi obliqua* es una paráfrasis sin indicación de que se trata de una paráfrasis. La mayoría de la segunda parte de "Tlön" consiste en una paráfrasis de unos artículos que el narrador ha leído en el Onceno Tomo de *A First Encyclopaedia of Tlön*. Como es natural, el narrador no dice en cada oración: "el Onceno Tomo dice que: ..." Queda sobreentendido que estamos leyendo una paráfrasis, y el narrador salpica su paráfrasis con frases como "el Onceno Tomo deja entender que..." (29) y "así lo declara el Onceno Tomo" (32). No obstante, esta falta de indicaciones sintácticas de que el narrador está citando otro texto tiene un efecto acumulativo de vinculación del

narrador con el texto ajeno (el Onceno Tomo), que forma una base de ambigüedad que el narrador sabe explotar.

Aquí cabe considerar otra cita de Reyes, quien dice:

En un texto descriptivo, sea, por ejemplo, el estudio de las creencias de cierta comunidad, real o novelesca, la ausencia de marcas se produce más bien por cierta economía en la enunciación -supresión de “dicen que”, “creen que” sobreentendidos-, la distancia entre locutor y enunciador se minimiza pero no se pierde, y el locutor no ejerce comentario alguno sobre el discurso tan laxamente citado. (82)

Esto es exactamente lo que parece ser el discurso del narrador en la segunda parte de “Tlön”: un texto descriptivo de las creencias de cierta comunidad, en este caso, una comunidad imaginaria que sólo existe en una enciclopedia. Pero hay momentos en que el narrador lleva un paso más adelante la ambigüedad inherente en el EI y la OQO, y se compromete con el discurso que está citando de una manera muy extraña. Destacaré tres ejemplos.

#### UNA TESIS INCONCEBIBLE

El primer ejemplo es acaso no tan llamativo, pero muestra cómo una acumulación de varios tipos de citas y del uso del EI/OQO puede provocar una incertidumbre en el lector. En la página 27, se inicia una descripción de un discurso filosófico tlöniano.

Hablando de la doctrina avanzada por un heresiarca, dice: “Para facilitar el entendimiento de esa tesis inconcebible, ...[el heresiarca]... ideó el sofisma de las nueva monedas de cobre...” No sabemos si la palabra “inconcebible” (o “*inconceivable*”, dado que la enciclopedia está en inglés) está o no en el artículo del Onceno Tomo, pero podemos estar seguros de que la palabra refleja la opinión colectiva de los tlönianos. En la misma oración, dice “... ideó el sofisma de las nueve monedas de cobre ...” Otra vez, es el narrador, en su paráfrasis, quien elige la palabra “sofisma”, aunque podría ser que se tratara del uso de una palabra también empleada por el autor del artículo. Sintácticamente, es el narrador quien dice “inconcebible” y “sofisma”, pero entendemos que se trata de una paráfrasis, o sea, un uso legítimo de la OQO.

El narrador se aleja un poco más del discurso tlöniano en la oración que sigue, en la cual encierra la opinión ortodoxa entre comillas: "... de ese 'razonamiento especioso' hay muchas versiones ..." Aquí tenemos lo que parece ser una cita directa, pero no sabemos quién lo dijo. Es posible que nadie haya usado estas palabras y, como dice Reyes, "se trata de un punto de vista y no de una expresión, o de una expresión típica (de cierto modo de ver el mundo, quizá) y con ella un punto de vista" (82). De todos modos, no es evidente por qué esta cita merece comillas y no, por ejemplo, la palabra "sofisma".

Entonces, el narrador deja hablar al heresiarca en lo que parece ser una cita directa del Onceno Tomo. Sobre todo, el uso de comillas indica que estamos leyendo una representación fiel de las palabras del Onceno Tomo. El narrador menciona que hay muchas versiones de este "sofisma", pero de alguna manera, la forma en que se presenta nos deja "oír" al heresiarca y sus partidarios. Más tarde, el narrador menciona las refutaciones que aportan los ortodoxos e incluye lo que parece ser otra cita directa: "¿No sería ridículo -interrogaron-pretender que ese dolor es el mismo?" (29). Un poco más abajo tenemos otra: "Argumentaron: si la igualdad comporta la identidad, habría que admitir asimismo que las nueve monedas son una sola" (29). Estas palabras pueden o no estar en el Onceno Tomo; una vez más, no queda claro si se trata o no de una cita directa. Al emplear esta forma conversacional, el narrador está citando por lo menos no sólo el Onceno Tomo, sino también un estilo común de la argumentación filosófica. Lo que no queda claro es si emplea este estilo porque los autores del Onceno Tomo también lo han empleado, o si el narrador está reformulando la sustancia del artículo en sus propias palabras.

El párrafo siguiente empieza así: "Increíblemente, esas refutaciones no resultaron definitivas." Ya nos resulta más difícil decir quién dice "increíblemente". Después de haber "oído" tantas voces, el lector está ya menos seguro de quién dice qué, y sobre todo de la actitud del narrador en cuanto al discurso del Onceno Tomo. Al empezar la oración con la palabra "increíblemente", el narrador parece indicar que la palabra es suya, y no una cita de la voz común de Tlön y del Onceno Tomo. Pero, como hemos visto, el narrador ha

incorporado el discurso del Onceno Tomo en el suyo en tal grado que no podemos estar seguros.

Para hacer la cosa más ambigua aún, después de contarnos la refutación que presenta el pensador ortodoxo, el narrador dice: “Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer) formula una doctrina muy parecida en el primer volumen de *Parerga und Paralipomena*” (30). Esta oración sólo puede atribuirse al narrador, dado que es una referencia al mundo “real”, y no al mundo de Tlön. Pero si el narrador llama “apasionado y lúcido” a Schopenhauer, ¿quiere decir que el narrador también prefiere la refutación ortodoxa tlöniana al “sofisma” del heresiarca (lo cual corresponde a nuestra concepción normal del universo)? Y si es así, pone más en duda aún la procedencia de las palabras “inconcebibles”, “sofisma”, etc., en los párrafos anteriores.

#### LOS SISTEMAS INCREÍBLES

El segundo ejemplo del entrelazamiento del discurso del narrador con el del Onceno Tomo que quiero destacar está en las páginas 25-26, donde leemos:

Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a cualquiera de ellos.

La voz es la del narrador; no estamos leyendo una cita directa sino una paráfrasis del artículo del Onceno Tomo. Pero, de nuevo, las voces se mezclan. Es posible que la segunda oración sea una cita del Onceno Tomo, y que las comillas puedan reponerse: “Según el Onceno Tomo, ‘los metafísicos...’” pero es menos probable que sea éste el caso con la primera oración. Probablemente es el narrador quien dice “increíbles”, o sea, que él ha leído todo el artículo sobre los sistemas de pensamiento de Tlön, y su conclusión es que son increíbles, y entendemos que también ésta sería nuestra opinión, si tuviéramos la oportunidad de leer el Onceno Tomo. Al mismo tiempo, si los metafísicos de Tlön no buscan la verdad, sino el asombro, es po-

sible que ellos también puedan llamar “increíbles” a sus teorías. Ahora bien, si la meta de la metafísica tlöniana es buscar teorías o sistemas increíbles, no se entiende por qué la teoría “increíble” (o “inconcebible”, como dice el narrador) del materialismo provoca la ira y no la admiración.

El narrador sigue: “Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.” Aquí no hay nada sorprendente (¡si pasamos por alto el contenido de la oración!) aunque, quizás, cabe recordar que se trata de una cita de una cita: estamos bastante lejos del supuesto enunciador de este concepto: el narrador dice que el Onceno Tomo dice que los metafísicos de Tlön juzgan que... La siguiente oración tiene la misma forma, pero con una pequeña diferencia: ahora, en vez de “juzgar”, “creer” o “decir”, tenemos “saber”.

Ahora bien, no está tan claro quién dice qué. Entendemos que la frase “un sistema no es otra cosa que la subordinación de un aspecto del universo a uno cualquiera de ellos” pertenece, como las ideas anteriores, al discurso de los metafísicos de Tlön (y por eso está citada en el Onceno Tomo). Pero al decir “saben que” el narrador también se compromete. Es posible decir que otra persona sabe algo, e incluso que él sabe algo que yo no sé, pero decir que él lo sabe implica que yo creo que lo que él sabe es la verdad. Sería muy extraño decir de otra cultura, por ejemplo en un artículo antropológico, que “saben” que la luna está hecha de queso si el autor no compartiera esta creencia. Diría, por supuesto, “creen que...”, aunque un miembro de esa cultura diría “yo sé que la luna...”

Aun si suponemos que los autores de la enciclopedia de Tlön fingen compartir las creencias de los tlönianos, no cabría en el estilo supuestamente objetivo de una enciclopedia decir “saben que”. Y aun si las palabras “saben que” estuvieran en el artículo, el narrador no las usaría, si no compartiera esta creencia. Tenemos que atribuir este “saben que” al narrador, quien dice, en efecto, “ellos, como yo, saben que ...”.

#### PARECE MENTIRA

El último ejemplo de polifonía en el nivel de la oración que quiero mencionar aquí está en la página 31. Hablando de los *hrönir*, el narrador dice: “Parece mentira que su metódica producción cuente

apenas cien años, pero así lo declara el Onceno Tomo.” No cabe duda de que el narrador dice “parece mentira” por su propia cuenta. Aparentemente, ha olvidado que *todo* en el Onceno Tomo es pura mentira (o por lo menos, invención).

Decir que “parece mentira ... pero así lo declara el Onceno Tomo” indica que ahora tenemos un narrador que toma en serio el contenido de la enciclopedia y que considera el Onceno Tomo una autoridad máxima. No creo que sea casual el uso de la palabra “declarar”. El narrador podía haber dicho “así dice el Onceno Tomo” o “así está escrito en el Onceno Tomo”, pero no: el Onceno Tomo declara. Hasta el nombre “el Onceno Tomo” lleva algo de autoridad en sí. ¿Cómo conciliar este narrador que cree todo lo que dice el Onceno Tomo con el que descubrió este mismo libro en Adrogué y nos explicó que se trataba de la descripción de un mundo fictivo? Para hacer la cosa más complicada, en la posdata el narrador escribe que, cuando se descubrieron en Memphis los cuarenta volúmenes de la enciclopedia, los autores habían hecho algunos cambios: “Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo (verbigracia, la multiplicación de los *hrönir*, han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis... [para] exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real” (38). De modo que tenemos un narrador que, en la página 38, dice que la multiplicación de los *hrönir* es poco verosímil, después de haber dicho siete páginas antes que parece mentira que los tlönianos hubieran tardado tanto en producirlos metódicamente.

## RESUMEN

La segunda parte del cuento consiste (exceptuando una pequeña introducción) en el resumen de unos artículos de una enciclopedia. El narrador emplea la *oratio quasi obliqua*, en la que desaparece toda indicación sintáctica de que se trata de una cita. Como indica Reyes, esta forma es muy común en la relación de las creencias de un grupo: es más económica que el El canónico porque no hay que repetir “dicen que”, “creen que”, etc. en cada oración. El uso de la OQO es aquí, entonces, totalmente legítimo. Sin embargo, la OQO lleva en sí una ambigüedad. El narrador de un texto en OQO ha asimilado el discurso ajeno totalmente en el suyo, y aunque está sobreentendido

que hay una separación entre los dos discursos, esta separación no se percibe gráficamente. Como hemos visto, el narrador de la segunda parte de "Tlön" explota esta ambigüedad para dar unos saltos más allá de la objetividad que finge tener, y se compromete personalmente con el texto que supuestamente está citando.

#### LA POLIFONÍA DEL MACRO-NIVEL

La polifonía de lo que llamo el "macro-nivel" es a la vez más fácil y más difícil de precisar que la del micro-nivel. Más fácil, porque a diferencia de la polifonía dentro de la oración, la polifonía del macro-nivel consiste en la interrelación de textos enteros, o fragmentos de textos, y no en la adivinación de a quién atribuir cada palabra de una oración. Más difícil, porque mientras que en el nivel de la oración tenemos una cantidad finita de palabras con que trabajar, en el nivel del texto a veces hay que trabajar con alusiones, referencias vagas y citas de nada más que un estilo. Según Reyes: "desde la alusión más sutil hasta la repetición literal, desde la elección de una fórmula (sea "había una vez") hasta la parodia de un sistema literario íntegro, en todo texto literario hay otros..." (45). En "Tlön" hay de todo. Este cuento es un laberinto de citas tan complejo que resulta imposible esquematizarlo; mencionar cada cita, cada alusión, cada uso de la polifonía sería rescribir el cuento entero, porque el cuento está construido de citas. "Tlön" es un mosaico de textos: textos reales, textos imaginarios, textos que pueden o no existir. He dicho que este laberinto de citas no puede esquematizarse, pero exploraré algunos aspectos del mosaico para investigar cómo el uso de citas al nivel del texto también contribuye a la ambigüedad que impulsa el cuento.

#### CADA PARTE BASADA EN OTRO TEXTO

La primera parte del cuento se basa en el artículo sobre Uqbar, y comienza con la cita que Bioy recuerda (mal). Ya en las primeras páginas tenemos un ejemplo del papel que juega la cita en este cuento. La cita que Bioy recuerda es sólo un fragmento del texto original, y resulta que lo que había recordado no era una cita exacta, sino una paráfrasis: recordó la esencia de la cita, pero no la forma original. Había incorporado el discurso del heresiarca de Uqbar en su propio

discurso, reformulándolo. Por supuesto, las palabras del heresiarca son una fabricación: esta “cita” resulta ser nada más que una ficción, inventada por un desconocido. La cita que Bioy recuerda es falsa, porque no es la del artículo, y la cita “correcta” en el artículo también es falsa, porque no es un verdadero artículo sino una fabricación. Hasta la enciclopedia misma es falsa, porque alguien ha añadido unas páginas extras a un libro que ya a su vez era una copia pirática de otra enciclopedia, la *Encyclopaedia Britannica*. Sin embargo, la cita tiene valor. El narrador dice que la cita en el artículo está “formulada en palabras casi idénticas a las repetidas por él, aunque –tal vez- literariamente inferiores.” La cita de Bioy, entonces, aunque sea “falsa”, es mejor que la original. La cita, por muy sospechosa que sea, ha servido para dar materia prima a la mente artística.

Para comprobar la autenticidad del artículo, el narrador y sus amigos lanzan una investigación que consiste solamente en consultar libros: “En vano fatigamos atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores: nadie había estado nunca en Uqbar” (17-18). La implicación es que si algo no está en un libro, no existe. Esta actitud que tienen los personajes es al mismo tiempo ridícula y profunda: es ridículo pretender que la existencia de una cosa, una persona, un país dependa de su inclusión en un libro; al mismo tiempo, no podemos tener experiencia de todo el mundo: no tenemos otra opción que consultar la enciclopedia, la biblioteca, o sea: la representación del todo el mundo.

Aquí, en la primera parte del cuento, tenemos los dos temas que, según mi análisis, impulsan el cuento y crean su tensión: por un lado, los libros, los textos, son la autoridad última; por otro lado, todo texto es sospechoso.

Que la segunda parte del cuento también tiene base en un texto, no se puede negar. La trama (si podemos llamarla así) consiste en el descubrimiento de un libro (un volumen de una enciclopedia) y un resumen de una parte de su contenido. Estamos de nuevo trabajando con fragmentos. El narrador no ha leído (ni sabe si existe) la enciclopedia entera; sólo tiene un volumen que es, a su vez, un fragmento de la obra entera.

A diferencia de la primera parte, en la que el narrador busca la verdad en libros cuyo contenido suponemos verídico, la segunda

parte del cuento consiste en la relación de información cuya fuente sabemos que es falsa. Irónicamente, el narrador, tan sospechoso de la existencia de Uqbar, cuenta el contenido del Onceno Tomo como si fuera verídico.

Hemos visto cómo el uso de la OQO contribuye a la sensación de que el narrador cree lo que dice el Onceno Tomo. Se puede decir que al contar en OQO, el narrador hace una *suspension of disbelief*, que nos permite también a nosotros, los lectores, suspender nuestra incredulidad.

Mencionaré un elemento más que ayuda al mismo proceso: las indicaciones de tiempo en la segunda parte. Salpicado por la paráfrasis del narrador, hay alusiones a "ahora": "... la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas "actuales" ..." (23), "Las investigaciones en masa producen objetos contradictorios; ahora se prefieren los trabajos individuales..." (33). En una nota de pie, el narrador dice: "En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que..." (29). Estas alusiones al presente, combinadas con el uso del tiempo presente del verbo, ayudan al lector a imaginar que Tlön existe.

La segunda parte del cuento está basada, entonces, en otro texto, un texto en cuyo contenido creemos (al menos, mientras leemos) aunque sabemos que el texto es una ficción. En la segunda parte de "Tlön", tenemos de nuevo los temas introducidos en la primera parte: el texto es la fuente de información, y el texto es dudoso.

La tercera parte del cuento tiene su base en una carta que (supuestamente) explica todo. Esta vez, no se trata de un fragmento, sino de una carta entera. El narrador cuenta el contenido de la carta, pero no dice si él mismo la ha leído, o si su resumen es una paráfrasis de otro resumen, quizás publicado en la prensa.

El narrador dice que la carta "elucidaba enteramente el misterio de Tlön" (34). La carta describe la historia del grupo secreto que era el responsable de la invención del país Uqbar y, más tarde, del planeta Tlön. Irónicamente, esta carta, que supuestamente explica todo, en realidad no explica nada. Todavía no sabemos quién sigue el trabajo del grupo. La carta deja entender que el mundo de Tlön es una obra de ficción, pero entonces ¿cómo explicar las intrusiones del "mundo fantástico en el mundo real"? (36). Hasta la carta misma pa-

rece un poco dudosa. ¿Qué tipo de miembro de una sociedad secreta mandaría una carta por correo que revela todos los secretos del grupo? Y ¿qué clase de conspirador dejaría una carta así en un libro en vez de destruirla?

No podemos saberlo, ni tampoco es la intención del cuento que lo sepamos. Las contradicciones del cuento han sido cuidadosamente construidas de tal manera que, al aceptar una parte del cuento, no hay lugar para la otra. No tenemos otra opción que aceptar la explicación de la carta, porque la carta está presentada como una autoridad indiscutible. Pero al mismo tiempo, el cuento (que nos ha enseñado a dudar de todo texto) no termina con la carta, e insinúa que no debemos creer que todo esté resuelto.

En la posdata, el narrador menciona que ha tachado un poco su artículo, así que tenemos otra vez una cita de un fragmento de un texto. Cuando los 40 volúmenes de la *First Encyclopaedia of Tlön* se descubren en Memphis, sus autores también han tachado su obra. Así que el “artículo” es dos veces un fragmento. El artículo reproducido por el narrador de la posdata es un fragmento del original, y el original fue escrito sobre un texto que ya ha cambiado.

#### LAS RELACIONES ENTRE LAS PARTES

Como hemos visto, cada parte del cuento *Tlön* tiene como núcleo otro texto. Podemos escribirlo así:

$$\begin{array}{l} \text{Cuento} = (\text{posdata (carta)} + \text{artículo}) \\ \quad \quad \quad | \\ \quad \quad \quad \text{artículo} = (\text{primera parte (artículo sobre Uqbar)}) \\ \quad \quad \quad \quad \quad \quad + (\text{segunda parte (artículo sobre Tlön)}) \end{array}$$

Al empezar la lectura del cuento, creemos que estamos leyendo un cuento sobre un artículo misterioso. Lo mismo pasa en la segunda parte, en la que el resumen del artículo forma la mayoría del cuento. Sin embargo, en la tercera parte, que se llama “posdata”, nos enteramos de que lo que acabamos de leer, las dos primeras partes, no fue un cuento sino un “artículo”. Pero ¿qué tipo de artículo se publica en una *Antología de la literatura fantástica*? Estas tres partes, o sea, el “artículo” más su posdata, forman el cuento.

Es posible que quepa encerrar el esquema de arriba con otro par de paréntesis y llamar al texto entero "artículo": un artículo que tiene como núcleo un cuento; al terminar este cuento hecho de "artículos" (¿falsos artículos?), el lector no está seguro de qué acaba de leer. ¿Será este "cuento" en realidad un tipo de artículo? Pero entonces, ¿un artículo sobre qué? La duda que siente el lector no se debe solamente al uso de la palabra "artículo". El "autor citador" (terminología de Reyes) ha incorporado también los estilos de ambos géneros en su discurso literario. Si nos sentimos un poco incómodos al llamar a este texto "cuento" o "artículo" es porque algunos pasajes se leen como un cuento, y otros, como un artículo.

La primera parte evoca los cuentos policiales: hay un enigma, y un equipo de investigadores. Hay también un elemento de las historias de aventuras: el descubrimiento de un país desconocido. ¿Quién sabe si los amigos no lanzarán una expedición a esta región perdida?

En cambio, en la segunda parte el narrador adopta la voz del autor de un artículo de una enciclopedia. Cuenta hechos fantásticos e improbables, pero en el estilo apropiado para una enciclopedia, como él mismo dice: "un poco aburrido" (16).

En la tercera parte, estos dos estilos se mezclan. Hay pasajes que tienen un tono pseudo-académico, por ejemplo, en las páginas 38-39: "Es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan." Aquí el narrador discute el problema con un tono objetivo y ajeno; incluso hay una nota al pie, para darle al pasaje un carácter más académico. En cambio, otros pasajes, por ejemplo, la larga secuencia en la que se descubre el cono pesado, son pura narración.

El juego de los géneros no acaba con la dicotomía cuento/artículo. El trozo mencionado arriba, en que el narrador y su amigo descubren el segundo objeto de Tlön en el mundo real, tiene rasgos que evocan los cuentos fantásticos de Lovecraft. Frases como "un azar que me inquieta", "su peso era intolerable" y "dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo" (36-37) podrían haber sido escritos por él o por alguno de sus imitadores. Estas frases, junto al aislamiento de los personajes por la creciente del río, la muerte del

hombre desconocido, que era más joven de lo que su voz había sugerido, y la declaración de que esos conos están “hechos de un metal que no es de este mundo” (38), son típicas de este estilo de cuento fantástico o de ciencia-ficción. Al mismo tiempo, el narrador (o autor citador) se burla del estilo mismo cuando dice “nadie sabía nada del muerto, salvo ‘que venía de la frontera’” (38). Poner “que venía de la frontera” entre comillas lo separa del resto del texto, no sólo para indicar que esto es lo que le dijeron al narrador, sino también para ridiculizarlo. El muerto es de la frontera, porque esto es más misterioso que decir que es el cuñado del pulpero. Pero las comillas muestran la estratagema y la desarman.

“Tlön” también cita el género utópico, y sobre todo hay muchas semejanzas con *Utopía* de Tomás Moro. Hacer un análisis comparativo completo de los dos textos no cabe en el ámbito de este trabajo. Me limitaré a mencionar dos aspectos que “Tlön” comparte con *Utopía*.

*Utopía* consiste de dos partes. En la segunda, hay una descripción del país de Utopía que tiene un tono pesado, pedante. Según el texto, Utopía es un lugar donde todo sigue un plan muy rígido y nada queda fuera del plan. Sin embargo, se hallan muchas contradicciones en el texto, de modo que el lector no puede aceptar un detalle sin dejar de aceptar otro. El estilo de la primera parte es bastante distinto al de la segunda. Aquí, el tono es mucho más animado.

Esto podría ser una descripción de “Tlön”. Después de una primera parte que introduce el tema con estilo más o menos animado, la segunda parte del cuento consiste en una descripción, en un tono más pesado, de las leyes y costumbres del planeta Tlön. Como Utopía, Tlön parece ser un lugar ordenado, donde todo sigue unas reglas indiscutibles; sin embargo, hay contradicciones integradas en el texto de tal manera que el lector no puede aceptar todo lo que se dice de Tlön. Ambas regiones quedan lejos del “aquí” del narrador, así que uno nunca podría visitarlas para comprobar cómo son en realidad. Quedan siempre más allá del aquí, y por eso Utopía, como Tlön, es una región ideal, o sea una región de ideas, que no puede hallarse en nuestro mundo real.

En *Utopía*, como en “Tlön”, no es muy clara la actitud que toma el narrador frente a la descripción de la forma de vida de la lejana región. La cosa se complica en *Utopía* porque hay (por lo menos) dos

narradores, pero la esencia del problema es la misma. El narrador principal de *Utopía* tiene el mismo nombre que el autor: Tomás Moro. Esto hace que uno tienda a vincular las opiniones expresadas en el libro con las de la persona histórica, Tomás Moro. Pero el "autor implícito" de la obra ha cuidado de que eso sea imposible. *Utopía* está tan lleno de contradicciones que el lector nunca averiguará cuál es la opinión del autor, ni tampoco la opinión del narrador.

Lo mismo ocurre en "Tlön". No conocemos el nombre del narrador, pero hay tantas alusiones a la persona histórica Borges (el narrador tiene los mismos amigos que Borges, frecuenta Adrogué, y comparte con Borges una pasión por los libros) que podemos permitirnos vincularlo con Borges. Pero no podemos decir qué opina este narrador sobre todo lo que cuenta. Como el narrador "Moro" de *Utopía*, el narrador de "Tlön" acaba su relato diciendo que realmente no le interesa mucho lo que acaba de contar. Sabemos que muchos de los elementos que forman la base del cuento son ideas que aparecen en otros cuentos de Borges. Pero nunca podremos decir qué cree el narrador de "Tlön" y, mucho menos, el autor.

#### CONCLUSIONES

Uno podría continuar. El narrador cita a Schopenhauer, a Russell, a Hume y a Berkeley. Cita a amigos del autor, atribuyéndoles cosas que probablemente nunca han dicho. Hace alusiones sutiles y referencias directas. Cita estilos de escribir y libros nunca escritos. Cita y cita, hasta tal punto que uno empieza a buscar citas donde tal vez no se hallen.

Mi hipótesis ha sido que la cita y la ambigüedad inherente a ella forman el núcleo de este cuento. Al ser citados, una palabra, una oración o un texto entero dejan de ser lo que eran, y se convierten en otra cosa. Citar un texto es trasladarlo de su contexto original a otro. De ahí proviene la ambigüedad de la cita, y al mismo tiempo hace posible su uso como elemento de una obra artística.

Una cita es una entidad que significa algo y, al mismo tiempo, no lo significa. La cita que Bioy Casares recuerda en la primera parte del cuento es un ejemplo perfecto. Él había cambiado un poco las palabras, pero aun cuando hubiera recordado las palabras exactamente como estaban en *The Anglo-American Cyclopaedia*, repetirlas en

el contexto de su conversación con el narrador significaría un cambio. Las palabras fueron escritas en un lugar y un tiempo, por un autor, con alguna intención, pero en la quinta donde los amigos han cenado y conversado hasta muy tarde por la noche, empiezan a hablar de la monstruosidad de los espejos, y esto provoca la memoria de Bioy. La cita ahora forma parte de su conversación y ha dejado de ser lo que era. Al mismo tiempo, por no ser una proposición original de Bioy, también trae su pasado consigo.

Así se hace la literatura. Como muestra del lenguaje, la literatura no puede otra cosa que reciclar palabras ya usadas, combinándolas en una forma nueva. Un autor se inspira en palabras ya dichas. Renueva temas viejos, tramas conocidas, presentándolas de otra manera. A lo mejor, esto ocurre sin que el autor se dé cuenta de lo que hace. El narrador de "Tlön" explicita muchas de sus fuentes, y no esconde el hecho de que su texto está construido sobre otros textos.

El narrador de "Tlön" es escritor y lector. En "Tlön", su escritura es lectura. El narrador de este cuento no hace mucho más que contar lo que ha leído y, en la última oración, declara su intención de seguir trabajando y reformulando textos. Está trabajando sobre una traducción, y ¿qué es el acto de traducir si no la lectura y la escritura simultánea? La traducción, el acto de trasladar un texto entero de su contexto original, la lengua y cultura en la que fue escrita, a otro contexto, otra lengua, es también una forma de citación. Obviamente, un lector que lee un texto traducido no lee el mismo texto que el que lee el texto original. El traductor/citador cita un discurso literario entero y, en el acto de llevarlo a otro sistema lingüístico y, por eso, a otra cultura, inevitablemente se ve obligado a hacer algunos cambios en el texto original. Según Efraín Kristal, a Borges le interesaban precisamente estos cambios. En sus traducciones, no se veía obligado a seguir servilmente el texto original, y aplaudía traducciones de su obra que se desviaban del original; en sus colaboraciones con Norman Thomas di Giovanni, no dudaba en cambiar y corregir sus propios textos para la traducción al inglés. En *Invisible work: Borges and translation*, Kristal dice

In summary, for Borges a translation is not the transfer of a text from one language to another. It is a transformation of a text into another. The appreciation of a literary work, for Borges, can be enriched by

translation, provided that the reader avoids the prejudice of assuming the original is the best version of the work [...] A translation can be more faithful to the work of literature than the original when the original fails to fulfill its own potentialities and latencies. (32-33)

La traducción es una forma de citación, y la citación puede describirse como una forma de traducción. Cuando el narrador de "Tlön" cita a Berkely, por ejemplo, está traduciendo las ideas de Berkeley en el espíritu de las traducciones de Borges. En "Tlön", el idealismo de Berkeley no está representado fielmente, sino que está trabajado, llevado un paso más allá. Las ideas de Berkeley han servido como materia prima, uno de los elementos con los que el narrador está armando su cuento. Creo que la transformación que el idealismo de Berkeley sufre en este cuento es un caso del "aprecio" y "enriquecimiento" de que habla Kristal. La versión del idealismo que aparece en "Tlön" es, quizás, literariamente mejor que las palabras originales, las ideas originales de Berkeley, tal como las palabras del herejarca de Uqbar fueron, a juicio del narrador, "literariamente inferiores" a las de Bioy Casares.

La lectura de "Tlön" como cita de *Utopía* revela el mismo aprecio por el texto original. Los elementos de *Utopía* que aparecen en "Tlön" no son los detalles superficiales, sino los elementos más valiosos del texto original. "Tlön" no es una copia de *Utopía*, pero sí puede leerse como traducción de *Utopía*, en el sentido más amplio de la palabra. Elementos esenciales de la estructura, de la esencia de *Utopía*, han sido trasladados a un contexto nuevo, y "Tlön", al mismo tiempo, se inscribe en una tradición literaria inaugurada por *Utopía*.

Para Borges, la traducción no es la traslación de un texto de una lengua a otra sino la transformación de un texto en otro. Dice Kristal de las traducciones de Borges:

Borges' translations are often daring, but they remain identifiable with their originals: they are still versions of the same works even when they have acquired borgesian touches. He reserved his most adventurous moves as translator to fashion some of his best-known literary works. Borges' translation process, therefore, has been seminal in his work as creative writer. (87)

Un cuento de Borges, entonces, puede entenderse como traducción, aun cuando él mismo es el autor. O dicho de otra manera, la obra de Borges es *siempre* una traducción, también cuando no se trata de una traducción en el sentido habitual. Creo que Reyes insistiría en que eso no sólo es verdad en cuanto a Borges, sino que toda literatura consiste en una traducción de textos anteriores. Los mundos fictivos más fantásticos e improbables tienen por fuerza su base en el mundo real, dado que el autor empírico sólo puede tener experiencia del mundo real, en el que vivimos todos. De la misma manera, el lenguaje literario más experimental y *avant garde* no puede evitar tener sus orígenes en el lenguaje cotidiano: no podemos concebir un lenguaje que sea totalmente ajeno a los lenguajes humanos. Hacer literatura es traducir, transformar, citar lo ya conocido, lo ya dicho y escrito.

Lo que distingue un cuento como "Tlön", entre otras cosas, es la conciencia del autor implícito de su uso de otros textos. El narrador arma su cuento de tal forma que nadie pueda ignorar que se trata de un texto construido sobre otros textos. El cuento revela su propio mecanismo al tiempo que se desarrolla la trama. Enseña al lector no sólo el cómo leer el cuento, sino también el cómo escribir, o por lo menos, el cómo se escribe la literatura. Lo que Kristal dice de las traducciones de Borges, que "*they remain identifiable with their originals*" puede decirse también de muchas de las citas que están entreteljadas en el cuento. El narrador menciona explícitamente a Berkeley, por ejemplo, cuando habla del idealismo de Tlön. En la sección sobre los idiomas de Tlön, el narrador menciona Xul Solar, conocido inventor de lenguas (entre muchas otras cosas). No todas las citas son tan explícitas, por supuesto. Pero el narrador se presenta como conocedor de textos y trabajador de textos.

Si "Tlön" no consiste más en que una conglomeración de citas, ¿dónde estará el cuento? Creo que el cuento se encuentra en los intersticios de las citas o, mejor dicho, que el cuento es la suma de las citas. Ricardo Piglia dice que "En Borges la erudición funciona como sintaxis, es un modo de darles forma a los textos" (80). El autor citador trae citas de un vasto espectro de fuentes y las conjunta en un nuevo contexto, donde tienen que convivir. Hasta las palabras del narrador son y no son suyas. El narrador cita la enciclopedia, pero

las palabras también son suyas. Uno entra rápidamente en una de las espirales infinitas que aparecen con frecuencia en la obra de Borges: fue Borges el autor quien inventó la enciclopedia de Tlön, y “Borges” el narrador (si nos permitimos llamarlo así) parece ser una “cita” del Borges autor, así que es natural que las palabras de la enciclopedia también sean las palabras del narrador. Es decir que el narrador, al citar la enciclopedia, está citándose a sí mismo, o al autor de quien él mismo es una cita ... Por supuesto, el autor, al inventar la enciclopedia de Tlön, cita otras fuentes: Russell, Berkeley, la *Encyclopaedia Britannica*, que a su vez citan...etc. ... etc. ... Estas voces, más tenues, pero también presentes, se mezclan con la del narrador, y las chispas que salen de este conjunto infinito de citas son el cuento.

He sostenido que la ambigüedad de la cita es el motor que propulsa el cuento. “Tlön” es ‘casi’ muchos otros cuentos. Es casi un cuento de ciencia-ficción, es casi un cuento policial, es casi un artículo sobre las implicaciones de algunos sistemas de pensamiento filosófico, pero no es exactamente ninguno de estos textos posibles. Queda abierto a muchas interpretaciones e invita al lector a seguir la pista que más le interese. Insinúa que, si acaso ninguna de las pistas es la “correcta”, todas las pistas son posibles y por eso, válidas. El lector que quiera leer el cuento como ciencia-ficción puede hacerlo, siempre que esté dispuesto a navegar los obstáculos que el cuento presenta a esta lectura. La aglomeración de citas que forma este cuento asegura que cualquier lectura estará influida por las referencias y alusiones que no parecen pertenecer a la lectura elegida. Un lector que se ha decidido a leer el cuento como ciencia-ficción tendrá que asumir las consecuencias de leer un cuento de ciencia-ficción que se centra en una discusión de las implicaciones de la filosofía de Berkeley. En cambio, el lector que elija leer el cuento como un comentario sobre los textos de Berkeley, tendrá que encontrar una vinculación entre Berkeley y Thomas Browne.

“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” (40). Así termina el narrador su cuento, juntando, en una oración, alusiones a Francisco de Quevedo y Villegas, a Thomas Browne, y, de una forma más oblicua, por la referencia al hotel de Adrogué, a Borges mismo, el autor

empírico. En esta última oración, el narrador insiste una vez más en la manera en que escribe su cuento: su intención es escribir un texto que tiene como base el *Urn Burial* de Browne, pero traducido (es de suponer, al español) en el estilo de Quevedo. El texto que resultaría de tal transformación no sería exactamente el *Urn Burial*, ni tampoco un texto de Quevedo. Sería un texto nuevo del narrador, pero un texto vinculado con otros textos, con otros autores. Sería un texto en que aparecerían las tres voces: Browne, el narrador y Quevedo, y estas voces se mezclarían de la misma forma en que la voz del narrador se mezcla con la del Onceno Tomo. Sería, como “Tlön”, una obra conscientemente polifónica.

En uno de los pasajes más hermosos del cuento, leemos: “Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro” (33). Al leer, citar, y renovar lo ya dicho, el autor y el lector también salvan (pero no preservan) fragmentos de la cultura humana.

*Ethan Weed*  
*Borges Center*

#### OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2001.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. M. Holsquist. Austin: U.Texas: 1981.
- Kristal, Efraín. *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt UP: 2002.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.