

MARÍA CECILIA GRAÑA

EL ONCE Y EL ESPEJO, MOTIVOS DE SIMETRÍA
EN UN RELATO DE BORGES*.

El tema de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Jorge Luis Borges, es el descubrimiento de un universo imaginario, cuya forma se constituye por la relación de dos motivos: el del espejo y el del número once. Estos cumplen una función estructural¹ dentro del relato y son las condiciones para que se elabore el proceso narrativo. Por medio de ellos se manifiestan los instrumentos de trabajo del narrador y entenderlos es participar de la construcción sistemática de la ficción.

El once y el espejo representan dos variaciones de las formas simétricas que se encuentran en el universo. El espejo duplica; pero el reflejo es un cuerpo distinto del original, algo nuevo. El once, número capicúa, no es de simetría especular sino de traslación respecto de un centro que está en el medio de los dos unos; multiplica, pues, el objeto originario. Ambos motivos representan operaciones literarias que consisten en duplicar y transformar, repetir y trasladar las cosas de la realidad.

Como motivo derivado de aquellos, se deduce otro de índole más teórica que argumental, y consiste en la condición de lo literario en el mundo real.

La literatura ocupa un lugar ambiguo en el relato pues se superpone a la palabra científica en su capacidad de modificar el mundo². Ilusiona de tal modo la realidad, que ésta tiene que adaptarse a lo escrito. Frente a Tlön, "la realidad cedió en más de un punto"³. El juego temático del sitio de lo literario dentro de lo real oscila entre suponer que lo primero es una copia, o un objeto más de lo segundo; esa ambigüedad se traduce en los *hrönir*⁴, cuya multiplicación era una de las incoherencias del Onceno Tomo, de allí que hayan "sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis" (p. 33).

Los elementos articuladores del cuento aparecen condensados en una frase:

Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres. Le pregunté el origen de su memorable sentencia y me contestó que *The Anglo-American Cyclopedia* la registraba, en su artículo sobre Uqbar. (p. 12).

Las hebras de este fragmento tejen el relato que se construye en la busca del origen de las palabras del heresiarca.

Aquellos procesos que representan los motivos del once y del espejo son la base para la fabricación de la ficción y asimismo generan ese universo interno que es el planeta Tlön, que se constituye al duplicar e invertir, al desplazar y transformar una información originaria.

Los procedimientos mentales con los que el narrador y su amigo buscan y descubren ese mundo imaginario, tienen la misma forma que la de los motivos del once y del espejo. La investigación del origen de la frase del heresiarca y el eludir morosamente la nada del fin del texto se efectúan por medio de la memoria (que repite y duplica al recordar siempre algo escrito) y del presagiar (la frase dice que los espejos y la cópula son “abominables”: la etimología del adjetivo es *ab-ominari*, es decir, presagiar), que traslada el pensamiento hacia el futuro ⁵.

Volvamos a la frase que llamaremos “matriz”. Por definición, cualquier declaración de un heresiarca resulta falsa pues está en contra de los principios de la ciencia y la teología (es decir, de la verdad). Si invirtiéramos, como hacen los espejos, la sentencia del heresiarca, ésta resulta cierta y los principios de la ciencia, falsos. Con esto queremos observar que si aplicamos a los detalles de la trama del texto borgeano el juego que la estructura, podemos demostrar su unidad significativa: al final del relato veremos, luego de que se haya invertido el proceso mismo de contar, que los sofismas de Tlön tienen su equivalente en las verdades científicas de la Tierra, que ceden en su autenticidad cuando otras nuevas las desplazan.

Más adelante en la narración, leemos que Bioy Casares encuentra el artículo sobre Uqbar. La ulterior transformación en literatura será aún más importante. Lo substancial es el *modus operandi*: cómo evoluciona la noticia de una doctrina, cómo se transforma la frase inicial en un cuento entero, cómo se produjo - usando el vocabulario del relato mismo - el *hrön*. Este es uno de los objetos que habitan el planeta Tlön, se duplica y constituye otros *hrönir* secundarios que se ajustan a las expectativas de las personas que los buscan. No solo eso, también se trasladan en el tiempo. Por ejemplo, “una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *hrön* que una rueda herrumbrada de fecha posterior al experimento” (p. 29). En el interior del cuento el acento está puesto en la transformación de la realidad; lo que importa es escribir un palimpsesto, transformar un pre-texto.

Cuando el narrador y Bioy comprueban que la cita existe, el relato se pone en movimiento; comienza el trabajo real de contar, de dilatar la llegada del final, como lo hacía Scherezada. El cuento está dividido en dos partes y una posdata. El comienzo de la primera se caracteriza por la duplicación, por la partícula *re*: “reimpresión”, “releer”, “reconocer”. En el de la sección II, en cambio, predomina la carencia que se manifiesta en “menguante”, “irrealidad”, “muerto”, “fantasmal”, “desganado”, “viudo”, “sin hijos”, “excluye”, “omite”, “irrecupe-

rables". Conjeturamos que ese sentimiento de falta o ausencia genera el deseo, motivador del impulso que llega a conformar el completo relato de Tlön. Tanto el narrador como el lector comienzan a adentrarse en otra zona, aunque textualmente todavía no predomine el 11 sino el 10 ("en el que doce se escribe 10"; "en el que sesenta se escribe 10" p. 16), es decir, uno y el vacío, uno y la nada. El motivo del once, que no es dos sino uno y lo otro, aparece en la segunda parte del cuento, luego de la muerte de Ashe en 1937, cuando Borges narrador encuentra un volumen de la Enciclopedia de Tlön.

El libro de 1001 páginas, con palabras repetidas en el lomo y la falsa carátula, es el oncenno tomo de la historia total de aquel planeta. Entre otras cosas, en él se habla de la duplicación de objetos extraviados, los *hrönir*. En Tlön existen *hrönir* de diversos grados pero subrayamos que "en los del undécimo tomo hay una pureza de líneas que los originales no tienen" (p. 29).

Como ejemplo de *hrön* el narrador elige, curiosamente, un lápiz que también sirve para duplicar: escribir o dibujar. La producción de los *hrönir* es metódica en el planeta del cuento. El relator considera que merece recordarse cómo se producen. En el proceso de descubrir un *hrön* vemos que se cambian las relaciones de causa y efecto y, sobre todo, está alterada la relación sujeto-objeto en la línea del tiempo. Los efectos aparecen dislocados, antes o al mismo tiempo que las causas pero, en virtud de una asociación de ideas, llamamos al primero *causa* y al segundo *efecto* y decimos que éste acontece porque se dio el primero. Estos objetos, representaciones de la voluntad y el deseo de que existan, tienden a su vez a crear unos de otros, como se crea un libro de otros libros. La virtud especial de los *hrönir* del undécimo grado se origina de su duplicidad - la condición de su esencia al ser objetos secundarios - y porque al pertenecer al oncenno grado forman parte con mayor sustancia de ese paradigma que es Tlön, realidad que espeja a otra, la Tierra. Además, la elaboración de un *hrön* "ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado que ahora no es menos plástico y dócil que el porvenir" (p. 30), al igual que se interroga el comienzo y se cambia el final de un cuento a medida que se lo escribe.

Luego del descubrimiento de un volumen de la historia de Tlön, el cuento continúa desarrollándose por la repetición de las acciones indicadas en la frase matriz. Se presagian temas o motivos que se tratan más adelante en el texto, o se vuelve a los del comienzo transformando nuestra lectura de lo que ya está escrito. Con estos saltos hacia atrás o hacia adelante se afirma la existencia del pasado y del futuro, del origen y la muerte, lo que vale para aumentar las contradicciones e interpretaciones del presente. Por ejemplo, Alfonso Reyes propone abominablemente, "que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem*" (p. 18). Este desplazamiento hacia adelante tiene su contraparte en otro hacia atrás, el tema "nos retrae al problema fundamental: ¿Quiénes inventaron a Tlön?" (p. 18). Cuando leemos: "Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las len-

guas indoeuropeas y otros muchos más (p. 21), esas lenguas indoeuropeas y terrestres, nos desconciertan por familiares y, con un cierto escalofrío, atisbamos lo por venir en el texto. Los desplazamiento pendulares se ponen de manifiesto en los más insólitos lugares del cuento: luego que finaliza la historia de Tlön, hay una “Posdata de 1947”, cuya fecha es posterior a la primera edición de *Ficciones* (1944) en la que aparece; el narrador la introduce con estas palabras: “Reproduzco el artículo anterior, tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940” (p. 30), previa a *Ficciones*.

Más adelante, el relator dice que ha encontrado una carta dentro de un sobre que estaba en un libro que había sido de Herbert Ashe. Este juego de cajas chinas repite el comienzo de “Tlön, Uqbar...” sin embargo, a pesar de la apariencia de un nuevo principio, el cuento está llegando a su fin porque, si al empezar se planteó el enigma de una frase, ahora “la carta elucidaba enteramente el misterio de Tlön (p. 13). Si antes se plantearon hipótesis sobre un texto, ahora, por medio de otro se corroboran. Comienza, pues, la inversión, el reflejo total del relato.

Agrega el narrador: “Hacia 1942 arreciaron los hechos. *Recuerdo* con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentí de su carácter *premonitorio*” (p. 33, el subrayado es mío). Esta vez, del vaivén de esas dos palabras de la matriz, de su conjuro, aparece la brújula y la única manera de reconocer su origen (ficticio) es a través de las letras que pertenecen a uno de los alfabetos de Tlön. Luego, cerca del cadáver de un muchacho que venía de la frontera aparece el cono, el único elemento de Tlön que *no se lee* dentro del relato, pero que se reconoce por las lecturas en la Enciclopedia: es la imagen de la divinidad en ciertas religiones de aquel planeta. Por lo que el narrador ha leído sabemos que Tlön es un lugar imaginado; ahora sugiere la idea de que existe realmente. Comienza por demostrar su propia impresión de “asco y de miedo” cuando toca el cono; y, luego de introducir la duda en los lectores, se retira (“Aquí doy término a la parte personal de mi narración” p. 34) para que aquellos puedan adivinar esa realidad “atroz y banal” de la que se habló al principio. En este aspecto se produce un retorno a los motivos del espejo y del once, de la duplicación invertida y de la repetición desplazada. Borges escritor nos hace entrar junto con su doble (el narrador) dentro del espejo, y allí debemos adaptar nuestro pensamiento a la realidad imaginaria (Tlön) considerándola como falsa. La situación se altera cuando el narrador - que se mueve junto con nosotros en una realidad común - trae un objeto cuya materia es desconocida (no se puede leer) en ese mundo narrativo. Al dar fin a la parte personal de su relato nos deja abandonados del otro lado del reflejo. Por eso reaccionamos frente a su invención como si lo hubiésemos hecho frente a algo verdadero. La ficción, dentro de la realidad del cuento se somete a un reconocimiento con ella y resulta cierta. El procedimiento es repetido por el lector quien de golpe se ve sorprendido en una vasta y doble extensión ⁶. Esta experiencia final es siniestra, es decir, familiar y extraña a la

vez; se enlaza con la que Borges y Bioy ficticios querían crear en los posibles lectores de una futura novela que habían de escribir.

Tlön, orbis tertius, el tercer planeta después del sol, como la tierra, es un cosmos de letras como el de los cabalistas, creación de leyes humanas que ha servido para sustentar el universo caótico; este simulacro de nuestro mundo es una invención como la del espejo: parece igual a la realidad pero en verdad es algo diverso, una ilusión. La inquietud que le provocan los espejos al narrador proviene del temor de pensar que, en ese universo simétrico, el lugar real, sea, en cambio, el falso ⁷.

Luego del descubrimiento de la Enciclopedia se propaga la noticia de Tlön: en las escuelas comienza a enseñarse la exactitud de aquel planeta que está fundiéndose con el nuestro. El mundo finaliza por ser una representación para vencer a la muerte, pero esa figura del universo es tan contingente como la real ⁸.

“Ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre - ni siquiera que es falso” (p. 36).

La insegura estabilidad de esa cultura se apoya en la desconocida esencia de su existencia, por eso se intenta explicar su origen y de cada dilucidación surge un nuevo mundo: “Si nuestras precisiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön” (p. 37). Volvemos a encontrar el desarrollo hacia el motivo del once (como lo fue la primera parte del cuento hasta el descubrimiento del Onceno Tomo): en esos “100 años” o “100 tomos” está la creencia de poseer solo a 1, al Único, a la Verdad. Hasta que surge la incertidumbre de si Uno no es un Golem, la criatura imperfecta, el estado sin forma. En la frase, con la repetición (*cien años, cien tomos*) y el desplazamiento (“de aquí a”) vuelve a aparecer la imagen de la simetría de traslación que se representa en la figura del número 11. Nos encontramos, pues, con el uno y el otro uno. Si el Uno termina siendo un Golem o la Primera Enciclopedia de Tlön, el Otro es Adán que se presenta como la fuerza del universo que él resume, al igual que la Segunda Enciclopedia del falso planeta. Entonces podrá decir un nuevo narrador como el de ahora: “Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden ... para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?” (p. 36).

Antes de que concluya la posdata del cuento, el narrador ante la proximidad de la página en blanco, intenta duplicarse (“Bioy y yo”, “Amorim y yo”) para evitar la nada. Más adelante repetirá dos veces *Yo* (“Yo no hago caso, yo sigo...” p. 37); pero es en vano pues lo hace en “los quietos días del Hotel Adrogué”, donde se padece de irrealidad en vida. Aunque allí también están los espejos que lo multiplican todo. Entre ellos, Borges narrador se dedica a observar “una indecisa traducción quevediana ... del *Urn Burial* de Browne” (p. 37). Se concluye formando un oxímoron con la cuna (“ur”) y la sepultura (“urna” ⁹, “burial”) cuyos términos están espejados. Coherentemente con la trama y los

motivos estructuradores de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", el narrador queda suspendido en el escrito vaivén indeciso de dos orígenes y dos muertes.

*) Este trabajo fue presentado en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, 25-30 de agosto de 1980.

¹) Jaime Alazraki ya ha enfocado la figura del espejo como diseño organizador de los cuentos borgeanos. Advierte que "los textos funcionan como un espejo que invierte o revierte imágenes ya advertidas, pero además esas imágenes se repliegan y vuelven sobre sí mismas en busca de su propia reflexión: *lo visible no es sino reflejo de lo invisible*", en *Versiones. Inversiones. Reversiones* (Madrid: Gredos, 1977), p. 11. Nuestro análisis parte desde ese punto de vista para enlazarse con el motivo del once, que lo complementa.

²) Por ser Tlön un planeta idealista, sus habitantes descreen de la ciencia y la homologan a la literatura. En la realidad del cuento, Tlön, una invención fantástica, ofrece lo que la ciencia terrestre se propuso encontrar a partir del siglo XVII: un método de conocimiento capaz de organizar y sistematizar coherentemente el universo. Los fundadores de Tlön son una parodia de las primeras sociedades que se ocuparon de construir la ciencia moderna: la Royal Society de Londres, la Académie Royal de Sciences en Francia o la Accademia del Cimento florentina. Además, en el contexto del cuento se enlazan Francis Bacon - con los experimentos y el método inductivo - junto con la deducción sistemática de Descartes (recordemos la investigación arqueológica de Tlön, en la que los excavadores debían buscar objetos que les habían sido mostrados en fotografías "de fecha posterior al experimento" p. 29).

³) Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires: Sur, 1944), p. 35. La paginación de las citas en el texto seguirá esta edición.

⁴) Silvia Molloy ha precisado el movimiento pendular de lo literario y lo real en la obra de Borges: "[E]l texto borgeano, a la vez que se sabe parte de ese conjunto escrito, juega continuamente - como quien juega para conjurar - con lo que estaría más allá o más acá, de ese conjunto escrito. Como si los 'objetos verbales' convocados y asentados por el hombre pudieran incidir, al igual que las fabricaciones verbales de Tlön, incidir como objetos no verbales, dotados de plena materialidad en un ámbito que sobrepasa la letra del texto", en *Las letras de Borges* (Buenos Aires: Sudamericana, 1979), p. 142.

⁵) La crítica literaria (Auerbach, Frye, Spitzer, Hamon - ver este último en "Un discours contraint", *Poétique* No. 16 (1973), p. 424) ha subrayado que el hecho de que un escritor remita a lo ya dicho y prediga lo que ha de contar es un procedimiento que resume las características de la realidad histórica y se relaciona específicamente con la sintaxis de un texto. Desde este punto de vista, este movimiento narrativo se asocia con los procedimientos del realismo literario: se intensifica la información elegida con una forma que procura abarcarla en su totalidad. En el cuento de Borges este recurso está en función de colaborar con la verosimilitud del relato - ya que nos movemos dentro del género de lo fantástico - y es un elemento de importancia para jugar ambiguamente con el enlace entre la ilusión y la realidad. Pero sobre todo, esta acción pendular en la busca de la memoria o de la premonición, es siempre generadora de otra porción de texto, posee un carácter genético.

⁶) La crítica ya se ha ocupado de analizar e interpretar esta duplicación del orbe en Borges. Por ejemplo, Jaime Alazraki en "Tlön y Asterión. Anverso y reverso de una epistemología", *Perspectivas de nueva narrativa hispanoamericana*, comp. Helmy Giacomani (San Juan: Puerto Rico ediciones, 1973) expresa que "hacia el final entendemos que su irrealidad [de Tlön] es nuestra realidad, e inversamente, que nuestra realidad, lo que hemos definido como nuestra realidad no es menos ficticia que Tlön" (p. 179).

⁷) Ana María Barrenecha aclara la amenaza que se asocia con el motivo del espejo en la literatura y, en particular, en la obra de Borges: "El espejo guarda en su reflejo empañado una constante su-

gestión de irrealidad y de poesía que suelen enriquecerse ... con alusiones a los arquetipos platónicos, a la creencia popular en el doble y en los espejos mágicos, a la idea gnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celeste, a la deformación monstruosa, a la multiplicación infinita de sus superficies enfrentadas. Pero insinúe o no cualquiera de estos aspectos, siempre basta su sola presencia para sentir la disolución que nos amenaza", en *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Buenos Aires: Paidós, 1967; p. 175). Agreguemos que según Freud el crear dobles - hombres, animales, cosas, mundos - fue originariamente, una protección contra la muerte y el caos; pero cuando el ser humano superó ese estado, el doble como idea revirtió su aspecto y se transformó en un precursor de la muerte, en una fuente de terror (en "The Uncanny" *The Complete Psychological Works*, Vol. XVII: 1917-19. London: n.e., 1962). Los espejos tienen algo de monstruoso pues, al recordar ese otro lado que sirvió para negar el poder de la nada, sitúan en la desolación de los orígenes: el *ur* que vemos repetirse fonológicamente en diversas palabras del cuento. ("Ural", "Ursprache", la primera y última letra de "Uqbar", "urn", - aunque aquí esté insertado en una palabra que connota la muerte -, o los objetos "ur" producidos por la sugestión y la esperanza).

⁸) Michel Butor define nuestro universo cultural de manera semejante a la de Borges: "El mundo en su mayoría, aparece ante nosotros solo a través de su intermediario, de lo que se nos dice sobre él: conversaciones, lecciones, diarios, libros, etc. No tardará mucho antes de que lo que veamos con nuestros ojos, lo que escuchemos con nuestros oídos tome su sentido solo dentro de ese contexto ... A cada momento estamos obligados a interponer en nuestros relatos una distinción entre lo real y lo imaginario, una frontera porosa e inestable que constantemente retrocede; porque lo que consideramos 'realidad' ayer, la ciencia de nuestros abuelos, que parecía verdadera en sí misma, hoy la reconocemos como imaginaria", en *Inventory* (New York: Simon and Schuster, 1968), pp. 15-16. La traducción es mía.

⁹) El libro de Browne analiza la palabra "urna" y el simbolismo del artefacto, el cual encierra la paradoja - como tantos símbolos con doble y antagónico sentido - de condensar la idea de la muerte y la de la vida eterna.