

MARINA E. KAPLAN

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" Y "Urn Burial"

EN SU cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," Jorge Luis Borges presenta el descubrimiento, en una enciclopedia, de un artículo sobre un mundo ficticio. Ese mundo imaginario, cuya única existencia es textual, eventualmente se independiza del texto y suplanta al mundo real. Como la suerte de alguna leyenda propuesta por algún personaje de García Márquez, leyenda que si se repite suficientemente llega a ser "verdad," el mundo de Tlön, inventado por un grupo de solitarios, subyuga a la realidad hasta invadirla y anularla. Ese planeta (inicialmente un mero país) descrito en una enciclopedia espuria, tiene sus ríos y montañas, sus peces, barajas y cosmovisiones. Es esto último lo que le interesa al narrador, que describe en detalle las distintas metafísicas de Tlön.¹

En el transcurso de la descripción, el lector va reconociendo, en esa serie de postulados sobre el mundo, sobre el lenguaje y la causalidad, una versión deformada, con la dosis de verdad y de burla de una caricatura, de nuestra cultura en sus manifestaciones filosóficas. Minuciosamente, con una selectividad que alternadamente recupera la fascinación de ciertas ideas, subraya su base puramente retórica y/o apunta al humor, Borges va haciendo alusión a la historia del pensamiento occidental a partir del siglo XVII, en especial a la corriente idealista de ese pensamiento. Se crea así un espejo paródico de nuestra cultura, con el resultado de que a medida que el mundo inventado se vuelve real dentro del marco del cuento, nuestro mundo cultural va desrealizándose al verse así reflejado.

¹ *Ficciones* (Buenos Aires, 1956), págs. 13-34. Las referencias subsiguientes serán indicadas en el texto usando esta edición.

La razón desarrolla sistemas que en el cuento son presentados de entrada como ficticios. Por extensión y extrapolación, el lector comprende que no sólo éstos sino todos los sistemas de la razón humana son creaciones, invenciones que, como Tlön, han pervertido la realidad al reemplazarla. Si nuestra confiada postulación de lo real descansa justamente en la suposición de que existe una íntima coincidencia entre ambos términos, lo postulado y lo real, el cuento rubrica en cambio el carácter arbitrario, al menos potencialmente, de toda postulación del mundo. Dicho de otro modo, lo que el relato de Borges cuestiona no es la presunción de "verdad" de las filosofías aludidas en el cuento sino, más abrumadoramente, la posible falta total de vinculación entre cualquier interpretación racional, sistemática del mundo y la realidad.²

Este escepticismo gnoseológico radical a que alude el cuento ha sido tratado por varios críticos. Filosóficamente, ubicaría a Borges dentro de la corriente de pensadores nominalistas que en nuestro siglo han vuelto a insistir en la posible falta de conexión entre la razón y la realidad, o entre el lenguaje y la realidad. Como señala claramente Jaime Rest en su libro sobre este tema, "con una identificable reminiscencia de Hume, Borges ha repetido sin cesar—y muchas veces no se lo ha querido oír—que nuestra certidumbre de habitar en el cosmos y no en el caos es una mera fantasía apuntalada por la costumbre."³ Para el Borges nominalista, el mundo real sería impermeable a nuestros esfuerzos cognoscitivos: el hombre entonces, al intentar expresar la naturaleza o el ser de ese mundo cuyo conocimiento total o certero le es imposible, sólo puede crear (o inventar) imágenes, que resultan así creaciones agregadas (y paralelas) al mundo. Nuestro anhelo de captar el orden del universo es vano, y los resultados de nuestros intentos sólo son ficciones, otras versiones de la extensa enciclopedia de Tlön. Es en este sentido que, usando una frase acuñada por Umberto Eco, Jaime Alazraki considera a este aspecto semántico del cuento como una "metáfora epistemológica." Tlön, esa ficción dentro de una ficción, sería un espejo, una metáfora, de nuestra cultura y de su carácter de imagen inventada por el hombre, imagen que enmascara o distrae o compensa nuestra

² "I mistrust all systematizers and I avoid them. The will to a system is a lack of integrity." Estas palabras de Nietzsche, que ya resumen lo que luego sería una preocupación de los modernistas europeos, son las mismas con que se expresa Borges en su entrevista con Milleret: "Quiere hacerse de mí un filósofo y un pensador; pero es cierto que repudio todo pensamiento sistemático porque siempre tiende a trampear" (citado en Jaime Rest, *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, 1976, pág. 30). Para la cita de Nietzsche y su relación con los modernistas, ver Peter Faulkner, *Modernism* (Londres, 1977), pág. 33. Los puntos de contacto entre Borges y los modernistas europeos son numerosos y profundos, y permiten pensar en su obra en prosa toda como parte del modernismo—o neomodernismo, según aquellos críticos que más rigidamente ven el fin de aquel movimiento en 1930.

³ Rest, pág. 34.

imposibilidad de penetrar el significado de la realidad misma. "La cultura es una creación del hombre, es la imagen del mundo pacientemente tejida por su imaginación. Hemos dejado de verla como un producto para aceptarla como una realidad, nos hemos olvidado de que es un sueño para adoptarla como el único mundo—nuestro mundo—al cual tenemos acceso."⁴

Si todo este aspecto del cuento ha despertado (y sigue despertando) interés crítico, la conclusión de "Tlön," quizás por su misma brevedad (un sólo párrafo) no ha suscitado el mismo grado de interés. La reacción del narrador ante los acontecimientos que ha presenciado y descrito, sin embargo, no carece de importancia. Por el contrario, sus palabras finales afectan la significación total del relato y configuran su perspectiva de ironía absoluta. El resto de este trabajo estará dedicado, entonces, a analizar la conclusión de "Tlön."

Al final del cuento, Tlön, convertido en realidad, invade el mundo, nuestro mundo. Enfrentado con este descubrimiento y amenaza, el narrador opta por sustraerse de toda esa ficción que inevitablemente se apodera del mundo y elige concentrarse en un texto anterior a Tlön, o sea un texto de la "realidad." Su rechazo de tanta superchería consiste en darle, fútilmente, la espalda. "Yo no hago caso," dice simplemente.

El narrador, entonces, no elige actuar contra Tlön. Aparentemente sería inútil. "El mundo será Tlön," nos dice él mismo. Pero tampoco elige asimilarse a ese nuevo mundo, como propone Alazraki en su estudio arriba citado. Según esta interpretación, el protagonista, justamente por ser consciente de que el mundo real es inescrutable, acepta la ilusión de Tlön y se dedica a describirla. Esto lleva a Alazraki a concluir que Borges, identificado con este supuesto gesto de su narrador, "da aquí expresión a una fe incommovible en la cultura . . . aunque Tlön sea un planeta fantástico—parece decir Borges—vivamos como si él fuera el mundo."⁵ Esta evaluación soslaya la ironía radical de la conclu-

⁴ Jaime Alazraki, "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas," en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas, Estilos*, 2a ed. aum. (Madred, 1974) pág. 286. Como complemento y correctivo a estos estudios y a otros similares, incluyendo el presente trabajo, quizás sea útil recordar la *mise au point* de Louis Vax: "La profundización es fatal para el efecto de profundidad. Borges no lo ignora" ("Borges filósofo," en *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, 1978, pág. 102).

⁵ Alazraki, págs. 292-93. Más adelante insiste Alazraki en la visión positiva de Tlön: a través de la metáfora epistemológica del cuento, Borges nos mostraría al hombre como "el habitante perdido y frustrado de un mundo inescrutable y el habitante risueño y realizado de ese planeta construido por su imaginación" (pág. 294, subrayado agregado al original) Mi lectura del cuento difiere radicalmente de esta conclusión entusiasta de Alazraki, y coincide en cambio con el comentario que el mismo Borges hizo de su relato en lo que atañe a la relación del hombre con Tlön: "The subject is not Uqbar or Orbis Tertius but rather a man who is being drowned in a new and overwhelming world that he can hardly make out" (James Irby, "Borges and the Idea of Utopia," en *The Cardinal Points of Borges*, ed. Lowell Dunham e Ivar Ivask, Norman, Okla., 1971, pág. 43).

sión del cuento, y parece desconocer que el narrador "no hace caso" de la subyugación que ha ejercido Tlön sobre el resto del mundo, que su tono es más sombrío en toda la última parte del relato, que ese tono condice con ciertas aberraciones en que puede desembocar la "fe incommovible" en cualquier Tlön—aberraciones que se aluden en el cuento—y que al final el narrador se dedica a una tarea aparentemente fútil, por anacrónica en relación a Tlön y por estrictamente subjetiva, como modo justamente de sustraerse a esa ficticia realidad. Es decir, que no acepta la ilusión de la enciclopedia sino que, por el contrario, desdeñosa y resignadamente decide ignorar a Tlön y su inevitabilidad. Sabe que en un futuro no lejano "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" (pág. 34). Él sigue trabajando, con idiomas que desaparecerán, en un texto anterior a Tlön. Y al hacerlo opone, implícitamente, a las ficciones de la enciclopedia, su concentración en otro texto, otro sueño, el de la fe y el misterio inasequible a la razón que afirmaba Sir Thomas Browne.

"Urn Burial" es una larga meditación sobre la muerte y los vanos intentos del hombre de perdurar, de acceder a alguna forma de eternidad, de vencer el olvido. Browne explora cómo el hombre ha utilizado la razón, y la superstición, para preservar sus restos y su nombre, para creerse perdurar. Pero todas esas creencias y costumbres han sido inútiles. Por extensión, esto destruye cualquier creencia o certeza en cualquier esquema o práctica para trascender la muerte por medios humanos. La obra es una meditación sobre "la iniquidad del tiempo que ciegamente esparce su amapola" y sobre la eternidad que, concebida sin la ayuda de la verdad revelada, resulta ser "the dream and folly of expectation."⁶

Es en las últimas páginas de su ensayo que Browne presenta explícitamente la alternativa a todos esos sueños educidos por la esperanza: la fe cristiana y su promesa de "perpetuidad infalible." (En otro escrito suyo, "Religio Medici," Browne especifica su fideísmo, su separación de la fe y la filosofía, o razón, y su adhesión a las palabras de Tertuliano: *Certum est, quia impossibile est.*⁷ Aquí en la conclusión de "Urn Burial" esta aceptación del misterio, inasequible a la razón, está implícita.) Todo este contrapunto funciona sólo como supuesto latente durante la mayor parte de la composición, y no es sino en la última sección del trabajo que pasa a primer plano en un *crescendo* ardiente.

Esta organización permite ver un paralelo estructural entre "Tlön" y

⁶ *The Prose of Sir Thomas Browne*, ed. Norman Endicott (Nueva York y Londres, 1968) pág. 282. Para citas subsiguientes, ver pág. 285.

⁷ *The Prose of Sir Thomas Browne*, pág. 14.

"Urn Burial." Así como Browne hace un extenso repaso de las creencias y costumbres del mundo clásico, pagano, así en "Tlön" la descripción de las metafísicas del planeta ficticio, soñadas por la razón, constituye el cuerpo del relato. En ambos casos, lector y narrador se adentran en creencias o sistemas cuya contraparte funciona solamente como referencia sobreentendida—la fe cristiana en "Urn Burial," el escepticismo del narrador en "Tlön." Este contrapunto oblicuo pasa a primer plano sólo al final. Si Browne resume toda su indagación precedente con un "all this is nothing in the metaphysics of true belief," el narrador de "Tlön," más parco, dice por su parte "yo no hago caso": no hace caso de las (nuevas) "irregularidades de la vanagloria" y se concentra precisamente en su refutación, el texto de Browne.

En ambos casos, entonces, la estructura es tal que el final, muy breve, representa una alternativa, una disyunción. A nivel del significado (que podría sintetizarse en una diada razón-misterio) el paralelismo se mantiene igualmente, pero con una salvedad: el final cambia de signo. Browne, con una textura verbal rica y compleja (a la que el Dr. Johnson calificó de *verba ardentia*) afirma en la última parte de su ensayo su fe cristiana, su creencia en la única inmortalidad, la proveniente de Dios, y opone todo esto al mundo no cristiano y sus razones. El Borges-narrador, en cambio, no afirma más que negando. Lúcido, modesto, ineficaz, ratifica el carácter ficticio de Tlön y como tal lo rechaza, pero como alternativa no afirma nada. O casi nada. Sólo alude indirectamente a ese misterio que Browne sí afirmaba, y que el Borges-narrador "traduce" como correctivo a las simetrías de Tlön. Hacer otra cosa, afirmar algo, contradiría el escepticismo del cuento ya que cualquier afirmación resultaría ser otra versión, heterodoxa quizás, de la enciclopedia de Tlön.⁸

En la configuración isomórfica de ambos trabajos, "Tlön" y "Urn Burial," este escepticismo gnoseológico ocupa el lugar que en "Urn Burial" correspondía a la fe. Ambos son la contraparte de los sueños de la razón, cuya impotencia última para trascender el misterio de nuestra temporalidad o para develar el enigma de la realidad ponen de relieve. El escepticismo es así el reverso de aquel anverso que era la fe total. Tanto uno como otra se fundamentan en el misterio, como correctivo

⁸ Forzando las simetrías de ambos trabajos podría suponerse que al elegir traducir "Urn Burial" el narrador se solidariza con la fe de Browne. Pero no hay elementos en el cuento que justifiquen esta interpretación ni los hay en el resto de la obra de Borges quien, por otra parte, se ha declarado agnóstico (por ejemplo, durante su conferencia dada en Tulane University el 27 de enero de 1982). En un poema relacionado con el trabajo homónimo de Sir Thomas Browne, "Religio Medici, 1643," escribe Borges: "Defiéndeme, Señor. (El vocativo / No implica a Nadie. Es sólo una palabra / De este ejercicio que el desgano labra / Y que en la tarde del temor escribo.)" (*Obra poética*, El Libro de Bolsillo, Madrid, 1972, pág. 389).

de las alucinaciones de la razón en Borges, como dimensión creadora en que ejercitar la fe en Browne.

Este isomorfismo estructural y semántico de las dos obras, agilizado por la "indecisa" inversión de significado del final—"Yo no hago caso, yo sigo revisando . . . una indecisa traducción quevediana . . . del *Urn Burial* de Browne" (pág. 34)—sugiere la posibilidad de que "Tlön," el cuento, sea una actualización, una puesta al día de "Urn Burial." Para decirlo con palabras del cuento mismo: una traducción. En su sentido etimológico, una traducción es una transposición, de una jerarquía a otra, o de un lugar o tiempo a otro.⁹ El texto de Borges sería entonces una traducción, una reescritura del de Browne. Lo que "Tlön" traduce, subrayándolo con su homología formal, es el planteo fundamental de "Urn Burial," su organización conceptual. Traduce su "arquetipo oscuro" como lo llamaría Borges, esa diada irreductible razón-misterio.¹⁰

Browne oponía a su opulenta erudición sobre escritores de la antigüedad clásico-pagana, el misterio revelado en las Sagradas Escrituras. Borges opone al catálogo razonado de una enciclopedia ficticia, el texto de Browne. Se crea así una cadena metatextual en la que un narrador moderno, Borges, se distancia de los delirios de la razón mediante la relectura, o reescritura, del texto de otro escritor, Browne, quien a su vez se distanció de anteriores "irregularidades de la vanagloria" a través de los reclamos que la verdad revelada impone a la fe.

Esta cadena textual conlleva ciertos cambios en cada eslabón, o versión. Como otro Pierre Menard, pero sin su fidelidad literal a los significantes, sino más bien apelando a un paralelismo estructural y semántico, lo que Borges hizo es mudar (traducir) de un contexto histórico a otro a "Urn Burial." Así, como vimos, tradujo la fe que el siglo diecisiete oponía a la razón y la trastocó en un cuestionamiento que la razón se hace a sí misma, en ese escepticismo gnoseológico que ha sido más o menos intenso a lo largo de nuestro siglo. Pero esta cadena textual no es exclusivamente abierta, una progresión. La vuelta, por parte del narrador, a un texto anterior a la enciclopedia, sirve no sólo como acto de

⁹ Etimológicamente significa también difamar, poner en ridículo (de ahí, por ejemplo, el inglés *traduce*). Quizás también en este sentido, y no sin humor, Borges "traduce" a Browne. En la retórica española clásica, "traducción" en sus varias acepciones significa repetición de palabras usadas en cada caso con distinto significado. (Ver José Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Anejos de la Revista de Literatura, 35, Madrid, 1973, págs. 273, 275, 292, 332, 349, y 336.) Borges *repite* "la palabra" de Browne (su aprehensión de la futilidad de la razón para acceder a órdenes últimos) pero la *traduce*, cambia en algo su significado (la cautelosa reserva del Borges-narrador contrasta con la clara afirmación del hablante de "Urn Burial"). Los otros sentidos en que Borges *traduce* a Browne irán siendo tratados a lo largo de este trabajo.

¹⁰ "Todo libro es traducción de un arquetipo oscuro," dice Borges en su prólogo a *Sartor Resartus* (citado por Rest, pág. 125).

distanciamiento de Tlön (obra y planeta), mediante la alusión implícita al misterio, sino como espejo de Tlön (obra e historia), por la homología entre ambos trabajos. Lo que revisa el narrador es una imagen especular, en su lineamiento formal y conceptual, del cuento mismo que acaba de relatarnos. El narrador, en cierto modo, vuelve a empezar. Este carácter reflexivo del cuento minimiza el aspecto secuencial inherente a toda narración e indica discretamente su carácter emblemático, su condición de nuevo avatar de una intuición eterna.

La consciencia de la atemporalidad del problema que de esto resulta, unida a la inevitable, temporal materialización de Tlön y sus ficciones ("el mundo será Tlön"), comporta una visión irónica: el narrador debe coexistir con la 'realidad' creada por la enciclopedia, mientras simultáneamente recuerda, releo su carácter ficticio en ese espejo de Tlön, "Urn Burial." La visión irónica total, a diferencia de la ironía como recurso retórico, no admite resolución a nivel semántico y por lo mismo tiende a la paradoja.¹¹ Si el análisis crítico no presta atención a la conclusión y se concentra solamente en la descripción de Tlön como metafísica y su eventual conversión en realidad, el resultado es una interpretación en términos de ironía normativa, en que la enciclopedia representa una cultura particular, la occidental post-renacentista. En especial ya que el cuento señala el origen cronológico de Tlön: su invención data del siglo XVII, i.e., el siglo no sólo de Browne sino de Newton, cuando todavía conviven Hermes Trismegisto y Descartes. El *Novum Organum* de Bacon, por ejemplo, podría haber iniciado la génesis de Uqbar, y para el futuro haría falta entonces un nuevo canon epistemológico que correspondiera al incipiente *Orbis Tertius*—¿por qué no el *Tertium Organum* de P. D. Ouspensky? Esta obra, subtitulada en inglés *The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, postula (las palabras son de Borges) que "ya existe el porvenir, con sus vicisitudes y pormenores. Hacia el porvenir preexistente . . . fluyen los ríos mortales de nuestras vidas."¹² Visto así, el cuento sería solamente una sátira del pensamiento inductivo, secular y racionalista que caracteriza a Occidente desde el siglo XVII, y de la capacidad que ha tenido la realidad para cumplir los postulados de la razón. Pero si se incluye en el análisis la revisión de una traducción que hace el narrador, la perspectiva temporal se minimiza: es porque razón y misterio son dos términos irreductibles que, dentro del relato, reaparece en

¹¹ Para distintos tipos de ironía, ver, por ejemplo, el estudio de D. C. Muecke, *The Compass of Irony* (Londres, 1969). Para un estudio circunscrito al período de la obra de Borges, ver Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Post-modernism and the Ironic Imagination* (Baltimore, Md. y Londres, 1981), en especial sus capítulos dedicados al modernismo (pág. 19-92).

¹² Ver "El tiempo y J. W. Dunne," en *Otras inquisiciones* (Buenos Aires, 1960), pág. 33.

Buenos Aires el planteo que Browne se había hecho tres siglos antes. Más lejanos aún, impasibles, Apolo y Dionisio sugieren sus rostros, bajo las formas ahora de la historia, la nuestra, y de una "indecisa," secreta traducción. Elegir unívocamente (la cultura, por ejemplo, como quiere Alazraki) es imposible. Sólo resta convivir con una paradoja. La ironía no es normativa sino total.

Esta ausencia de resolución a nivel semántico está, entonces, íntimamente ligada a esa cualidad reflexiva del cuento, que vuelve, mediante una traducción, sobre su propio texto. "La modernidad se inicia," escribe Octavio Paz, "cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble."¹³ Ahí se inicia Tlön, que toma partido por la razón. Contra este triunfo y su afanosa creación de futuro, o simplemente para contrarrestar su presunción de absoluto, el narrador elige la contemplación de un texto previo, para recordar, ya sin fe, el otro miembro (¿un otro miembro?) de esa oposición "insoluble." "Desde su origen," señala Paz, "la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo."¹⁴ Las reservas del Borges-protagonista frente a la modernidad así entendida son, entonces, justamente su rasgo más típicamente moderno. Pero el Borges-autor, en cambio, parece indicar que ese conflicto no es más que una modalidad, la actual, de una máscara eterna, bifronte. Todos estos elementos del cuento, la conclusión formal que articula la paradoja conceptual, y la autorreferencia final que conforma a ambas, vinculan al cuento con el mundo de la ironía modernista, allí donde, con palabras de Thomas Mann, "el arte es la esfera problemática de lo humano."¹⁵ Toda una larga época de la literatura occidental ha estado caracterizada, entre otros, por el elemento de una visión irónica total—culto del conflicto para unos, crisis de indecisión radical para otros. El último párrafo de "Tlön" incorpora el relato a esa tradición.

El hombre, inmerso en un cosmos que él ha creado y que confunde con la realidad, puede simultáneamente revisar traducciones del misterio que Tlön ahora, *Orbis Tertius* en el futuro, soslayan o ignoran. Esa traducción que es espejo del mismo relato que se nos ha narrado es, se nos dice, "indecisa," "quevediana." "Indecisa" porque ya no hay en ella ninguna certeza comparable a la fe religiosa de Browne. Cualquier cosa que no fuera el retraining crítico y callado del narrador arriesgaría ser otra ficción. "Quevediana," por su parte, es un adjetivo oxi-

¹³ *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona, 1974), pág. 46.

¹⁴ *Los hijos del limo*, pág. 10.

¹⁵ Citado en Kenneth Burke, "Thomas Mann and André Gide," en *Literary Modernism*, ed. Irving Howe (Greenwich, Conn., 1967), pág. 265.

morónico aplicado a la meditación de Browne, por la diferencia temperamental entre los dos autores. El término hace pensar en un Browne cambiado, "traducido," mediante la incorporación a su trabajo de elementos no sólo de humor, sino de mordacidad y sátira. Efectivamente algo de esto hay en "Tlön." El humor salta a la vista y resulta, como ya se dijo, en una parodia. Pero hay alusiones casi ocultas en los intersticios del relato que sugieren que el humor amenaza volverse corrosivo. Es quizás por el sarcasmo de estas referencias sigilosamente incorporadas al relato que la traducción es "quevediana." Veamos en detalle.¹⁶

El hombre anhela un orden y lo inventa. Esta es la génesis de la metafísica de Tlön (de la nuestra). Pero el cuento no se detiene ahí. Tanta es la sed de orden del hombre, agrega el cuento como al pasar, que "cualquier simetría con apariencia de orden" lo embelesa. Nos enteramos, por ejemplo, que en un pasado no remoto bastaron "el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo, para embelesar a los hombres" (pág. 33). El narrador se pregunta retóricamente entonces: si la realidad cedió en más de un punto ante esas simetrías con apariencia de orden, ¿cómo no habría de someterse a Tlön, "a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?" (pág. 33). Tlön, deducimos ahora, sería también un grado más perfecto de orden que de esas aberraciones dogmáticas de la razón en nuestro siglo, el antisemitismo, el nazismo y (como quiere Borges) el materialismo dialéctico. En estos casos también, como en el de la enciclopedia y sus ficciones, las invenciones de la razón, aberrantes ahora, han invadido la realidad.

Esta alusión a la historia aparece en la supuesta Posdata de 1947 (fue escrita en 1940, como parte del cuento). A su vez, esta referencia ilumina y da peso a otras: la Primera Enciclopedia de Tlön se termina de publicar en 1914 (cuando se inicia la Primera Guerra); el primer conocimiento que el narrador tiene de Uqbar (el país ficticio que es un borrador de Tlön) se da en una enciclopedia publicada en 1917 (el año de la Revolución Rusa); en la Posdata se nos dice que el narrador ha suprimido de la parte anterior un resumen burlón que ahora, en 1947, resultaría frívolo porque "han ocurrido tantas cosas desde esa fecha [1940]" (pág. 29). El narrador omite hechos de su narración personal porque están "en la memoria (cuando no en la esperanza o en el temor) de todos mis lectores" (pág. 32).

¹⁶ Interpreto "quevediana" como adjetivo descriptivo de una modalidad. Ha sido entendido también como queriendo decir 'hecha por Quevedo', en cuyo caso sería una "burla" de Borges ya que Quevedo murió antes de la publicación de "Urn Burial" y por ende no pudo haber hecho la traducción. Así lo entiende, entre otros, Manuel Ferrer, quien además informa al lector que "Urn Burial" es "un pesado fárrago antológico—como se sabe—de costumbres de pueblos primitivos . . . lo que . . . no condice demasiado con el nacimiento, la puesta en vida de un nuevo universo. Por supuesto que aquí sigue operando la ironía y la burla de Borges" (*Borges y la nada*, Londres, 1971, pág. 108, n. 22).

Apenas esbozado así entre líneas vamos viendo configurarse un segundo nivel, histórico, de lectura. Tlön, trabajosa y solitariamente creado en los últimos cuatro siglos de nuestra civilización, sería, sí, un símbolo de nuestra cultura; sería también una "metáfora epistemológica" que señala el carácter ficticio de la cultura y la imposibilidad de la razón de acceder a la realidad; pero sería además la posibilidad siempre latente de aberración de esa cultura, hipnotizada por esquemas de razón y orden. En este último caso, las fantasmagorías de la razón pueden actualizarse en una trampa mortal, como la que teje Lönnrot en otro cuento de Borges, "La muerte y la brújula." El lenguaje, instrumento de la razón, genera no sólo ficciones sino pesadillas, y éstas pueden conducir a la muerte. Los resultados de las sistematizaciones de la razón revelan ahora su poder ominoso de devenir no sólo mundos ordenados, si ficticios (el "orbis tertius" final), sino también "simetrías con apariencia de orden" que nos aniquilan.

"La 'actualidad candente,' que nos exaspera o exalta y que con alguna frecuencia nos aniquila, no es otra cosa que una reverberación imperfecta de viejas discusiones," comenta Borges en su ensayo "Dos libros," subrayando así una inversión de jerarquías y una ironía similares a las de "Tlön."¹⁷ En este último, esas "reverberaciones imperfectas," integradas sólo a medias al relato, alteran discretamente el equilibrio narrativo y permiten quizás "a unos pocos lectores . . . la adivinación de una realidad atroz o banal" (pág. 13), tal como lo planeaban el narrador y su amigo Bioy Casares al comienzo del cuento. Lo "atroz" está dado por las fechas y alusiones. Lo "banal" reside en que éstas no son sino nuevas versiones de la muerte en que pueden concluir los rigores de la razón confundidos en su presunción de absoluto.

El modo en que esta última significación de Tlön apenas se insinúa en los intersticios del cuento resulta perturbador. Esto que parecía un *jeu d'esprit* por su tono, una especulación filosófica por su contenido, descubre subrepticamente una apertura hacia otra dimensión, histórica, "de hierro" como dice Borges en otro ensayo.¹⁸ El tono lúdico amenaza quebrarse sin previo aviso, aunque el cuento disimula esta posibilidad: el narrador, imperturbable, no altera su discurso y persevera en su perplejidad, cuya miopía resalta ahora (y sobresalta al lector), ya que al no hacer caso y dar la espalda el narrador actúa como si guerra y especulaciones filosóficas, muerte y sueños de la razón, historia y metafísica fueran una misma ficción.

Esa realidad histórica "candente," si bien apenas esbozada en el relato, no suscita por parte del narrador una respuesta específica. Las dos

¹⁷ En "Dos libros," *Otras inquisiciones*, pág. 181.

¹⁸ En "Nueva refutación del tiempo," *Otras inquisiciones*, pág. 256.

líneas argumentales, una, la filosófica, plenamente realizada y la otra, la histórica, frustrada, tienen una misma conclusión (en esto el Borges-narrador es fiel discípulo de Herbert Quain y sus teorías¹⁹). Abandonando su concentración en ficciones y simetrías, el narrador se encoge, tristemente, de hombros. No hace caso. Y como el personaje de ese otro cuento de Borges, "La espera," cuyo único gesto frente a sus asesinos es darse vuelta contra la pared "como si retomara el sueño," el narrador de "Tlön," ante la realidad del nuevo planeta y de esas simetrías, ante la inminencia de la desaparición de su mundo, también se vuelve hacia otro sueño, un libro. No sólo el protagonista de "La espera" elige soñar lo inevitable cuando, acorralado, da la espalda (quizás) "para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces."²⁰ El narrador de "Tlön," igualmente, se concentra en "Urn Burial" para recordar a través de él, como ya lo había hecho Browne, la vanidad de las creaciones con que el hombre ha eludido su incertidumbre ante la muerte, y para traducir así, en el espejo de "Tlön," la arbitrariedad de ese "orbis" y de esas simetrías que devienen, pese a todo, reales.

Frente a la urgencia de la contingencia histórica (y no hay que olvidar que el cuento fue escrito en 1940), el correctivo final por parte del narrador, limitado a una lucidez que no se deja embelesar por los laberintos de la razón, a una cautelosa reserva, a un ensimismamiento en un sueño, parece insuficiente. El lector, inquieto ante la pasividad del narrador, se pregunta como lo hacía Thomas Mann, ese otro gran ironista: "Can truth be an argument if it is a matter of life?"²¹ El narrador bibliófilo, ajeno a la posibilidad de actuar en contra de Tlön o de esas "simetrías con apariencia de orden" que asolaban al mundo, frustra la expectativa del lector de que ante el nazismo, por no elegir sino uno de los términos que se mencionan en el cuento, el héroe de una ficción tome una posición de directa confrontación. O sea, la pasividad final del narrador crea una

¹⁹ En el cuento de Borges "Examen de la obra de Herbert Quain" (*Ficciones*, págs. 67-74) se explica la estructura de una novela "regresiva y ramificada" cuya única conclusión resuelve nueve líneas argumentales heterogéneas. En su estudio excelente sobre los cuentos de Borges, Pierre Macherey señala justamente la existencia de múltiples líneas argumentales esbozadas en cada cuento, líneas que se frustran por la necesidad ineludible de elegir un único discurso narrativo y de, por lo mismo, disimular esos otros argumentos potenciales ("Borges y el relato ficticio," en *Jorge Luis Borges*, págs. 11-20).

²⁰ "La espera," *El Aleph* (Buenos Aires, 1957), pág. 142. La pasividad de los personajes de Borges ha dado lugar a un juicio adverso por parte de Noé Jitrik, quien sostiene que ese no reaccionar frente a los reclamos de la realidad (que para Jitrik es la historia) no es privativo de estos personajes sino tradicional en el intelectual argentino. "El libro" sirve, en el caso de todos ellos, para evitar la función transformadora del pensamiento, para "reprimir la posibilidad del pensamiento como valor activo" ("Estructura y significado en 'Ficciones' de Jorge Luis Borges," en *Contra Borges*, comp. Juan Fló, Buenos Aires, 1978, págs. 139-62).

²¹ Citado en Muecke, pág. 235.

discontinuidad en ciertos cánones preestablecidos y en el vacío momentáneo que resulta se configura con más intensidad el absurdo de la historia a que se alude.

El equilibrio precario en que se resuelven estas fuerzas potencialmente disgregadoras del cuento es, nuevamente, de una ironía total que abarca al pasivo narrador y que incluso salpica al lector (el que, en cuanto tal, se descubre implicado en soñar la realidad e identificado con el punto de vista del narrador y con su triste desinterés final). La complicidad inesperada que resulta entre narrador y lector revierte la atención a ese sarcasmo ahora más obvio, el de la desrealización corrosiva de la actualidad mediante su incorporación, como de contrabando, a la supuestamente difícil develación del origen de Tlön. Este sarcasmo, de camuflar la atrocidad de la guerra en la minuciosa descripción de una ficción, no es una modalidad afín a Sir Thomas Browne. Se trata de una traducción de su "Urn Burial" que lo acerca a, digamos, Swift en Inglaterra. O al Quevedo de *Los sueños*. Una traducción "quevediana" de Sir Thomas Browne. Por su parte, la ironía de un narrador inoperante que al volver su atención a otro texto se lava las manos tristemente, no ya de tanta ficción sino también de tanta realidad, es una presentación del conflicto, si no de la hostilidad, entre la historia y la creación individual (sueño, arte o destino) que esa historia avasalla.

"Todo libro es traducción de un arquetipo oscuro," dice Borges en su prólogo a *Sartor Resartus*.²² Su relato y la meditación de Browne son dos traducciones del mismo "arquetipo oscuro," y son imágenes especulares, homólogas estructural y conceptualmente, pero invertidas en sus contenidos semánticos particulares. Específicamente, "Tlön" es una traducción de "Urn Burial" en los siguientes términos:

(1). Dentro del isomorfismo estructural y semántico de los dos trabajos, el lugar que correspondía a la razón pagana está ocupado por la razón especulativa y secular, que configura la realidad. Ambas son deficientes.

(2). La fe cristiana de Browne se traduce en Borges en un escepticismo gnoseológico radical. Ambos se oponen a la presunción de realidad de los sistemas de la razón, pagana o enciclopédica.

(3). La nueva traducción es "indecisa." En Browne el creer es la clave accesible al hombre para reconciliarse con la historia y la eternidad. El narrador de Borges, en cambio, no puede afirmar. La lucidez ante la tensión inestable entre la razón y la inescrutabilidad del universo sólo puede negar pero se detiene, indecisa, ante una afirmación: quizás ante lo que no sabe, sólo puede hacer silencio.

Corolario de esto es la relación de ambos con respecto al misterio:

²² Rest, pág. 125.

si Browne implícitamente afirma el misterio como la dimensión positiva adonde el espíritu asciende, confiado, y ejerce la fe mas allá de la razón, Borges, en cambio, acude a ese misterio, sugerido indirectamente por la traducción, como mero correctivo de "antiguas disputas," i.e., de las metafísicas ficciones de Tlön y de su realidad. La fe ahora es duda y ésta está dialécticamente imbricada en la ficción devenida realidad. Ya no hay elección entre la razón y la fe como órganos de conocimiento, sino coexistencia de razón y escepticismo. Es la insuficiencia de estos dos términos la que subraya, irónicamente, la ausencia de la posibilidad de certeza. La traducción es "indecisa."

(4). Browne trata a la historia con el respeto que su sentido providencial le merece. En "Tlön," la historia que se entrevé es "atroz o banal." Esta adjetivación oximorónica encapsula la ironía total del cuento. Lo atroz, que desde cierto punto de vista es identificable justamente por ser excepcional, resulta, desde otra mira, banal, un lugar común. Que lo atroz, producto de una ficción devenida realidad, pueda ser también banal, es un sinsentido que no necesariamente contradicen las lecciones de la historia y nos recuerda que no es la primera ni será la última vez que "el contacto y el hábito de Tlön [desintegren] este mundo" (pág. 34). Este absurdo se hipertrofia en el cuento al incorporarse las referencias históricas a un mundo ficticio por definición. Esta desrealización satírica de la realidad emparenta a la traducción con, como quiere el narrador, Quevedo. La traducción es "quevediana."

(5). Finalmente, si la historia es de sentido teleológico para Browne, y la organización de "Urn Burial" sirve para confirmar esa progresión de un pasado pagano a un presente de gracia, en "Tlön" la estructura similar sirve por el contrario para negar una progresión: la conclusión opone a la enciclopedia no su superación sino un retorno a un texto anterior a Tlön. Más aún: la conclusión opone a la enciclopedia una versión especular de ella, con lo cual la posible disyunción es simultáneamente un reflejo y repetición. La tensión entre cultura y enigma del universo, que es tensión entre la palabra y el silencio, o entre la razón y el misterio de la muerte, o entre la historia y la lucidez, es irresoluble. El balance de progreso de Browne es ahora equilibrio inestable. Lo que era un antes y un después en "Urn Burial" es acá un impotente recomenzar. La lucidez aquí se opone a la historia pero sin afectarla.

De acuerdo con esto, mientras la persona poética de Browne era partícipe de la historia en sus grandes lineamentos, consciente de vivir en la época en que la fe era posible, el narrador de Borges sólo es un observador, que se retrae ante la inminencia de la historia ("atroz o banal") para interponer entre ella y él la mediación del sueño, del libro

(un sueño dirigido, como dice Borges²³), de la imagen especular. En esto el narrador reacciona con el mismo 'reflejo condicionado' que caracteriza a los personajes de otros cuentos de Borges. Hladik, en "El milagro secreto," corrige y completa su libro en el momento de morir; Otto zur Linde, en "Deutsches Requiem," narra su triste confesión (¿a quién?) antes de ser ajusticiado: el protagonista de "Tlön" traduce a Browne antes de ser abrumado por una realidad diferente. Todos ellos, como Dahlmann en "El Sur," sueñan que eligen, o eligen soñar, su propia versión del fin, antes de que la realidad (de la muerte o el absurdo) los anonade. Como Pedro Damián en "La otra muerte," a la historia oponen una forma de delirio, "obra de una larga pasión." Ninguno de ellos lucha directamente contra las fuerzas que los acosan; aparentemente se niegan, como decía Otto zur Linde, a entorpecer el dictamen. Pero todos acatan la necesidad de registrar un espacio alterno donde la imaginación conforme su destino secreto, se entregue a su ficción individual. El caso extremo es el del protagonista de "La espera," ya que su versión personal no difiere de la realidad externa; aun así, él elige volverse hacia la pared, para vivir su muerte bajo las formas de un sueño.

El sueño, entonces, el libro secreto, surge entre el personaje y la nada que lo abruma, como un cristal que deforma, o transforma, como un espejo configurador de imágenes que mediatiza lo inminente. No es accidental que todos esos sueños o libros (con la posible excepción de la equivocada defensa de Otto zur Linde) sean secretos. Oscilan entre la palabra que se confunde con la realidad y el misterio, entre la inevitable incorporación a Tlön o la reintegración a lo indecible. El marco de silencio que aísla esos sueños del mundo circundante hace evidente que la cultura y la historia no sólo los avasallan ("el mundo será Tlön") sino que los desconocen. Los personajes, sin embargo, sueñan, traducen, revisan, en un acto casi mecánico, "arrebataados" (el término no sólo es aplicable al Kilpatrick del "Tema del traidor y del héroe") por un proyecto en el que se restaña momentáneamente su identidad amenazada. La tarea es fútil. El sueño se opone a la historia, al descubrir una dimensión que la historia desconoce, pero es impotente para salvar al individuo (y sólo una interpretación religiosa daría sentido unívoco a todos esos proyectos imaginativos). El hombre narra, inventa su muerte, buscando a través de la imaginación una realidad más genuina que Tlön. Pero esto también es fútil: todos esos gestos finales exacerban la inaccesibilidad de lo real ya que no son sino otras ficciones en una cadena de sueños quizás sin fin.

²³ "Si la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño," escribe Borges en su ensayo "Nathaniel Hawthorne" (en *Otras inquisiciones*, pág. 72).

En el caso de "Tlön," la cultura, ficción colectiva, y sus "reverberaciones imperfectas" se han refractado hasta disgregarse al pasar por el prisma irónico de Borges. Algunos de los elementos de esa cultura (los invisibles: la futilidad de su anhelo de solidez ontológica, de trascender la muerte y el sinsentido) se reorganizan en un sueño personal al final del relato—un sueño anejo a la cultura pero al mismo tiempo marginal y hasta opuesto a ella, a Tlön. El narrador y su traducción son una variante de la imagen final que consiste en volverse hacia la pared, terminar el libro y morir. La recurrencia del gesto le da a estas escenas carácter de símbolo. Es el hombre como animal fabulador el que esboza esos últimos gestos. El animal puro (el gato de "El Sur") se enfrenta con el presente desnudo. El hombre, en cambio, responde con un instinto diferente, no por humano menos poderoso o más racional. Años más tarde escribirá Borges en su poema "El otro tigre":

Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.²⁴

Algo también le impone a los protagonistas de tantos cuentos su destino de imaginar. En sus sueños (tarea "insensata") su identidad se proyecta y se niega a ser traducida por una ficción colectiva o una historia absurda. Esos gestos finales son la imagen ambigua en que la creación (sueño, destino o libro) resulta paradójicamente inútil y trascendente, y en que la autenticidad se cifra en una ficción.

"Urn Burial" y "Tlön" son dos intuiciones y dos expresiones, de acuerdo con sus épocas respectivas, de un mismo "arquetipo." El mundo siempre seguirá estando a punto de convertirse en Tlön, y sus traducciones, como ya decía Don Quijote de toda traducción, seguirán dándonos las imágenes invertidas del reverso del tapiz—porque meditaciones, revisiones, libros soñados, sueños secretos o ficciones colectivas son versiones cuya misma multiplicidad distancia al infinito la (im)posible versión definitiva. Ésta, el anverso del tapiz, sólo es intuible como aquello que no podemos captar o decir. Parafraseando a Borges es lícito especular que si supiéramos cómo traducirá el futuro este "arquetipo oscuro," sabríamos cómo será el futuro.

New Orleans, La.

²⁴ *El hacedor* (Buenos Aires, 1960), pág. 76.

RICHARD SIEBURTH

Poetry and Obscenity: Baudelaire and Swinburne

AT THE OUTSET of *L'Ordre du discours*, Michel Foucault suggests that "in every society the production of discourse is at once controlled, selected, organised and redistributed according to a certain number of procedures, whose role is to avert its powers and its dangers, to cope with chance events, to evade its ponderous, awesome materiality."¹ Although ideology is not a term Foucault frequently employs, the various "procedures of exclusion" outlined in *L'Ordre du discours*, that is, those strategies by which the production of discourse is limited (and delimited) at any given place and time, can throw light on the role ideology plays in determining the boundaries of permissible utterance. For whether one defines it as a system of values or beliefs or as a function of the concrete social praxis of social group or class, ideology in its broadest sense serves to justify and make possible a series of prohibitions which determine what may be spoken, when and where it may be spoken, and who may speak. No ideology, in other words, without some form of censorship: for in its power to silence lies its power to speak . . . instead.

I would like to examine two instances of this phenomenon which raise interesting questions concerning the definition of "obscenity" and "poetry" in Second Empire France and Victorian England. The first involves the prosecution of Baudelaire's *Les Fleurs du mal* in 1857 for "outrage à la morale publique et religieuse," for it illuminates in striking fashion the power of the law to indict the unspeakable, to legislate the limits of representation, to declare the legality or illegality of poetic utterance. We tend to forget the full force of interdiction leveled at a

¹ Trans. Rupert Swyer, *Social Science Information* (April 1971); reprinted in Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language* (New York, 1976), p. 216.