



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Magíster en Literatura

La sexualidad en la narrativa de Jorge Luis Borges

María Luisa Sotomayor Varela

Profesor patrocinante
Grínor Rojo

Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura
Santiago de Chile
2010

Índice

Introducción	2
La (ine)narrabilidad del sexo	6
La figura de la mujer	20
La <i>belle dame sans merci</i>	20
La <i>femme fatale</i> o mujer causante de un destino fatal	30
La mujer presente	36
La excepción: Ulrica	40
El sexo ominoso	42
El sexo como castigo	42
El sexo y su vinculación al puñal	46
El sexo asociado al dolor, la bajeza y el horror	50
El cuerpo y el espejo	54
Conclusiones	63
Bibliografía	67

Introducción

La siguiente investigación tiene por objeto estudiar el tratamiento de la sexualidad en la narrativa borgeana. Mi primer acercamiento a dicha temática tiene sus raíces en una investigación previa realizada en el seminario “Borges Cuentista”, dictado por el Profesor Grínor Rojo el segundo semestre del año 2007 en el programa de Magíster en Literatura de la Universidad de Chile. Dicho estudio, denominado “La sexualidad en cuatro relatos de Borges”, analizó los planteamientos y alusiones a la sexualidad en los cuentos “El Tintorero Enmascarado Hákim de Merv” (*Historia Universal de la Infamia*, 1935), “Emma Zunz” (*El Aleph*, 1949), “La Intrusa” (*El Informe de Brodie*, 1970) y “Ulrica” (*El Libro de Arena*, 1975). El objetivo del trabajo fue estudiar cómo la visión borgeana de la sexualidad se mantenía o cambiaba con el correr de los años. En esta investigación hemos extendido el estudio de la sexualidad en la narrativa del escritor a un marco más amplio.

El sexo en la narrativa de Borges es una materia un tanto descuidada por la crítica, al no ser un tema recurrente en la obra del escritor. Pienso, sin embargo, que la sexualidad sí es un elemento que está presente en la narrativa de Borges, aunque de una manera bastante diferente que aquellas temáticas reconocidas por la crítica como borgeanas. El sexo en la narrativa de Borges es un elemento que muchas veces subyace tras sus tramas y personajes, pero que a su vez incide en el desarrollo, tanto de los argumentos como de los individuos de sus relatos. En su narrativa se transmite una visión más bien negativa de la sexualidad, pues, como veremos a lo largo de esta investigación, para los personajes borgeanos el sexo es muchas veces un elemento de castigo y ruptura, generador de pánico, amenazante y corruptor, casi siempre innarrable.

Existen sí algunos críticos y biógrafos que han mencionado la sexualidad como un elemento de carácter conflictivo en la obra de Borges, estableciendo una relación biográfica directa al relacionarla con ciertos episodios de su vida, así como con características propias suyas. Emir Rodríguez Monegal es uno de ellos. En su obra *Borges, una biografía literaria* (1987), Rodríguez Monegal aborda el tema del amor y la sexualidad haciendo mención a una entrevista de 1964 realizada por Gloria Alcorta, vieja amiga del escritor, en la que procuró hacerle hablar de ello:

“Alcorta: ¿Por qué en tu obra hay tan poco, o nada, sobre el amor? (*Borges se pone tieso y aparta el rostro, alarmado por la pregunta y aparentemente no dispuesto a contestarla*)

Borges: Quizás (*contestó tras algunos segundos de reflexión*) yo estaba demasiado preocupado con el amor en mi vida privada para hablar de él en mis libros. O quizás porque lo que realmente me conmueve en la literatura es la épica.” (167)

El biógrafo menciona varios otros episodios en los que a Borges le hacen esta misma pregunta o comentario, ante los cuales él siempre responde de manera diferente, o bien escudándose en su timidez, o bien estableciendo que en realidad siempre ha estado pensando en una u otra mujer. Destaco, sin embargo, un fragmento más bien extenso de una entrevista realizada por periodistas norteamericanos en 1968:

“*Señor Borges, un tema que rara vez aparece, si es que aparece, en su obra, es el del sexo. ¿Cuál dirá usted que es el motivo?*

Borges: Supongo que la razón es que pienso demasiado en él. Cuando escribo, procuro apartarme de sentimientos personales. Supongo que esa es la razón. Otra razón podría ser que el tema ha sido tratado hasta la muerte, y yo sé que no puedo decir nada nuevo o interesante al respecto. Desde luego, usted podría aducir que los otros temas que trato también han sido elaborados hasta la muerte. Por ejemplo, la soledad, la identidad. Y sin embargo, de alguna manera siento que puedo hacer más con los problemas del tiempo y de la identidad que con aquello que encaraba Blake cuando habló de ‘tejer con los sueños una contienda sexual, y llorar sobre la trama de la vida’. Bien, me pregunto si habré tejido con sueños la contienda sexual. Creo que no. Pero después de todo, mi oficio es tejer sueños. Supongo que se me permitirá elegir mis materias.” (*Ibid*)

Rodríguez Monegal subraya la cita anterior, pues a través de su respuesta Borges postula una paradoja: “la de que uno no describe aquello en que piensa obsesivamente, sino que escribe para evitar los sentimientos personales” (*Id.* 168). Sugiere así una respuesta al enigma: “el sexo no aparece explícitamente presentado en la mayor parte de su obra porque lo expone de manera diferente: al ‘tejer’ con sueños la contienda sexual” (*Ibid.*). De esta manera, se nos insinúa que, aunque el sexo no sea efectivamente una temática de presencia fuerte en la obra borgeana, sí se entrelaza en “la textura de las citas con las que enmascara su voz privada” (*Ibid.*), dentro de las que también se encuentran sus creaciones literarias.

Edwin Williamson es quizás el biógrafo que más importancia atribuye a la temática de la sexualidad, construyendo su biografía del escritor en torno a sus reiterados sufrimientos por rechazo amoroso. Al igual que varios otros biógrafos, se remite al episodio de iniciación sexual del joven en Ginebra, estableciendo que a raíz de

este incidente el muchacho perderá la confianza en sí mismo en lo que refiere a temas del corazón. Está demás referir que dicho incidente de iniciación ha sido abordado por otros biógrafos, quienes han establecido una relación directa entre él y sus posteriores y dificultosos acercamientos sexuales. Existen diversas teorías acerca de por qué el episodio es tan traumático para Georgie, dentro de las cuales se destacan el haber quedado abrumado por la fuerza del orgasmo, el no haber cumplido con el papel esperado y el impacto de la posibilidad de compartir una mujer con su padre:

“La ‘pequeña muerte’, como lo denominan los franceses, se acercó demasiado, para él, a la muerte real. A partir de allí Georgie sintió miedo ante la perspectiva del acto sexual. En esta historia hay otra faceta de consecuencias que pudieron ser más complejas. Al ser iniciado en el sexo por la mediación de su padre, Georgie debió suponer que la chica de Ginebra cumplía los mismos servicios para aquél: compartir una misma mujer con Padre era algo que perturbaba arraigados tabúes.” (Rodríguez Monegal 102)

Williamson también postulará que luego de este incidente el joven Borges comenzó a experimentar ambivalencia hacia la mujer, ya fuera porque se sentía atraído por el amor como puerta hacia una plenitud mayor, o porque su carácter esencialmente rebelde lo llevaba a elegir prototipos femeninos con los que madre no podía estar de acuerdo, o por su tendencia a asociar el deseo con la degradación y vergüenza, o bien por establecer una disociación entre el amor y la sexualidad. Lo cierto, es que al joven el asunto lo perturbaba. Es más: Rodríguez Monegal afirma que toda la época escolar fue un período particularmente duro para Borges, teniendo como consecuencia evidentes cicatrices en su sexualidad (*cf.* Rodríguez Monegal 70).

Hacer un recorrido por las dificultades sexuales que Borges experimentó a lo largo de su vida no es, sin embargo, la finalidad de la siguiente investigación. Lo anterior cumple el objetivo de mostrar cómo el sexo es un enigma que existe también para los biógrafos borgeanos. Lo cierto, es que así como la materia era compleja para el individuo, lo era también para el escritor.

Para tratar el asunto de la sexualidad en la narrativa borgeana, la siguiente investigación profundizará en cuatro grandes temas: el primero dice relación con el tipo de narración que abarca la sexualidad en los cuentos estudiados, estableciendo que se trata más bien de una no-narración, dado que la sexualidad en Borges es algo innarrable. El sexo está presente en su obra pero cubierto por una capa de silencio, de la que el lector debe deducir o inferir los hechos sexuales. El sexo es algo que rara vez se nombra.

Las figuras de la *belle dame sans merci* y la *femme fatale* de la narrativa borgeana es el segundo asunto a profundizar. Dicho apartado clasifica los diferentes tipos de figura femenina que se encuentran en los relatos borgeanos en los que también hay presencia de la sexualidad. Los distintos tipos de mujer se establecen según su grado de influencia en el/los personajes del cuento, según su incidencia en la fatalidad del destino del protagonista, atracción sexual y erótica que provocan, y alcance en relación con la autoridad. Veremos, entonces, cómo las mujeres se configurarán como figuras determinantes para el resto de los personajes.

El tercer tema que trataremos es el sexo en sí, que en Borges siempre va de la mano del castigo, aflicción, crimen, dolor, bajeza u horror. Estudiaremos aquí, en primer lugar, el sexo en su función de castigo para diversos personajes; luego la relación que existe entre el sexo y el puñal, particularmente en lo que refiere al crimen y a la violencia; y, por último, el sexo vinculado a un sentimiento de dolor, bajeza u horror.

La última temática que estudiaremos es la del cuerpo relacionado al espejo. Si bien el espejo es un asunto conocidamente borgeano, aquí se tratará solamente en relación a la sexualidad y a la corporalidad, dado que de otra manera nos alejaríamos de los objetivos de la investigación.

Para concluir, cabe destacar que hemos prescindido de un marco teórico fijo, por ejemplo psicoanalítico. Más que establecer un discurso coherente y explicativo sobre alguna fórmula a aplicar o supuestos de uno u otro tipo, hemos optado por trabajar en base a ciertos conceptos que se van explicando a medida que resulta necesario, aplicándolos luego a los textos estudiados. Se privilegió el trabajo directo con los relatos, relacionándolos entre sí y buscando puntos de unión y divergencia, con el fin de poder trabajar la sexualidad desde y hacia la literatura borgeana.

La (ine)narrabilidad del sexo

Al estudiar la presencia del sexo en la narrativa borgeana, una singularidad que inmediatamente sobresale es la incomodidad del narrador al respecto. Desde una perspectiva biográfica, sabemos que el sexo le provocaba desagrado a Borges; Bioy Casares (2006) lo menciona reiteradamente en su obra sobre el escritor. Por ejemplo, en agosto de 1962 escribe que “En Borges gravita un secreto rencor contra la obscenidad” (803); luego, en julio de 1963, refiere una anécdota sobre la lectura de ciertos poemas eróticos que Borges considera decorosos, ya que “de pronto te das cuenta de que estás oyendo una descripción del acto” (*Id.* 929). La relación entre Borges y la sexualidad en la literatura es una reflexión constante en los diarios de su amigo cercano; en diciembre de 1972, este último concluye finalmente que

“para Borges el sexo es sucio. Por mucho tiempo me dejé engañar, porque entendía que lo excluía, en literatura, por ser un expediente fácil, socorrido y un poco necio. No; esa burla oculta, con alguna vergüenza de que lo tomen por mojigato, un violento rechazo. La obscenidad le parece una culpa atroz: *puta* no es la mujer que cobra, sino la que se acuesta.” (*Id.* 1458)

Bioy Casares no es el único que sugiere esta incomodidad de Borges cuando se enfrenta con la sexualidad. Por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal (1987) hace referencia al disgusto que el escritor siente frente a la obra de Freud al ser éste “un hombre trabajado por una obsesión sexual” (25), en cuyas obras “todo se reduce a unos pocos hechos desagradables” (*Ibid.*). Inclusive, Edwin Williamson construye su biografía de Borges en torno a la tesis del rechazo amoroso y sexual, basándose en lo expuesto por un diálogo entre dos personajes de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, diálogo en que uno le señala al otro que la única palabra prohibida en una adivinanza sobre el ajedrez es, justamente, ajedrez. Para Williamson (2006), el rechazo reiterado de las mujeres hacia Borges, y particularmente de Norah Lange, es el tema borgeano jamás declarado, el que “había quedado cifrado en sus textos en alusiones crípticas que poco a poco dejaban traslucir una sutil trama de correspondencias y ecos que delataba la historia de esta pasión oculta” (14). Para Williamson, la atracción y deseo no correspondidos del escritor se transformaron en una fijación que, por la misma relevancia que tuvo para él, no era narrable en su obra. Si bien el sexo existe, es algo que no se cuenta.

Al momento de tener que enfrentar una situación sexual en sus narraciones, hay ciertas características que se repiten a lo largo de su obra. Una de ellas, es que la

narración tiende a ser concisa, pero evasiva. Hay brevedad y economía al expresar una situación en la que el sexo está presente, casi como si no existieran palabras para describirlo, o la cópula no fuera lo suficientemente relevante o trascendente y, por lo tanto, no mereciese ser descrita, o como si existiera una suerte de ignorancia narrativa al momento de llevar el sexo al texto, o simplemente éste no requiriera de descripción o profundización. Hay una renuncia a la adjetivación y a la referencia directa, economizándose al máximo un lenguaje que se prestará para distintas interpretaciones, y por ende para confusiones acerca de la significación del sexo en la narración. A partir del relato sucinto de una situación, el lector debe inferir que el sexo también es un personaje. En “Hombre de la esquina rosada”, el narrador menciona al comienzo que aquella noche en que murió Rosendo Juárez “vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho” (Borges 1996a 331), y se deduce que lo más probable es que entre ellos hubiese existido una relación sexual por dos motivos: el primero es que se anticipa a dicha frase que quien narra no olvidará aquella noche, dada la presencia de la mujer en su casa, y el segundo se relaciona con las características que presenta la Lujanera¹, quien, si bien comienza el relato como la mujer de Rosendo Juárez, se empareja posteriormente con el mismo hombre que lo mata, para terminar con quien finalmente quita la vida de su segundo acompañante. No hay ninguna fiabilidad en su entrega; es una mujer que parece darse a las pasiones con facilidad.

“La secta del Fénix” es por excelencia uno de los cuentos donde hay una renuncia a la palabra directa, dado que el sexo actúa como una de las temáticas del relato pero de manera escondida. Muchos críticos han hecho notar que el secreto se refiere justamente al acto sexual. Incluso, el mismo texto hace referencia al carácter de inenarrabilidad del sexo, al mencionarse que “el acto [...] no requiere de descripción” (Borges 1996a 522). De hecho, el secreto no se revela jamás; solamente sus consecuencias, sus circunstancias, la percepción que existe sobre éste por parte de los sectarios, historia, etc, pero siempre escondiendo su verdadera naturaleza, jamás profundizando en el hecho en sí.

Más que evasivos, en “El muerto” los episodios en donde se alude a la sexualidad son escuetos, aunque al referirse a ellos también se explicita que el objetivo detrás del sexo es la lenta suplantación de Bandeira, lo que de alguna manera puede ser considerado una elusión. Llama la atención que en el texto se utilice una palabra tan

¹ Se profundizará en las características de este personaje en el próximo capítulo de esta investigación.

directa como “deseo”², término que esencial y convencionalmente suele relacionarse con el sexo. Sin embargo, en seguida la inmediatez de significado es anulada al especificarse que se trata de un “deseo rencoroso”, dado que la motivación del deseo no es la atracción que Otálora siente por la mujer, sino la usurpación del poder de Bandeira. El sexo está bastante ligado a ello, y no el placer de la relación con la mujer. Algo análogo sucede más adelante, en la misma narración, cuando “Otálora regresa al *Suspiro* en el colorado del jefe y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel de tigre y esa noche duerme con la mujer de pelo resplandeciente. Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día.” (Borges 1996a 548). Aquí, si bien se menciona que Otálora duerme con la mujer – de lo que por supuesto se infiere también una relación sexual –, el conjunto de los hechos que hacen creer al protagonista que su plan triunfa exitosamente asume un grado de importancia mayor, situando la relación en un segundo plano. El todo es más relevante que sus partes.

En “El evangelio según San Marcos” inferimos una relación sexual entre Baltasar Espinoza y la mujer de la estancia Los Álamos, pero dado que la narración se refugia en la renuncia a la palabra directa, no hay certeza: “No la abrazó, no dijo una sola palabra; se tendió junto a él y estaba temblando. Era la primera vez que conocía a un hombre. Cuando se fue, no le dio un beso; Espinoza pensó que ni siquiera sabía cómo se llamaba. Urgido por una íntima razón que no trató de averiguar, juró que en Buenos Aires no le contaría a nadie esa historia.” (Borges 1996b 449). En este relato, podría hablarse de una no-narración del acto sexual. La desnudez de la mujer, la alusión a su desconocimiento del sexo opuesto, la mención al beso que no fue dado al despedirse, y la vergüenza del protagonista, son todos indicadores de sexualidad, pero ninguno de ellos entra en la certeza de que el acto sexual se haya llevado a cabo. Además, en este episodio el sexo es doblemente ine-narrable: no sólo hay una renuncia a la palabra directa por parte del narrador, sino también hay una no-narración por parte del protagonista, quien promete no mencionar lo sucedido luego de su regreso a Buenos Aires. Al anticiparse a la posibilidad de descripción, el sujeto sexual opta por el silencio deliberado.

Igualmente, el sexo como algo ine-narrable se aprecia en “El informe de Brodie”, donde hay una omisión consciente de las prácticas sexuales de los autóctonos:

² Otálora “llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente” (Borges 1996a 548).

“Traduciré fielmente el informe, compuesto en un inglés incoloro, sin permitirme otras omisiones que las de algún versículo de la Biblia y la de un curioso pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos que el buen presbiteriano confió pudorosamente al latín. Falta la primera página.” (Borges 1996b 451). Al haber sido intencionalmente escrito en latín, la exclusión de este pasaje puede explicarse lingüísticamente, pero más nos interesa que el narrador mencione y omita estos hechos deliberadamente. Es ésta nuevamente una doble omisión. Borges escribe sobre un personaje que opta por omitir un texto sobre la sexualidad, el que ha sido previamente censurado a un sector del público lector al estar escrito en otra lengua.

“El Congreso” es un caso bastante peculiar. Las características que presenta la narración del episodio amoroso entre Alejandro Ferri y Beatriz Frost son más directas y de mayor evidencia que los relatos anteriormente mencionados. Aunque, por supuesto, nunca se haga mención al sexo de manera evidente e incuestionable, sí es mayor la carga erótica y sensual de las palabras utilizadas para describir la relación entre el hombre y la mujer, debido a que se añade un elemento de suma importancia, que actúa como soporte de las características adquiridas por aquel vínculo: el amor. Más que una relación sexual, para Alejandro Ferri representa Beatriz Frost a la mujer que él ama, sentimiento que se ve avalado por una propuesta de matrimonio: “Pocas tardes tardamos en ser amantes; le pedí que se casara conmigo” (Borges 1996c 36). El sexo que el lector infiere de dicha relación está respaldado por un amor verdadero. Sin embargo, tal como se ha mencionado, la narración sexual presenta características que le otorgan un mayor grado de evidencia, aunque no de certeza: “Oh noches, oh compartida y tibia tiniebla, oh el amor que fluye en la sombra como un río secreto, oh aquel momento de la dicha en que cada uno es los dos, oh la inocencia y el candor de la dicha, oh la unión en la que nos perdíamos para perdernos luego en el sueño, oh las primeras claridades del día y yo contemplándola.” (*Ibid.*) Si bien el sexo es algo que no se enuncia de manera directa, podemos afirmar que la voz narra el efecto de felicidad que produce en el protagonista la conjunción de enamoramiento – previamente declarado – y que lo que se asume es una cópula, dado el cargado contenido erótico de las líneas citadas. La noche se comparte y es tibia, insinuando el probable contacto y consecuente calor corporal; el amor fluye como un río, aludiendo probablemente al movimiento del sexo. Todo ello evidencia una unión entre dos individuos que se pierden, lo que puede significar la pérdida de las nociones temporales y espaciales. A la vez se esclarece que esa unión culmina en el sueño, comportamiento común pues, usualmente después del sexo los

amantes se sienten cansados. Más evidente todavía, es la fusión de los dos en uno, simbolizando tanto la unión corporal como el éxtasis del orgasmo. La cita termina con el amanecer, con el despertarse juntos. Se podría decir, entonces, que en el caso de “El Congreso” el sexo se describe, pero no se enuncia, lo que podemos considerar desde ya como un bosquejo de ruptura con una constante de la narración borgeana. Sin embargo, tanto la narración del episodio amoroso como el de la sexualidad, son breves, limitándose el primero a una extensión de no más de dos párrafos, y el segundo a las pocas líneas previamente citadas. El grado de importancia que la relación con la mujer significa para el protagonista no va de la mano con la extensión de la narración.

Otra singularidad que se distingue en la narrativa borgeana cuando se abarca la narración de una situación sexual es la desviación como procedimiento narrativo. La narración se torna laberíntica, y en ella el lector, dada la composición lingüística artificiosa, toma distancia. La narración antes y durante el episodio sexual en “Emma Zunz” ejemplifica a la perfección esta desviación del apartamiento del epicentro de la acción, que en este caso es el sexo. Previo a la relación con el marinero el lector deberá recorrer el mismo trayecto que hace Emma Zunz de la mano del hombre; un laberinto de escaleras y puertas que la guiarán finalmente al lugar donde pierde la virginidad: “El hombre la condujo por una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa de Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró.” (Borges 1996a 566) La situación narrativa se replica en el espacio, lo que por una parte acorta la distancia entre el lector y la protagonista – puesto que el primero logra identificarse con el vértigo de la mujer –, y por otra lo aleja también de la acción, que en este caso es el acto sexual. Luego, no hay referencia al episodio sexual en sí mismo, pues el narrador expone al lector sus propias reflexiones acerca de cómo “los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que lo forman” (*Ibid.*). Indirectamente sugiere que lo que está viviendo la mujer en ese momento es un hecho de gravedad, directamente interrumpe el orden de los acontecimientos para camuflar lo que en el instante debe estar sucediendo; además, fracciona las circunstancias, negando el orden de sucesión de los hechos, y por lo tanto, añadiendo un importante grado de confusión al ya logrado laberinto en el que se encuentra el lector. La culminación del embrollo narrativo viene a continuación en el relato, al situar a Emma Zunz en un “tiempo fuera del tiempo” (*Ibid.*), y “desorden perplejo de

sensaciones inconexas y atroces” (*Ibid.*). También, se siente en su derecho de especular y concluir acerca de lo que entonces acaece en los pensamientos de Emma. El narrador cavila: “Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito” (*Ibid.*). Es así como el laberinto narrativo que se nos presenta en este relato es aún mayor, dado que se encarna en la misma figura del narrador: un personaje oculto en el cuento, con identidad desconocida y personalidad propia, cuya fuente de información pareciese ser la débil memoria de Emma Zunz. Esto significa que todo lo que sabemos acerca de Emma Zunz nos llega, no sólo a través del personaje narrador, sino muy probablemente filtrado y tergiversado por él/ella. De hecho, en dos momentos está en juego la veracidad de la historia³ y se cuestiona la memoria de Emma Zunz⁴, generando más confusión aún y desviando la atención de los hechos y acciones hacia el universo interior, tanto del narrador como de la protagonista.

También, cuando narra el episodio sexual de Emma Zunz, aquella acción trascendente que logra cambiar el propósito de venganza de la muchacha, el narrador opta, no sólo por no contar o describir, sino por añadir además una variación temporal y espacial, enmarañando aún más la no-narración del acto sexual. Transporta a Emma a un tiempo pasado, en donde su padre hizo a su madre aquella misma cosa horrible: “Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían.” (Borges 1996a 566). El regreso a la realidad es brusco, dado que el narrador refugia a la mujer en el vértigo que en ese momento provoca en ella aquella situación entrelazada con lo que el narrador supone son sus reflexiones, y se nos recuerda la condición en la que se encuentra Emma, aunque rápidamente eso pierde importancia, adquiriendo mayor peso el objetivo del plan: “El hombre, sueco o finlandés no hablaba español: fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia.” (*Ibid.*) Esta desviación de las circunstancias sexuales del relato es también evidente al final del texto, cuando el narrador establece que, si bien la historia era increíble, también era “sustancialmente cierta”, verdaderos eran el tono, el pudor y el odio de la mujer, así como el ultraje que había tenido que padecer. Las condiciones internas son las que finalmente dan sustancia

³ “Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizás impropio. Un atributo de lo infernal es la realidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez.” (Borges 1996a 565), y luego “Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos [...], pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova...” (*Ibid.*)

⁴ “¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?” (Borges 1996a 565)

a la historia creada por Emma, y constituyen, por lo tanto, un conjunto de sucesos cuya relevancia en el relato es mayor.

En “El Zahir” encontramos también esta desviación narrativa, pues desde un comienzo se destaca la obsesión amorosa que Borges experimenta hacia la figura de Teodelina Villar, personaje femenino que es descrito en gran medida desde lo físico, lo que pone de manifiesto una atracción erótica clara. Luego, el sentimiento por la mujer, que Borges en realidad simplifica al clasificarlo de enamoramiento producto de “las más sinceras pasiones argentinas” (Borges 1996a 590), se traduce en la obsesión por el Zahir. La desviación del elemento sexual en la narración es, en el caso de este cuento, de un sujeto a un objeto. Lo mismo sucede en “El Aleph”, pues durante prácticamente toda la narración el foco de la obsesión borgeana es Beatriz Viterbo, mujer cuya relación con el sexo se evidencia sólo en el momento en que Borges, a través del Aleph, ve las “cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (*Id.* 625). Aunque breves, estas líneas están sobrecargadas de contenido y turbación, y eso es justamente lo que ellas transmiten. Si bien hasta el momento en que Borges conoce el Aleph el epicentro de la trama narrativa era Beatriz, una vez descubierto el elemento fantástico éste desvía hacia sí la atención del objeto sexual. Cambia el foco de obsesión borgeana y hay un salto y una desviación en la narración: “vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo” (*Ibid.*). El apartado concluye con la mención de Beatriz, cuya imagen a Borges se le está olvidando, lo que de todos modos puede ser una manera de reafirmar el triunfo del Aleph por sobre la figura femenina.

Destaco, además, que dicha narración está centrada en el sujeto observador y no en lo observado. Lo importante no son las cartas sino el efecto que las cartas producen en Borges, pues se anticipa la revelación de la visión con el hecho de que la letra lo espanta. Se narra la desilusión que produce en él la relación incestuosa entre Beatriz Viterbo y Carlos Argentino, y se pone énfasis, por lo tanto, en la negatividad de una posible relación sexual. Mediante la inmediata mención del monumento se desvía rápidamente la atención al todo: al Aleph. Beatriz Viterbo y sus extraños comportamientos dejan de ser el elemento central, traspasándose la atención al componente fantástico, el Aleph, que al igual que la mujer, tendrá un efecto de congoja y tristeza en el protagonista. Posteriormente, al observar los fragmentos residuales de la figura de Beatriz, la mujer parece desintegrarse por completo, abandonando su inicial posición de relevancia.

Por último, me parece interesante mencionar que, tanto en “El Aleph” como en “El Zahir”, el asombro y la obsesión producidos por un ingrediente fantástico son los que alejan la atención narrativa del personaje femenino, coincidente con el personaje que encarna la sexualidad.

En su narración de episodios o circunstancias sexuales, a las características de desviación y omisión de la palabra directa Borges suma el uso de elementos propios de la literatura policial; se reiteran las ocasiones en las que Borges requiere de un lector perspicaz que descifre el misterio e interprete la escritura. Nos sitúa ante planteamientos enigmáticos, respecto a los cuales el detective, en este caso el lector, debe llegar a la solución mediante sus propias deducciones. El sexo es el enigma, y se requiere, por lo tanto, de un rigor deductivo. “La secta del Fénix” es el ejemplo más evidente, pues al reunir las pistas entregadas gradualmente por el narrador a lo largo del relato, el lector deberá finalmente descifrar qué es realmente el Secreto tan minuciosa como periféricamente descrito en el texto. La repetición generacional del rito y la necesidad de éste para asegurar la reproducción de la especie son probablemente las pistas más obvias para la interpretación.

Ocurre algo similar en “El Zahir”, relato en donde la agudeza del lector deberá relacionar el amor que Borges siente por Teodelina Villar con su posterior obsesión hacia la moneda, para finalmente deducir que en realidad aquel amor y obsesión son una misma cosa. En otras palabras, son dos caras de una misma moneda.

En “La intrusa” y “Emma Zunz”, los dos relatos donde la existencia de la sexualidad es más explícita, el lector se enfrenta a dos narradores muy similares, sobre todo debido a su escasa fiabilidad. En el primer texto se introduce la historia como producto de una narración de tradición oral, referida improbablemente por “Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor” (Borges 1996b 403), aunque sí narrada de boca en boca: “Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove” (*Ibid.*), por quien la supo el narrador, quien procura advertir que si bien relatará la historia con probidad, prevé también la posibilidad de sucumbir “a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor” (*Ibid.*). El lector se sitúa, entonces, ante una historia desvirtuada por su repetición oral y presumiblemente tergiversada por el narrador, quien ahora la reproduce por escrito “sin ninguna confianza respecto de su grado de verosimilitud” (Rojo 75), obligando al lector a descifrar la veracidad de los hechos proporcionados. El lector hará de detective al enfrentarse a un texto en el que no existe

la certeza absoluta sobre sus hechos. Lo mismo sucede en “Emma Zunz”, en donde, como ya hemos hecho notar, el narrador no sólo cuenta con opinión propia sobre lo acontecido, sino que además cuestiona la veracidad de su fuente de información, Emma Zunz, y en un par de ocasiones introduce en la historia elementos de juicio que concluye de sus propias observaciones y que el lector nunca podrá saber si son o no parte de los sucesos. He aquí un ejemplo: “Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova...” (Borges 1996a 565). O este otro: “Quizás le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas” (*Id.* 566). Lo interesante es que justamente en los dos relatos donde la sexualidad es explícita, las circunstancias en las que sucede no son fiables. No se dan los hechos narrados en plenitud, sino que existe la posibilidad de que todo lo que refiere el narrador sea falso, incluso el sexo. El trabajo detectivesco del lector debe ser doble, puesto que deberá concentrarse al mismo tiempo que descifre el enigma de la historia, en las características del personaje-narrador, para así configurar un perfil de su comportamiento que le permita esclarecer los hechos por él/ella referidos.

También en “Ulrica” el lector se enfrenta con un relato que le exige sacar a relucir sus dotes detectivescos. Ocurre que es el único texto de Borges donde hay una visión claramente esperanzadora sobre la sexualidad, pero, y tal como lo han hecho notar numerosos estudiosos de Borges, se trata en realidad de un sueño. Son varias las señales entregadas por el narrador que guían al lector hasta dicha conclusión. La primera de ellas es la condición de recuerdo personal de quien narra: “Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo” (Borges 1996c 21). En el marco de una discusión filosófica, es debatible si el recuerdo que el ser humano tiene de la realidad es lo mismo que la realidad, pero desde un punto de vista lógico, en el que prima la objetividad por sobre la subjetividad del individuo, podemos establecer que son cosas diferentes. Una persona puede vivir una experiencia determinada bajo un árbol con flores de color rosa, y luego recordar las flores como blancas, pero la realidad en la que sucedió aquella experiencia no es igual a su recuerdo. Un sueño, en cambio, existirá en la vigilia enteramente gracias al recuerdo que el sujeto soñador tenga de él, pues, hasta donde sabemos, el sueño se construye en el inconsciente del individuo, y que en estado de conciencia podrá, aunque no siempre,

recordar. Probablemente evocará sólo episodios y situaciones particulares, obviando la temporalidad y las relaciones lógicas de causa y efecto.

Lo otro que hace suponer el carácter de sueño que tiene el texto y que es una pista para su desciframiento es la previsión del futuro de la mujer: “Oye bien. Un pájaro está por cantar.” (Borges 1996c 23). Luego, los enamorados se “encuentran de golpe en la posada” que, al igual que la anterior en la que se conocieron, lleva el nombre de *Northern Inn*. Tanto esta anulación del tiempo transcurrido como la duplicación espacial del hospedaje son indicadores de la posibilidad de estar soñando. A eso se suma, por supuesto, la repentina modificación del espacio en la habitación, pues “Ya no quedaban muebles ni espejos” (*Id.* 24). Uno de los hechos más evidentes, es que Javier pueda por fin poseer (tan sólo) “la imagen de Ulrica” (*Ibid.*). Todo esto significa que el sexo es ine-narrable, por la simple razón de que no existe: si no hay sexo, tampoco hay narración sexual. Sin embargo, si los sucesos del relato no fueran parte de un sueño, también afirmaríamos que el sexo es ine-narrable, puesto que se da término a la narración justamente en el preciso instante en que el acto sexual tendrá lugar.

Por último, aunque de alguna manera ya se enunció con anterioridad, es menester mencionar que en “El evangelio según San Marcos” el lector deduce que hubo sexo entre Baltasar Espinoza y la mujer, porque la mujer se presenta desnuda en la habitación y se tiende junto a él en la cama, porque se hace mención a la inexistencia de abrazos y besos, y porque posteriormente el hombre sentirá vergüenza. Sin embargo, el sexo mismo no es explícito, y la certeza de su existencia, al igual que en otros relatos, dependerá de la habilidad deductiva del lector.

Una última característica que debo mencionar, referente a los cuentos de Borges en los que hay presencia de la sexualidad, es la existencia de vacíos narrativos que pareciesen ser provocados por una autocensura. El narrador opta por no revelar cierta información, coincidentemente relacionada con propiedades sexuales de o entre los protagonistas, lo que incluso podría afectar la interpretación del lector. En “Hombre de la esquina rosada”, por ejemplo, las relaciones que la Lujanera establece con el Corralero en primer lugar, y con el narrador de la historia posteriormente, no son especificadas. Es más: en el momento en que la mujer baila con el forastero se insinúa un acercamiento corporal un poco más íntimo, pues salen “sien con sien, como en la marejada del tango” (Borges 1996a 334), y desaparecen. La narración hace una pausa en la descripción de esta pareja, como si hubieran salido del escenario de un teatro. Todo lo que sucederá posteriormente entre la Lujanera y el Corralero, el lector deberá

deducirlo, salvo lógicamente la muerte del hombre, que como sabemos sucede como un espectáculo que está a la vista de todos. Si bien la relación entre la mujer y el forastero es un vacío narrativo para el lector, pues queda en pausa junto con la retirada de sus protagonistas, hay ciertas señales que nos llevan a suponer la existencia de un amorío pasajero. A la discusión con el anterior amante y previo al baile y retirada con el Corralero, se suman los sentimientos y consiguiente incomodidad del narrador. En las primeras líneas del texto se menciona que la mujer esa noche durmió, “porque sí”, en el rancho de quien narra, que éste la consideraba una mujer bastante atractiva – pues “le sobraba lejos a todas” (*Id.* 331) – y que solía, hasta hace un tiempo, pensar recurrentemente en ella. Luego de la milonga entre la Lujanera y Real, y de la posterior retirada acompañada de la insinuante advertencia “¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida!” (*Id.* 334), el narrador está evidentemente fastidiado: “Debí ponerme colorao de vergüenza. Di algunas vueltecitas con alguna mujer y la planté de golpe. Inventé que era por el calor y por la apretura y jui orillando la paré hasta salir. Linda la noche, ¿para quién?” (*Ibid.*). Éste se retira, continúa pensando en la relación entre la mujer y el forastero, e incluso elucubra sobre su situación y paradero: “Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar el hombre alto. Para ésa y para muchas, pensé, tal vez para todas, porque la Lujanera era cosa seria. Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualquier cuneta.” (*Ibid.*). Al relacionar esta sensación de molestia insinuada por el narrador, con lo que se infieren son sus sentimientos amorosos hacia la Lujanera, y las saturadas suposiciones de la última cita, el lector puede deducir que el narrador experimenta celos y disgusto por la relación que se ha formado entre la mujer y el forastero, y que probablemente la retirada de ambos concluirá en un encuentro sexual. Sin embargo, nos situamos ante un vacío narrativo, y el sexo entre la mujer y Francisco Real permanecerá en carácter de suposición, sin posibilidad de certeza. Dicho vacío narrativo se repite en el relato en la relación entre la mujer y el narrador, pues si bien sabremos que ella dormirá aquella noche con él, no tendremos suficiente evidencia narrativa para la convicción de una relación sexual. Nuestras principales pistas son los ya conocidos sentimientos de atracción del hombre por la mujer, la posterior revelación de culpabilidad de homicidio por parte del hombre, y las ansias de llegar al hogar al percatarse de la presencia de la mujer: “Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta.” (*Id.* 336)

“El evangelio según San Marcos” es otro relato en el que encontramos un silencio narrativo similar al que acabamos de comentar. De lo que sucede entre Baltasar Espinoza y la muchacha del rancho al final del cuento, el lector, al igual que en “Hombre de la esquina rosada”, infiere una relación sexual. Se observa, en primer lugar, una evidente intención sexual por parte de la joven mujer virgen, dado que “había venido desde el fondo desnuda” (Borges 1996b 449); y luego se repara en que el hombre no la besó o abrazó en ningún momento, sugiriendo vaporosamente que aquellas serían acciones adecuadas para la situación. A continuación, se aclara que “Era la primera vez que (la muchacha) conocía a un hombre” (*Ibid.*); ésta es probablemente la frase más directa del párrafo, pues dado el hecho de que sea ella la que está conociéndolo a él, se deduce que él está mostrando o haciendo algo que implica una novedad para la muchacha. Esto perfectamente podría ser hacer el amor o desnudarse, pero por supuesto, lo que está detrás de esta frase no se nos revela. Y es en este instante cuando hay un salto en la narración, pues en el momento en que se ha preparado el camino para narrar un episodio sexual, hay una interrupción. El narrador autocensura la información, se interrumpe la narración y se retoma al final del suceso, con la retirada de la mujer: “Cuando se fue, no le dio un beso” (*Ibid.*). Se abre la narración con la desnudez de la mujer, y se cierra con la negación de un beso. Lo que está al medio, es incierto. Se añade, sin embargo, la incomodidad de Espinoza, y la consecuente decisión de no revelar lo sucedido a sus amigos en Buenos Aires. Como lo mencioné con anterioridad, aquella actitud apoya la teoría de la existencia de sexualidad, dada la vergüenza que el hombre siente por la extraña condición de entrega de la chica. Las lágrimas de la muchacha en el momento de la crucifixión son también muy decidoras, pues la sitúan en una relación desigual con el sacrificado: a diferencia del resto de su familia, es de otro el tipo la unión que hay entre ella y Baltasar.

Algo parecido sucede en “La noche de los dones”, texto en el que la relación sexual entre el muchacho y la prostituta no es evidente. Desde un comienzo se evoca la posibilidad de esa relación, al referirse al lugar del relato y a la incomodidad que provoca en el narrador. Se enuncian factores descriptivos del local, sugerentes de su naturaleza de burdel, como la existencia de “una media docena de mujeres con batones floreados” (Borges 1996c 53), y de “una señora de respeto, trajeada enteramente de negro (que) me pareció la dueña de casa” (*Ibid.*). El chico siente vergüenza, provocada particularmente por el diálogo entre su primo mayor y la dueña del local, donde éste

indica que el joven “no es muy de a caballo” (*Ibid.*), ante lo cual la mujer responde que “ya aprenderá” (*Ibid.*). Se infiere de la narración que el muchacho se siente presionado por la condición, y consecuente disposición espacial, pues está claro que al ser su primera vez en un burdel, el protagonista deberá perder la virginidad. Nada de esto, sin embargo, proviene de una narración directa. Antes de la inclusión de la prostituta en el relato se nos entrega una última pista. Al referir que el muchacho, con el objetivo que los presentes se percaten de que en realidad es tan sólo un chico, comienza “a jugar con un perro, en la punta de un banco” (*Ibid.*). Junto con el breve episodio entre la cautiva y el adolescente, que sucede luego de la invasión de los hombres de Juan Moreira, estos serán los únicos indicios que posteriormente significarán que esa sea la noche en que el protagonista conozca el amor. La narración de ambos sucesos, sin embargo, estará marcada por la autocensura del narrador, quien jamás se expresa con términos que constaten una relación sexual, pues a lo largo del relato, al referirse al episodio nos hablará desde un lenguaje incierto.

La irrupción de los hombres de Moreira está marcada por el miedo. El chico se esconde en una de las piezas, donde el único mueble que distingue es la cama, observación que implica un primer indicio de que lo que está por ocurrir sea posiblemente la pérdida de la virginidad del joven. Luego, escucha unos pasos de mujer que suben la escalera, y distingue en la oscuridad la voz de la Cautiva, quien enuncia lo que se considera un ofrecimiento “Yo estoy aquí para servir, pero a gente de paz. Acercate que no te voy a hacer ningún mal.” (Borges 1996c 55). La sugerente narración ya ha preparado al lector para un posible encuentro sexual entre el joven y la Cautiva, o por lo menos para un acontecimiento relativamente importante, dado que el objetivo de la narración del protagonista es referir un hecho que significó la primera vez que experimentó algo cuya naturaleza aún no conocemos.

El encuentro entre la mujer y el joven presenta ciertas similitudes con el de Baltazar Espinoza y la muchacha del rancho. En ambos se sugiere o hace referencia a la desnudez de la mujer. No se especifica directamente la existencia de la sexualidad, pero sí el transcurrir del tiempo (en el segundo de estos relatos Espinoza menciona que no sabe cuánto tiempo pasó, lo que evidentemente propone la pérdida de la noción temporal, como en la cópula), y se aclara que no hubo besos. Sin embargo, el encuentro entre la mujer y el protagonista de “La noche de los dones” está determinado por un elemento lúdico – dada la corta edad del joven – y no por la incertidumbre: “Me tendí a

su lado y le busqué la cara con las manos. No sé cuánto tiempo pasó. No hubo una palabra ni un beso. Le deshice la trenza y jugué con el pelo, que era muy lacio, y después con ella. No volveríamos a vernos y no supe nunca su nombre.” (Borges 1996c 55) Luego de leer el episodio anterior el lector queda con la duda de si hubo o no un encuentro sexual entre los personajes, o si el encuentro se limitó a un juego entre el chico y la prostituta. Sin embargo, en el párrafo de cierre del relato, el narrador revela que aquella noche “en el término escaso de unas horas, yo había conocido el amor” (*Id.* 56), lo que si bien ayuda a que el lector se incline por la existencia de una relación sexual, tampoco está libre de dudas.

“El informe de Brodie” es un último ejemplo de silencio narrativo al enfrentar temas relacionados con la sexualidad, dado que el narrador opta deliberadamente no sólo por omitir el pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos, sino además por revelar al lector la existencia de dicho fragmento. El narrador no expondrá el contenido del apartado en cuestión, aunque considera necesario que el lector tenga conciencia de su existencia. El sexo se menciona y está, pero no se narra; es más, se omite.

La figura de la mujer

En la narrativa de Jorge Luis Borges los personajes femeninos no se caracterizan por ser figuras protagónicas. Sin embargo, su presencia sí cumple una función narrativa, y es muchas veces determinante en el destino del protagonista. Esto es particularmente cierto cuando nos acercamos a un texto donde también hay presencia o un acercamiento a la sexualidad, pues el sexo, el (los) protagonista(s), y la mujer se unen como en un triángulo, en cuyo centro se dibujará el – muchas veces fatal – destino. A continuación estudiaré los tipos de mujeres que se observan en la narrativa de Borges, y cómo éstos se relacionan al concepto de sexualidad y destino.

La belle dame sans merci

La *belle dame sans merci* y la *femme fatale*⁵, la mujer que mata, se caracterizan por ser bellas, imperiosas, y crueles (cf. Praz 225). Como prototipos femeninos son por definición atractivos para el sexo opuesto, particularmente debido a su carga erótica como objetos de tentación física. La *belle dame sans merci* “reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades.” (*Ibid.*). Sin embargo, la consecuencia más probable es que el hombre que se sienta atraído – enamorado o envidiado – por dicha belleza y seducción, experimente resultados adversos, tales como el sufrimiento y la humillación. En su libro *Idols of Perversity* Bram Dijkstra propone un prototipo de *belle dame sans merci*, el que por su degeneración y obsesión sexual, pervierte la espiritualidad e intelectualidad del sujeto masculino.

Son tres los personajes femeninos que en la narrativa de Jorge Luis Borges se identifican con la *belle dame sans merci*: Beatriz Viterbo, la Lujanera y Beatriz Frost.

Beatriz Viterbo es por excelencia una *belle dame sans merci*. Ella es el eje alrededor del cual se constituye la narración de “El Aleph”, en donde se nos revela a un Borges desesperado y humillado por su amor no correspondido. El relato comienza con la muerte de Beatriz – “La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió” (Borges 1996a 617) – y finaliza con su recuerdo, cuando el protagonista, Borges, sostiene que ha comenzado a olvidarla: “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de

⁵ Profundizaremos más adelante en la figura de la *femme fatale*.

Beatriz.” (*Id.* 627) De ello se deduce que Beatriz Viterbo será un elemento central del relato, y que además habrá un procedimiento evolutivo de su percepción por parte del protagonista, Borges.

Un elemento característico de la técnica borgeana es que el narrador suele revelar prácticamente todo el contenido del cuento en sus primeras líneas. “El Aleph” no es una excepción:

“La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no” (*Id.* 617).

En la cita anterior Borges nos revela, en primer lugar, que para él – el narrador – Beatriz Viterbo y su muerte son fundamentales; en segundo lugar, la altivez y fortaleza que ve en Beatriz; y, por último, que con el hecho de su muerte el universo está cambiando. Esta cita configura un triángulo, cuyos tres extremos son Beatriz, el narrador, y el universo, y revela finalmente – y en unas pocas líneas – la esencialidad del texto, además de predecir que esta realidad intacta está por cambiar de manera infinita.

Al comienzo del relato, Beatriz Viterbo ya ha fallecido, lo que significa que si bien la mujer es un personaje central, también es una figura ausente, que se constituirá a partir de la subjetividad del narrador. Su evolución, por lo tanto, dependerá de la evolución que dicha subjetividad tenga de la percepción e imagen de Beatriz, la que cambiará a lo largo del relato, adquiriendo – cada vez más – algunas de las características que constituyen a la *belle dame sans merci*. Como se aprecia en la cita correspondiente a las líneas iniciales del texto, la primera caracterización de Beatriz apunta a su entereza y fortaleza para sobrellevar una “imperiosa agonía”. Beatriz es una mujer que comienza la narración situada en un pedestal por el protagonista, para quién ella es de tal magnitud que con su muerte el universo se alejará de ella, y no ella del universo. A lo largo de la narración la mujer irá descendiendo de ese pedestal, hasta llegar al punto en que sus rasgos comenzarán a ser olvidados por Borges.

Inmediatamente a continuación se nos revela que los sentimientos de amor del protagonista se transforman en algo cercano a la obsesión, pues su “vana devoción la había exasperado” (Borges 1996a 617), y que su amor es unilateral, y por lo tanto causa de humillación: “muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero

también sin humillación.” (*Ibid.*) Nos enfrentamos, por lo tanto, al bosquejo inicial de la *belle dame sans merci* de la narrativa borgeana. Beatriz es una mujer “alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oximoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis” (*Id.* 618). De manos hermosas, fuerte y altiva, Beatriz enamora y obsesiona al protagonista, al punto de la humillación y la exasperación (recordemos que cuando estaba viva él justificaba sus visitas con libros que luego comprobaba que jamás eran leídos).

Nunca en el relato se habla de un encuentro sexual entre Borges y Beatriz Viterbo, aunque hay alusiones al erotismo que percibe el narrador y que recibe de la imagen o el recuerdo de Beatriz. Los aniversarios en los que visita la casa de la calle Garay son “melancólicos y vanamente eróticos” (Borges 1996a 618), las cartas que Beatriz escribe a Carlos Argentino – cuya letra hace “temblar” al narrador – son “obscenas, increíbles, precisas” (*Id.* 625), y Borges puede ver en el Aleph “la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo” (*Id.* 625). El adjetivo delicioso sugiere erotismo y atracción sexual hacia Beatriz; otro ejemplo es el adjetivo que refiere a la mañana en que murió: “candente”.

La revelación de las cartas de Beatriz a Carlos Argentino es el punto más bajo de la involución de la mujer y la humillación de Borges, pues el protagonista no sólo se enfrenta a la posibilidad de relaciones adúlteras de su musa, sino también a la alternativa de una relación incestuosa con su primo hermano. Además, las revelaciones del Aleph son anticipadas por un último instante que sugiere intimidad entre Beatriz y el narrador, cuando de este último nace un momento de ternura y afecto hacia la mujer, al contemplar su retrato:

“Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije:
—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.” (Borges 1996a 623)

Hay cuatro aspectos en esta cita que incrementan notablemente el tamaño de la desilusión, traición y humillación de Borges al ver las revelaciones del Aleph sobre la persona de Beatriz Viterbo. En primer lugar, la intensidad inmensa de la última frase, cargada de sufrimiento, pasión, devoción y amor por la mujer perdida; en segundo lugar, la intemporalidad del retrato, que propone la anulación del tiempo transcurrido, y sugiere la presencia de la mujer y por lo tanto, una instancia de interacción entre ambos,

tan añorada por Borges; tercero, la revelación del segundo nombre de Beatriz, Elena⁶; y por último, la declaración abierta del narrador de su identidad, lo que genera aún más intimidad entre ambos. La magnitud de estos factores implican que para ojos del lector Beatriz Viterbo se manifieste, a fin de cuentas, como una mujer cruel, una de las principales características de la *belle dame sans merci*. Cuando Borges (antes de observar al interior del Aleph) cree comprender que Carlos Argentino está loco, al igual que todos los Viterbo, describe en Beatriz “negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades” (*Ibid.*), que quizás requerirían de una explicación patológica.

Una técnica narrativa absolutamente borgeana es la enumeración y la reiteración de un elemento verbal, adjetivo o nominativo al interior de un párrafo. Esto se da en dos momentos del relato. El primero es la descripción de los retratos de Beatriz, cuando se repite una y otra vez el nombre de la mujer, con gran intensidad melódica y poética – “Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, un poco después del divorcio, en un almuerzo en el club hípico; Beatriz, en Quilmes...” (Borges 1996a 617); el otro es la descripción de lo que el Aleph revela al escritor, cuando éste insiste en “vi”: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide...” (*Id.* 625) No sólo hay entre estos dos párrafos una relación de forma, sino también de fondo. La primera enumeración, centrada en los retratos de Beatriz, es precedida por la siguiente cita “De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salida, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos” (*Id.* 617), mientras que la segunda comienza: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor” (*Id.* 624). En la primera cita se sugiere una sensación de tedio y frustración; en la segunda se manifiesta explícitamente la desesperación. Sin embargo, de la narración transcurrida entre ambos episodios se infiere que la sensación general del protagonista enamorado de una mujer muerta que jamás correspondió a su amor en vida, es de desencanto, frustración, despecho y por sobre todo desesperación. El hombre ha llegado al punto de frecuentar la casa Garay y relacionarse

⁶ Muchos críticos han hecho un paralelo entre “El Aleph” y *La divina comedia*, comparando por supuesto a Beatriz Viterbo con Beatriz Portinari. Con respecto a lo mismo, María Esther Vázquez en su obra *Borges, esplendor y derrota* refiere que “Hay una diferencia fundamental entre las dos Beatrices: Dante siempre alababa las virtudes de la amada; Borges, en cambio, no vacila en denigrarla denunciando su soberbia, la conducta indigna, la inmoralidad.” (189). El hecho, además, de que el segundo nombre de Beatriz sea Elena, sugiere la constitución de una musa inspirada en Beatriz Portinari y Elena de Troya, símbolo de belleza, y por lo tanto, una mujer aún más deseable e inalcanzable.

permanentemente con Carlos Argentino, pese al desprecio que siente por él, sólo por estar cerca del recuerdo de Beatriz. El momento en que el narrador manifiesta su desesperación de escritor, por la imposibilidad de narrar de manera sincrónica la simultaneidad que presencié en el Aleph, es también la culminación de su desesperación y frustración como hombre enamorado y despechado. Ambas instancias de desesperación se conjugan en una sola, culminando en que el protagonista, luego de tan magno descubrimiento, sienta “infinita veneración, infinita lástima.” (*Id.* 626) El amor que Borges siente por Beatriz Viterbo, entonces, y todo lo que él implica (la frustración, visitar la casa Garay, su relación con Carlos Argentino, encontrarse con el Aleph, etc), culmina en un proceso de aniquilación espiritual y/o psicológica del protagonista. Es tal el nivel de destrucción que el deseo por Beatriz Viterbo tiene como consecuencia que la escritura supone en Borges la única alternativa de salvación. Pero, gracias al destino, nuestro protagonista “al cabo de unas noches de insomnio”, es trabajado por el olvido.

La Lujanera, el personaje de “Hombre de la esquina rosada” y que años después es retomado en “Historia de Rosendo Juárez”, es otra *belle dame sans merci* de la narrativa borgeana. Lo poco que sabemos de esta mujer proviene de las apreciaciones del narrador y personaje anónimo del cuento “Hombre de la esquina rosada”, así como de la narración de Rosendo Juárez en la historia que lleva su nombre. Sucede algo muy particular con los tiempos de cada uno de estos relatos: la escritura de “Hombre de la esquina rosada” es anterior a “Historia de Rosendo Juárez”; sin embargo, cuenta una historia que sucede con posterioridad al hecho narrado por Rosendo Juárez a Borges en la segunda historia. Al momento de relatar su propia vida, Rosendo Juárez se sitúa en un tiempo posterior al hecho sucedido en el primer relato. La situación en la que se nos presenta la Lujanera es así mirada desde distintos prismas, y en momentos de escritura diferentes.

Al comienzo de “Hombre de la esquina rosada”, el narrador cuenta que en aquella noche que no olvidará “vino la Lujanera porque sí, a dormir a mi rancho” (Borges 1996a 331); luego, que ella era la mujer de Rosendo Juárez, y por último, que “las sobraba lejos a todas. Se murió, señor, y digo que hay años en que ni pienso en ella, peor había que verla en sus días, con esos ojos. Verla no daba sueño.” (*Ibid.*) Esto implica que ya en la apertura del relato se aclara que la Lujanera *tenía dueño*, que era una mujer atractiva para el narrador del cuento (ocupando probablemente un lugar en sus pensamientos por muchos años), y que ya ha muerto. Era una mujer deseable e

imposible, y, al igual que Beatriz Viterbo, una mujer ausente en el momento de la narración.

Tal como veremos más adelante en “El muerto”, la mujer en “Hombre de la esquina rosada” está asociada al poder, dado que a lo largo del relato la Lujanera se mueve según las figuras de autoridad de los personajes masculinos. En el texto, la autoridad actúa como un vicio que atrae y manipula los comportamientos humanos, y la Lujanera está expuesta a ella.

En esta historia, el primer hombre (del que tenemos noticia) de la Lujanera (o *dueño* de ella) es Rosendo Juárez, sin duda figura de potestad: “el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita, Mozo acreditado para el cuchillo [...] los hombres y los perros lo respetaban y las chinas también.” (Borges 1996a 331). En “Historia de Rosendo Juárez” Borges, el narrador, menciona que “algo de autoridad había en él, porque le hice caso enseguida” (Borges 1996b 412), cuando el primero le chistó. Por la historia de este mismo relato sabemos que a lo largo de los años Rosendo Juárez se constituye como un personaje que representa en su pueblo no sólo un importante grado de dominio, sino que también se mueve en un radio de poder más extenso, al ser uno de los hombres de Nicolás Paredes, que a su vez era uno de los hombres de Morel. Si bien en el primer cuento se menciona que la Lujanera era la mujer de Rosendo Juárez, haciéndose así alusión al grado de poderío y propiedad que el último ejercía sobre ella, los papeles parecen invertirse al momento de ser provocado el hombre por Francisco Real, pues es la mujer quien abre paso con andar firme en la multitud para entregarle el cuchillo a Juárez, incitándolo a que responda al desafío del Corralero. La autoridad adquiere un valor de mutabilidad: de Rosendo Juárez pasa a la Lujanera, y de ésta a Francisco Real.

Francisco Real entra al recinto reclamando facultad, pues, parafraseando al narrador, llaman a la puerta con autoridad un hombre y una voz: “En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz.” (Borges 1996a 332) El recinto no es lo suficientemente grande para dos figuras de poder. Rosendo Juárez desaparece después de que la Lujanera lo incita a pelear, y el Corralero es quien asume dicho poder y con él a la mujer, pues ésta “se le prendió y le echó los brazos al cuello y lo miró con esos ojos y le dijo con ira:

—Déjalo a ese que nos hizo creer que era un hombre.” (*Id.* 333)

Francisco Real la abraza “como para siempre y les gritó a los musicantes que le metieran tango” (*Ibid.*). Real se constituye como la figura de potestad al haber

destronado a Juárez, y la pareja se retira unida saliendo “sien con sien, como en la marejada del tango” (*Id.* 334), lo que sugiere desde ya una posible relación sexual entre ambos, al aludir a la cercanía física. Sin embargo, las facultades de poder del Corralero no se mantienen en el tiempo, pues es asesinado por el narrador, hecho del que nos enteraremos al final del relato. La Lujanera queda desamparada de autoridad, luego asumida por la multitud en el momento en que la culpabilizan del asesinato de Real. “Uno le gritó en la cara si era ella, y todos la cercaron.” (*Id.* 336). El narrador la defiende, sosteniendo que ella no podría haber asesinado a Francisco Real dada su debilidad de pulso y corazón. Si bien el narrador se nos presenta siempre como un hombre bastante disminuido, de poca relevancia en su entorno, y pasado a llevar por las personificaciones de poder como Rosendo Juárez y Francisco Real, es él quien finalmente asume la autoridad diseminada. Es dueño de la verdad, auxilia a la mujer de las falsas acusaciones, y pronuncia deplorables palabras de consuelo a la multitud. No es sorpresa, entonces, que esa noche la Lujanera duerma en su rancho “porque sí”.

La Lujanera es una mujer que atrae y es deseada, pero que luego humilla. En la historia relatada por ambos cuentos humilla a dos personajes. Rosendo Juárez es el primero en ver su orgullo abatido por la Lujanera, cuando ésta le entrega el cuchillo e intenta obligarlo a hacer algo contra su voluntad, esperando que acepte el reto del Corralero, y luego se lanza al cuello del hombre que destronó su autoridad ante la multitud. Señalo también que la Lujanera saca el puñal desenvainado directamente del pecho de su hombre, como si el narrador estuviera estableciendo una relación directa entre el arma y el corazón, entre el amor, la autoridad y el puñal. Se infiere de la narración de Rosendo Juárez, en el segundo relato, que este gesto por parte de la Lujanera fue degradante e ignominioso: “La Lujanera me sacó el cuchillo que yo sabía cargar en la sista y me lo puso, como fula, en la mano. Para rematarla, me dijo: —Rosendo, creo que lo estás precisando.” (Borges 1996b 416)

Pero la Lujanera también es víctima. Al ver cómo su hombre rechaza el desafío del Corralero – incluso después que *ella* le entrega el puñal – y se retira del lugar, hay ira en los ojos de la mujer. La actitud de Rosendo Juárez significa para ella una ofensa personal y una demostración de pequeñez. Como *belle dame sans merci*, responderá con el mismo vicio del cual ha sido víctima. Pero la verdadera humillación a Rosendo Juárez tiene lugar en su ausencia, una vez que la Lujanera decide rechazarlo por completo, refiriéndose a él como alguien que “nos hizo creer que era un hombre” (Borges 1996a 333), lanzándose al cuello del mismo hombre que fue causa directa de su

empequeñecimiento y ofensa pública. Pero el Corralero será el segundo personaje humillado por la Lujanera, cuando ésta duerme esa noche con el mismo hombre que lo asesinó.

Mediante una narración analógica, en “Historia de Rosendo Juárez” se explica el comportamiento del hombre, y se infiere también que éste ya no sentía amor por la mujer. Juárez narra a Borges una conversación que muchos años atrás él tuvo con su amigo cercano, Luis Irala, quien fue muerto por Rufino Aguilera, al provocarlo por haberle “quitado” a la Casilda, su mujer. “Nadie le quita nada a nadie. Si la Casilda te ha dejado, es porque lo quiere a Rufino y vos no le importás. [...] Mi consejo es que no te metás en historias por lo que la gente puede decir y por una mujer que ya no te quiere” (Borges 1996b 414). Tal es el consejo que Juárez entrega a Irala, mientras que éste responde: “Ella me tiene sin cuidado. Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica. La Casilda no tiene corazón. La última noche que pasamos juntos me dijo que yo andaba para viejo.” (*Ibid.*) Lo interesante de la situación de Irala es la incongruencia entre sus palabras y su posterior actuar. Su discurso manifiesta cierta autoridad sobre la Casilda y, por lo tanto, indiferencia y displicencia. Sin embargo, llegado el momento, la mujer es la causa última de su muerte, cuando provoca a Rufino por quitársela. Queda abierta también la posibilidad de que Irala estuviese en realidad enamorado de la Casilda. Lo que nos interesa, sin embargo, es lo que se infiere del consejo de Rosendo Juárez, pues la historia de Irala es muy similar a lo que podría haber ocurrido entre Juárez, la Lujanera y Francisco Real. Juárez se salva de una posible muerte al no estar verdaderamente enamorado de la Lujanera, y al no importarle lo que la multitud opine de él, lo que significa que si él hubiese sentido amor por la mujer, probablemente habría dado también relevancia a la opinión de los demás, y finalmente habría aceptado el desafío del Corralero en el momento en que ella le hubiese entregado el puñal (proveniente del pecho, es decir, de su corazón), terminando – como nos cuenta Borges en el segundo relato – muy posiblemente en la muerte. El amor de la mujer lo habría llevado a la muerte, es decir, la *belle dame sans merci* se habría convertido en *femme fatale*, siendo causante de un destino aciago⁷.

Beatriz Frost, amor de Alejandro Ferri en “El Congreso” es, a mi juicio, la última *belle dame sans merci* de la narrativa de Borges. No es coincidencia que

⁷ La Lujanera sí se transforma en *femme fatale* al estudiarla desde el punto de vista de su efímera relación con el Corralero, quien, como resultado de la misma, sí se encuentra con un destino fatal.

comparta el nombre con la protagonista de “El Aleph”, ni que su apellido sea Frost – señalando la frialdad y el hielo de la esencialidad de esta mujer – ni que, al igual que Beatriz Viterbo, esté absolutamente ausente en el momento de la narración (son tantos los años que han pasado, que perfectamente podría haber muerto).

A diferencia de Rosendo Juárez y del personaje Borges en “El Aleph”, a Alejandro Ferri lo conocemos antes de su relación con Beatriz Frost. Sabemos, por ejemplo, que es un personaje a quien el sexo opuesto le llama la atención (lo que en la obra de Borges no es necesariamente un requisito de sus figuras masculinas): “Lo primero que despertó mi atención fue la presencia de una mujer, sola entre tantos hombres” (Borges 1996c 28). Estas son sus palabras luego de la primera reunión del “congreso” a la que asiste; sabemos también que a lo largo del relato él se entusiasma tanto con el proyecto en el que se está involucrando, como con el personaje de don Alejandro (una posible figura paterna o proyección de él mismo, dada la coincidencia de nombre). Por último, se le encomienda la misión, en Londres, de buscar e investigar textos fundamentales para la gran biblioteca del congreso. Es en estas circunstancias en las que él conoce a Beatriz Frost:

“Beatriz era alta, esbelta, de rasgos puros y de una cabellera bermeja que pudo haberme recordado y nunca lo hizo la del oblicuo Twirl. No había cumplido los veinte años. Había dejado uno de los condados del norte para ser alumna de letras de la universidad. Su origen, como el mío, era humilde. [...] Pocas tardes tardamos en ser amantes; le pedí que se casara conmigo, pero Beatriz Frost, como Nora Erfjord, era devota de la fe predicada por Ibsen y no quería atarse a nadie. De su boca nació la palabra que yo no me atrevía a decir. Oh noches, oh compartida y tibia tiniebla, oh el amor que fluye en la sombra como un río secreto, oh aquel momento de la dicha en que cada uno de los dos, oh la inocencia y el candor de la dicha, oh la unión en la que nos perdíamos para perdernos luego en el sueño, oh las primeras claridades del día y yo contemplándola.” (*Id.* 36)

Es evidente la atracción que Alejandro Ferri siente por Beatriz. Las primeras características a las que se refiere el narrador son físicas, lo que sugiere una atracción corporal. En “El Congreso” nos encontramos con un Borges escritor más viejo, y a mi juicio más seguro al tratar temáticas de amor y sexualidad. No hay reparos en mencionar que son amantes – lo que implica una relación física y sexuada –, aunque el relato no profundizará en la sexualidad más allá del nivel de la sugerencia. Es más, en la descripción que se hace de Beatriz se habla de rasgos puros y de matrimonio, contrarrestando con sentimientos nobles la sexualidad implícita en este párrafo, que va más allá de la mención al tipo de relación que ambos mantienen, pero que se insinúa a

través de palabras como noche, tibia, amor, fluye, dicha, dos, candor, unión y perdernos. Beatriz Frost se plantea como una mujer atractiva y erótica que lo seduce y enamora, hasta el punto de pedir su mano, la que ella rechaza por sus creencias filosóficas, al ser “devota de la fe predicada por Ibsen”. Inmediatamente, el amor por esta mujer se transforma en sufrimiento y vicio, pues no sólo continuarán viéndose durante la estadía en Londres, sino además Alejandro retrasará su regreso por una relación que no puede aferrarse al futuro que él espera.

No se puede decir que Beatriz Frost sea una mujer cruel, aunque sí es imperiosa, y se mantiene en una relación que a mi juicio para ella es menos importante que para Ferri. Las consecuencias de sus decisiones, sin duda, generan sufrimiento y frustración en el protagonista. Cuando él la invita a formar parte del congreso, ella replica “de un modo vago, que le gustaría conocer el hemisferio austral, y que un primo suyo, dentista, se había radicado en Tasmania” (Borges 1996c 36), en lugar de manifestar un deseo de verlo a él, por ejemplo. Es una mujer que no se ata a la relación, no sólo por el hecho de no aceptar la propuesta de matrimonio de su amante, sino también por no querer ir a despedirse y no manifestar un deseo de escribirse o contactarse.

Beatriz es una *belle dame sans merci*. Como tal, será causante directa del sufrimiento de Alejandro. Cuando es inevitable su regreso a Argentina ella prefiere no ver el barco, no por la desdicha que eso significa, sino porque “la despedida, a su entender, era un énfasis, una insensata fiesta de la desdicha, y ella detestaba los énfasis” (Borges 1996c 36). En resumen, Beatriz no sólo nos presenta una faceta más bien fría, como lo sugiere el hielo de su nombre, sino también un lado apático e insensible, características que predispondrán a Alejandro Ferri al sufrimiento a causa de la separación: “Soy un hombre cobarde; no le dejé mi dirección para eludir la angustia de esperar cartas” (*Ibid.*). Luego de la partida, el protagonista se mostrará obsesionado y angustiado por el amor y separación de la mujer: “Nada me dolía tanto como pensar que paralelamente a mi vida Beatriz iría viviendo la suya, minuto por minuto y noche por noche. Escribí una carta de muchas páginas, que rompí al azar en Montevideo.” (*Id.* 37)

Por otra parte, Beatriz Frost de alguna manera influye en el menoscabo del proyecto intelectual del protagonista, a quien se ha encomendado la misión de investigar el material necesario para la conformación de la gran biblioteca del congreso. Esto se repite con Fermín Eguren, quien está llevando a cabo la misma función que Ferri, pero en París. Citando las palabras de don Alejandro, Eguren es en realidad un “muchacho inútil que malgasta mi hacienda con las ramerías” (Borges 1996c 38). La totalidad de la

investigación bibliográfica no se lleva a cabo a causa de las mujeres involucradas, y esto finalmente incide en que los libros ya recaudados sean quemados en Argentina. De hecho, el personaje que incondicionalmente apoya a don Alejandro en la destrucción de la biblioteca (y por lo tanto del ambicioso proyecto del congreso) es también una mujer: “Nora Erfjord, que profesaba por don Alejandro ese amor que las mujeres jóvenes suelen profesar por los hombres viejos” (*Ibid.*).

Es así como los personajes femeninos (Beatriz Frost, Nora Erfjord y las ramerías parisinas) en conjunto, dificultan el gran proyecto total del congreso, junto, por supuesto con el resto de las circunstancias.

La *femme fatale* o mujer causante de un destino fatal

La *femme fatale* es un segundo tipo de mujer en la narrativa borgeana. Ésta, al igual que la *belle dame sans merci*, es atractiva y seductora, de alguna manera emana sexualidad y por lo tanto es profundamente deseada. Ella también provocará desgracia, fatalidad y/o calamidad en los personajes o relato, pero conducirá a la muerte. A diferencia de las mujeres sobre las que ya hemos hablado, las que trataremos en este apartado presentan menos rasgos comunes entre ellas, y diversos grados de relevancia en los cuentos de los que forman parte. Asimismo, no necesariamente tienen la intención de ocasionar las desgracias que acontecen en gran parte por su actuar.

Cabe destacar que de todas las mujeres identificadas como causantes de un destino indeseable, la viuda Ching del cuento “La viuda Ching, pirata” es la única que no cumple además una función sexual al interior del texto, por lo que me limito sólo a mencionarla como un ejemplo al margen, pero no a profundizar en su personaje.⁸ Los personajes femeninos en los que sí me detendré son (en el orden de publicación de los respectivos relatos) la mujer del harem que delata al seudo profeta en “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, la mujer de Azevedo Bandeira en “El muerto”, Emma Zunz, protagonista del relato que lleva su nombre, y Juliana Burgos, personaje de “La intrusa”.

Que la mención a la mujer del harem que delata al profeta en “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” sea brevísima, no significa que carece de importancia. La

⁸ Ching, la protagonista de “La viuda Ching, pirata”, y la mujer del antiguo almirante de un barco pirata, asume el liderazgo de las embarcaciones, guiándolas hacia el peligro. El día en que la viuda abandonó la piratería “los barcos recuperaron la paz. Los cuatro mares y los ríos innumerables fueron seguros y felices caminos.” (Borges 1996a 310).

cita se refiere al principio del fin de Hákim: “...un espantoso rumor atravesó el castillo. Se refería que una mujer adúltera del harem, al ser estrangulada por los eunucos, había gritado que a la mano derecha del profeta le faltaba el dedo anular y que carecían de uñas los otros.” (Borges 1996a 328). La rumoreada acusación tendrá como resultado final la captura del profeta – consecuencia directa de las confesiones de la mujer – y su muerte. Pero no es cualquier mujer la que lo delata, sino que es una integrante adúltera de su harem de cientos catorce mujeres ciegas, es decir, una figura femenina doblemente sexuada, pues por una parte aplaca las necesidades corporales del profeta, y por otra satisface sus propios deseos sexuales traicionando la fidelidad hacia Hákim de Merv. Esto significa también, que la mujer traiciona doblemente a su profeta, primeramente por revelar el secreto de cómo identificarlo, y segundo por su deslealtad al cometer adulterio.

Lo primero que hay que destacar de la mujer de Azevedo Bandeira en “El muerto” es que ella actúa permanentemente como un símbolo de poder. Es una figura que no existe por sí sola, sino siempre relacionada con la autoridad del jefe, desde su primera aparición junto al patrón – “En una suerte de escritorio que da al zaguán con puertas laterales (Otálora nunca ha visto un zaguán con puertas laterales) está esperándolo Azevedo Bandeira, con una clara y desdeñosa mujer de pelo colorado” (Borges 1996a 546) – hasta el fatal desenlace, donde él mismo la obligará a traicionar y delatar públicamente a Otálora.

En “El muerto” toda alusión a la mujer va acompañada de alguna referencia sobre su cuerpo, a sus pies descalzos o a su cabello colorado⁹, dos características que implican erotismo y sensualidad, la primera de ellas de manera particular por una delicada alusión a la desnudez (en algún momento la mujer está a “medio vestir”). Hay menciones constantes y muy sutiles, que sugieren sensualidad. Por ejemplo, “llegan cajones de armas largas; llegan una jarra y una palangona de plata para el aposento de la mujer” (Borges 1996a 547), insinuando elementos de limpieza que llegan al cuarto, a la privacidad, e interior de la mujer. Se crea, paulatinamente, una suave atmósfera de misterio y sensualidad en torno a esta figura.

⁹ Las mujeres de pelo colorado son una constante en la obra de Borges. Para Edwin Williamson son una evidente alusión a Norah Lange, su amor de juventud, y a juicio del biógrafo, obsesión de Borges. Si bien es posible que su amiga haya actuado como ente inspirador del físico de este tipo de personajes, discrepo de Williamson al referir que todas las mujeres de pelo colorado en la obra del escritor se refieran a la obsesión por su musa, pues en otras biografías (Esther Vázquez y Bioy Casares) Norah Lange es considerada más bien una persona *non grata* del escritor. Sí creo que las mujeres de pelo colorado en la obra de Borges tienen alguna referencia erótica, dada la atracción y sensualidad propios del color, y su histórico simbolismo pasional.

El erotismo que la mujer emana, junto con el poder que representa, son codiciados por Otálora al aspirar destruir a Bandeira y eventualmente *ser él*: “Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado, son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.” (Borges 1996a 547) Hay tres cosas que queremos destacar de esta cita: la primera es que (por primera vez en nuestro estudio) la mujer es *deseada*, palabra que connota sexo y voluntad de posesión física, más que sentimentalismo y amor. El erotismo de los pies descalzos de la mujer se plasma en el lenguaje y en la narración, pero también trasciende a la mujer, puesto que esta voluntad de posesión de Otálora es un “deseo rencoroso”, y ese rencor existe hacia la figura de Bandeira. Si bien desea a la mujer, la aspiración de suplantar a Bandeira – de *ser* Bandeira – es más fuerte. El erotismo va de la mano del poder: la autoridad produce goce.

Pero es el sexo, y no la autoridad, el elemento destructor. Teniendo la evidencia de la confabulación de Otálora en su contra, de la profunda traición cometida, Bandeira necesita que la mujer sea la que lo bese y delate en público, para que la humillación de su muerte sea más fuerte:

“Se levanta y golpea con suavidad la puerta de la mujer. Esta le abre enseguida, como si esperara el llamado. Sale a medio vestir y descalza. Con una voz que se afemina y arrastra, el jefe le ordena:

—Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a vista de todos.

Agrega una circunstancia brutal. La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora. Arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez ha empuñado el revólver.” (Borges 1996a 548).

El erotismo se hace presente en la escena a través de la semi-desnudez y pies descalzos de la mujer, quien con su beso destruye a Otálora. La mujer se resiste y llora, pues conoce las consecuencias de su actuar, y el fatal destino que deparará al personaje. Ella ha traicionado a Bandeira, y por eso debe pagar con la humillación y una suerte de *beso de Judas*. Si bien es Otálora quien por medio de su actuar ha cavado su propia tumba, es ella quien debe dar la última señal, lo que a su vez significará que el derrumbe del personaje no se limitará a una destrucción psicológica o espiritual, sino total. Otálora pecó de traición, y como tal es doblemente traicionado: por aquellos hombres que

consideraba de su confianza, y por la mujer. Ella es quien tiene la última palabra a través del beso, y por lo tanto, la muerte finalmente proviene casi de sus propias manos.

El caso de “Emma Zunz” es bastante especial, pues al ser el sexo un motivo tan central en el relato, es un cuento que de alguna manera se cruza con todos los ejes de análisis de esta tesis. En este apartado, me limitaré a hablar acerca de la figura de Emma Zunz como mujer que provoca un desenlace fatal.

Al observar de manera objetiva los acontecimientos, se podría inicialmente conjeturar su carácter de *belle dame sans merci*; sin embargo, Emma no es una figura de atracción física, tampoco hay un personaje prendido y enamorado de su persona, teme profundamente al sexo opuesto y al sexo en general, y hay daño permanentemente padecido por ella misma. En el relato, ella es tanto autora como receptora de la destrucción, por lo que no sólo actúa como mujer que provoca el destino desfavorable de manera directa, sino que también es víctima del mismo. Podemos hablar de tres grandes calamidades en el texto, de dos de las cuales Emma Zunz es objetivamente culpable. La primera es la muerte de su padre, hecho que si bien se escapa del alcance directo de la mujer, no impide que ella se sienta en parte causante del mismo, dado que al ser dueña de la verdad podría haber delatado el robo cometido por Aarón Lowenthal, y así rescatar a su padre de las persecuciones de la justicia: “Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad” (Borges 1996a 564). Este hecho, y la culpabilidad que siente Emma Zunz, provocan las otras dos calamidades que sucederán en el relato, y de las que la mujer será causante directa.

El acto sexual es el segundo hecho trágico en el cuento. Desde la elaboración del plan, Emma está preparada para que el sexo sea la parte más monstruosa de la venganza: “Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera” (Borges 1996a 565), lo que evidencia un profundo temor a la pérdida de la virginidad, al sexo opuesto – “en abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico” (*Ibid.*) – y una consecuente predisposición al padecimiento y martirio: “De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada.” (*Ibid.*) Es de tal magnitud la angustia que el sexo con el marinero le produce a Emma, que éste se convierte en uno de los principales motivos para asesinar a Lowenthal, el tercer – y más terrible – desastre producido por la mujer: “Ante Aarón Lowenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía

no matarlo, después de esa minuciosa deshonra.” (*Id.* 567) Emma mata en nombre de su padre en primer lugar, pero luego mata en nombre de su madre, de ella misma y de todas las mujeres, por la “cosa horrible” que deben padecer.

Pero la historia de Emma Zunz suscita algo más que estos tres hechos calamitosos: ocasiona engaño y falsedad. Si bien su historia es “sustancialmente cierta”, las circunstancias y los involucrados no lo son. Si bien el objetivo de Emma es primero vengar una muerte con otra muerte, no alcanza la pureza de la justicia, pues aunque obtiene la venganza deseada y termina con la vida de Lowenthal, la acusación de robo que dejó al padre tras las rejas seguirá sin haberse limpiado.

Al igual que Emma Zunz, Juliana Burgos, personaje femenino de “La intrusa”, es causante y víctima de calamidad. La diferencia, sin embargo, es que Juliana es un personaje mudo y pasivo, pero cuya presencia en el relato, y relación sexual con los hermanos Nelson, provoca la tragedia. La intrusa es otra figura femenina que seduce y destruye.

Cuando Juliana Burgos llega a vivir a la casa de los Nelson, con ella llegan también el sexo y la funcionalidad servil de su presencia. Al parecer, Cristián busca en la mujer una pareja sexual, pues Juliana también cumple el papel de acompañante para las fiestas, en las cuales Cristián la luce a ella y a sus horrendas baratijas. Se ilustra, así, una situación casi despreciable de la relación entre Cristián y Juliana: él es la imagen por excelencia del macho latinoamericano, argentino orillero, inculto y degradado, y Juliana su tímida india que se ruboriza con la primera mirada, cuyo físico es relativamente aceptable al compararlo con el resto de las mujeres, que actúa como accesorio de Cristián, y que además es su sirvienta. Sin embargo, la situación es de algún modo atractiva para el hermano menor, quien busca imitar el comportamiento de Cristián, al llevar “a la casa una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó.” (Borges 1996b 404). Eduardo es atraído por este tipo de relación y se conforma el triángulo letal, al verse “enamorado de la mujer de Cristián.” (*Ibid.*). Este es, a mi juicio, el centro del relato. La relación que mantiene Cristián con Juliana es meramente funcional-sexual y de posesión, y Eduardo agrega un elemento a la tragedia: el amor, factor que provocará la destrucción final de este sórdido triángulo. Cristián le ofrece a su mujer “Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí tenés a la Juliana: si la querés, usala.” (*Ibid.*), lo que marca el inicio de una situación horrorosa que bordea los límites del incesto:

“Desde aquella noche la compartieron. Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decadencias del arrabal. El arreglo anduvo bien por unas semanas, pero no podía durar. Entre ellos, los hermanos, no pronunciaban el nombre de Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban, razones para no estar de acuerdo. Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa. Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba. Sin saberlo, estaban celándose. En el duro suburbio, un hombre no decía ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba.” (*Ibid.*)

Luego, los hermanos pasan del amor al odio, producto de la discordia que ha traído la Juliana, y se sienten humillados por el hecho de estar enamorados. Este es el primer indicio del daño que ocasiona la mujer: el perjuicio en el orgullo de los hombres al haber sucumbido en las trampas de seducción de Juliana. A raíz de esto mismo, la autoridad en disputa en la relación irá sufriendo modificaciones con la presencia de la mujer. En un principio, cuando Juliana era meramente una cosa adueñada por Cristián, no existía el sentimiento de humillación, dada la relación de autoridad establecida por Cristián, tanto hacia Juliana como hacia su hermano. Cristián estaba constituido como la figura máxima de poderío en el hogar, autoridad que se ve disminuida al ser un hombre enamorado y humillado.

El sexo, para los hermanos, viene entonces acompañado de amor, y por lo tanto de humillación, sufrimiento y discordia: tanto Cristián como Eduardo experimentan odio el uno por el otro debido al sentimiento de vulnerabilidad producido por la intrusa. Con el amor y humillación la relación de poder en el triángulo se desvirtualiza, y aunque Juliana sea un personaje mudo en el relato, pasa a ser quien encarna la figura de autoridad: “La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto.” (Borges 1996b 405). Al hablar de la autoridad que ejerce Juliana en el relato, me refiero a una autoridad silenciosa e invisible, pero que existe y acecha. Esta autoridad se da en el plano de la sexualidad. La intención de Cristián al traer a Juliana era la de obtener una sirvienta y una amante, y utilizarla en ambos planos. Pero las cosas no resultan según fueron planeadas y se enamora de ella y la comparte con su hermano, que también está enamorado. La intrusa retuerce el discurso planteado por Cristián, y ahora es ella quien – aunque en el plano formal atiende a los hermanos con una sumisión bestial – tiene a dos hombres que están en una constante lucha por ganarla. Los hermanos se enfrentan el uno al otro, mientras Juliana mira desde la cima de la

estructura, en tanto que los hombres prefieren “...desahogar su exasperación con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que había traído la discordia.” (*Ibid.*). Si el primer indicio de daño que ocasiona la mujer es la humillación que sienten estos machos enamorados, el segundo es la discordia y disputa que se genera entre ambos, dada la ruptura del orden de autoridad en el hogar. Por lo mismo, todo lo que sucede posteriormente en el relato es una manera que Cristián tiene de recuperar dicha autoridad: él es quien la vende y regresa con ella en el coche, él es quien toma la decisión de matarla, él la mata, y él es quien le informa a Eduardo de la muerte de la mujer. Hay un detalle que no puedo dejar de mencionar, y es que en las últimas líneas de la narración, cuando Cristián invita a Eduardo a llevar unos cueros al comercio del Pardo, se dirigen hacia el Sur, motivo recurrente en Borges para revelar un destino trágico e inevitable: el ineludible destino latinoamericano.

La mujer presente

Otro tipo de personaje femenino en la narrativa borgeana relacionado a la sexualidad es la mujer que, aunque no sea la causante directa de un destino desafortunado, sí es parte o está íntimamente relacionado con él. Las figuras que caben dentro de esta clasificación son Teodelina Villar, la mujer de “El evangelio según San Marcos”, la Cautiva, personaje de “La noche de los dones”, y la mujer de “Pedro Salvadores”.

Teodelina Villar, otro amor imposible de Borges, narrador y protagonista éste de “El Zahir”, es una figura de muy sutil relación con la suerte desafortunada del protagonista, dado que su incidencia es más bien simbólica. La fecha de la narración es un trece de noviembre. El narrador refiere que el seis de junio murió Teodelina Villar, y que a él, Borges, le entregaron como vuelto, en un almacén en la madrugada del siete, el Zahir, es decir, menos de un día después de la muerte de la mujer. Paralelamente, el cuento comienza explicando qué, exactamente, es un Zahir. Luego describe minuciosamente a Teodelina, y posteriormente narra la historia de cómo el Zahir se transformó en su máxima obsesión y peor pesadilla. El eje relacional entre la mujer y la moneda, consiste en que, con la muerte de Teodelina Villar, el amor que por ella siente Borges evoluciona y se transforma en obsesión, y la figura de Teodelina simbólicamente es suplantada por el Zahir, objeto que poco a poco destruye y menoscaba al narrador, al punto que al comenzar a contar la historia el protagonista

declara que “Aún, siquiera parcialmente, soy Borges.” (Borges 1996a 589). En el relato es la adquisición y presencia del Zahir lo que perjudica a Borges, pero es probable que el Zahir no hubiese llegado a sus manos si no hubiera muerto Teodelina Villar. El orden y causalidad de la narración nos indican que la moneda actúa como una superposición de Teodelina. Así, tanto la moneda como Teodelina serían la causa de un “influjo demoníaco” (*Id.* 591), y de un tipo de obsesión enfermiza e insustituible: “En vano repetí que ese abominable disco de níquel no difería de los que pasaban de una mano a otra mano, iguales, infinitos e inofensivos. Impulsado por esa reflexión, procuré pensar en otra moneda, pero no pude.” (*Ibid.*)

Es interesante, por último, mencionar cómo en este relato hay pequeñas alusiones a otros textos del escritor. La más evidente es aquella que vincula al Zahir con el profeta Al-Moqanna (El Velado de “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”), estableciendo que en la “Edad de la Ignorancia” (Borges 1996a 593), el ídolo fue lo que hoy es la moneda¹⁰. A mi juicio, lo esencial del relato de Hákim de Merv es su cosmogonía de los espejos, en la que manifiesta que toda realidad es un error, y que los espejos y la cópula son abominables. Si relacionamos ambos centros narrativos (la cosmogonía de los espejos y la obsesión enfermiza por la moneda) llegamos a un extremo de desesperación ante una realidad errada y demencial. Hay también una segunda alusión en la que confluyen los dos textos recién mencionados, junto con “El Aleph”: “El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje de *Asar Nama*, donde se dice que el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo” (*Id.* 595). La intertextualidad con “El Aleph” es muy sutil, ya que Borges se sienta en la plaza Garay y la casa de Beatriz Viterbo está en esa misma calle: dos cuentos en los que Borges revela su obsesión y amor por mujeres imposibles y muertas. El velo mencionado es, a mi parecer, aquel que cubre el rostro del profeta, un hombre que, o es leproso y ha creado una historia fantástica en torno a su persona para no ser rechazado, o efectivamente ha visto el rostro de Dios y enceguece a todo aquel que mira su cara. De igual manera, el Zahir puede ser una simple obsesión demencial o sicótica del protagonista, o simbolizar una realidad incomprensible, que va más allá de la racionalidad y que – tal como el Aleph del sótano – abre las puertas a la totalidad, misterio, e infinito.

¹⁰ Se profundizará en esta intertextualidad más adelante, en el apartado correspondiente al estudio del cuerpo y el espejo.

La figura femenina de “El evangelio según San Marcos” tiene una influencia más directa en el destino total del protagonista, pero bastante más concisa. Ella se acuesta con Baltasar Espinosa la noche antes de que, junto a su familia, lo sacrifiquen a espera de la salvación.

“El temporal ocurrió el martes. El jueves a la noche lo recordó un golpecito suave en la puerta, que por las dudas, él siempre cerraba con llave. Se levantó, y abrió: era la muchacha. En la oscuridad no la vio, pero por los pasos notó que estaba descalza y después, en el lecho, que había venido desde el fondo, desnuda. No la abrazó, no dijo una sola palabra; se tendió junto a él y estaba temblando. Era la primera vez que conocía a un hombre. Cuando se fue, no le dio un beso; Espinoza pensó que ni siquiera sabía cómo se llamaba. Urgido por una íntima razón que no trató de averiguar, juró que en Buenos Aires no le contaría a nadie esa historia.” (Borges 1996b 449)

Después de leer este episodio quedamos en la duda si la muchacha es enviada por su familia a entregarse al salvador en su última noche, o si ofrecerse a Espinoza antes de la crucifixión es iniciativa de ella. De cualquier manera, no es parte de lo narrado por Baltasar en la Biblia. Desconocemos el objetivo de este encuentro, pues puede existir la intención de tener un hijo de Espinosa, de que sea el salvador quien la despoje de su virginidad, o simplemente entregar al nuevo guía una noche de placer. Además, la mujer llega desnuda, lo que demuestra una intención anticipada de lo que ocurrirá. Lo cierto es que esta noche existe, y es la que precede el sacrificio de Baltasar. La mujer ocupa en el evangelio el papel Judas, pero en lugar de besarlo, (inferimos que) le hace el amor. Luego, el protagonista se debe enfrentar con la fatalidad de su destino, y ser sacrificado en la estancia Los Álamos ubicada “hacia el sur” (*Id.* 446), lo que como bien sabemos, significa encontrarse con la muerte.

“Pedro Salvadores” relata la historia de un hombre que se esconde en el sótano, bajo la alfombra de su casa, por un período de nueve años durante la dictadura de Rosas. Su mujer es la única que sabe de su escondite y lo protege y ama hasta que cae el dictador. El caso de esta mujer es particular, pues la fatalidad se desencadena en torno a la figura de su marido, y ella, de manera noble y heroica, lo apoya y protege incondicionalmente. La fatalidad no entra en la escena con la mujer, sino que el elemento trágico interrumpe la realidad cotidiana de este matrimonio. La mujer, entonces, enfrenta la adversidad: “La mujer fue despidiendo a la servidumbre, que era capaz de delatarlos. Dijo a los suyos que Salvadores estaba en la banda Oriental. Ganó el pan de los dos cosiendo para el ejército. En el decurso de los años tuvo dos hijos; la

familia la repudió, atribuyéndolos a un amante. Después de la caída del tirano, le pedirían perdón de rodillas.” (Borges 1996b 372)

Esta es una historia donde el amor entre estos dos personajes debe enfrentarse a la adversidad y a la humillación provocada por la realidad encubierta. La mujer tiene dos hijos, fruto de la legítima relación sexual con su marido, y sin embargo es enjuiciada por la sociedad. Si bien existe amor y sexo conyugal, la tragedia es una permanente amenaza, y termina por destruir al protagonista, quien “Fofó y obeso” (Borges 1996b 373), termina “del color de la cera” (*Ibid.*) y muerto en la miseria.

El protagonista de “La noche de los dones” narra la historia sobre la primera vez que conoció el amor y presenció la muerte, todo dentro de escasas horas cuando era tan sólo un joven a punto de cumplir los trece años. El chico se encuentra por primera vez en un prostíbulo, y lo acompaña su primo que es unos cuantos años mayor que él. Cuando invaden el burdel Moreira y su gente, el joven se esconde en una habitación oscura, y aparece la Cautiva, una prostituta aindiada cuya historia había escuchado hacía pocos momentos. La mujer no sólo lo protege, sino que además se entrega al joven sexualmente: “Ya se había quitado el batón. Me tendí a su lado y le busqué la cara con las manos. No sé cuanto tiempo pasó. No hubo una palabra ni un beso. Le deshice la trenza y jugué con el pelo, que era muy lacio, y después con ella. No volveríamos a vernos y no supe nunca su nombre” (Borges 1996c 55). Se deduce de la narración que el joven se inicia sexualmente esa noche con la Cautiva, aunque eso no quede absolutamente claro en la cita anterior. En gran parte se intenta mostrar, a través de la incertidumbre de la narración, la inmadurez del joven, quien probablemente no entiende a cabalidad la magnitud de lo que en ese momento está viviendo. Además, a lo largo de la narración el joven parece situarse al margen de toda actividad, pero está viviendo hechos que pudiesen ser los más importantes de su corta vida. Mientras él conoce a su primera mujer, en el burdel se arma la pelea, y un hombre está a momentos de ver el fin de su vida. La mujer se relaciona con el cambio y crecimiento, pero también con la muerte e invasión. De hecho, pocos momentos antes de que Moreira irrumpa en el burdel con sus hombres y genere desorden y conflicto, la Cautiva narra la historia de cómo su pueblo vio la catástrofe al ser invadido por los indios. Si bien la mujer se entrega sexualmente de manera libre y voluntaria, además de ayudarlo a escapar, la Cautiva actúa como símbolo de la catástrofe desde el momento en que el muchacho la conoce, aunque no exista en ella la intención de ocasionar o presenciar la fatalidad.

La excepción: Ulrica

He optado por crear un apartado especial para este personaje, porque en términos de comportamiento y personalidad rompe el modelo en que se describen la mayoría de las figuras femeninas borgeanas. Ulrica es un caso excepcional, en el único relato de amor que escribió Jorge Luis Borges.

María Esther Vázquez plantea que la protagonista de “Ulrica” fue “la variante noruega quizá de la Ulrike von Kühlmann, quien recibió de Borges tres extensas cartas de amor a fines de los años cincuenta y cuyo retrato físico corresponde a la protagonista del cuento” (Vázquez 1996 285). Dadas las similitudes biográficas, el texto se nos plantea como la añoranza del encuentro amoroso y sexual con un amor perfecto y probablemente idealizado por el correr de los años. Ulrica se nos propone como una mujer que se entrega libre, voluntaria y liberadoramente al narrador, sin provocar o ser parte de alguna fatalidad del destino, u ocasionar sufrimiento o humillación alguna en Javier Otálora. Esto se explica por el carácter de sueño del relato, particularmente del “sueño liberador a la vigilia constrictiva” (194), según plantea Grínor Rojo, en su texto El viejo Borges: “El otro”, “Ulrica” y “El congreso” (*Id.* 97). La condición de recuerdo personal del narrador que da origen a la narración, la certeza de un enamoramiento inmediato, la liberación de los protocolos de comportamiento, la suposición misma del carácter de sueño del episodio, la previsión del futuro por parte de la mujer, la anulación del tiempo transcurrido, la duplicación de la localización de la posada, la modificación del espacio en la habitación y “las cargadas palabras del cierre” (*Id.* 104) son todos indicios del narrar lo que tristemente resulta ser un sueño.

De ahí que el narrador posea “por primera y última vez la imagen de Ulrica” (Borges 1996c 24), y no la totalidad de la mujer. Parece ser, entonces, que la condición en la narrativa de Borges para la existencia del amor correspondido por una mujer pura y atractiva, y de un voluntario encuentro sexual libre de estigmatizaciones y desastres externos, es que los sucesos no sean reales.

Las circunstancias en las que se conocen, junto con las características descriptivas de Ulrica, no carecen de importancia. Se ven por primera vez “en la salita del *Northern Inn*, que está del otro lado de las murallas” (Borges 1996c 21), señalando, mediante la división de un muro, no sólo una escisión borgeana entre lo que se aspiraría

ser y lo que realmente se es¹¹, sino también simbolizando una posible línea divisoria entre el sueño y la vigilia. El narrador declara posteriormente que no le costaría referir haberla visto “por primera vez junto a las Cinco Hermanas de York, esos vitrales puros de toda imagen” (*Ibid.*), idealizando la pureza de la mujer, al situarla en un lugar sagrado, reconocido por su belleza e importancia artística. En Ulrica se encuentran el oro y la suavidad, es descrita como “ligera, alta, de rasgos afilados y de ojos grises” (*Ibid.*), e impresionan su “aire de tranquilo misterio” (*Id.* 22). La entrega y disposición sexual de la mujer no son considerados elementos degradantes, al ser contrapesados por su pureza, aire de misterio, y lo que en ese momento es juzgado como un amor real por parte del narrador.

¹¹ Para una profundización en el tema del cerco y la prohibición propia de la infancia de Borges, influyente luego en su literatura, se recomienda leer “Historia y geografía de Borges”, de Grinor Rojo, en Borgeana, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009.

El sexo ominoso

Como hemos visto en los textos estudiados hasta aquí el sexo va siempre en la narrativa borgeana de la mano con el castigo, la aflicción, el crimen, el dolor, la bajeza o el horror. El único cuento que rompe con dicho esquema es “Ulrica”, que ilustra una postura esperanzadora con respecto a la sexualidad, pero tal como se expuso en el apartado anterior, es también el retrato de un sueño, y por lo tanto, de una irrealidad.

He identificado tres grupos de análisis, que se diferencian por la función que cumple la sexualidad en el relato: el sexo como castigo, el sexo y la vinculación del puñal, y el sexo asociado a un sentimiento de dolor, bajeza u horror.

El sexo como castigo

El castigo es la función más fuerte que cumple el sexo en la narrativa borgeana, y es una postura que se mantiene a lo largo de gran parte de su narrativa. Veremos cómo la cópula se repite en su rol aflictivo, condenatorio y sancionador, contribuyendo en las historias elementos siniestros, y atribuyendo a las relaciones carnales motivos de venganza y mortificación.

“El tintorero enmascarado Hákim de Merv” es uno de los primeros relatos de Borges en donde el sexo está presente, particularmente a través de una idea cosmogónica de la cópula, y de un protagonista que siente la necesidad de aplacar las fastidiosas necesidades de su cuerpo con un harem de ciento cuarenta mujeres ciegas. La cosmogonía de los espejos del profeta sostiene que “los espejos y la paternidad son abominables” (Borges 1996a 327), porque multiplican la tierra, que es un error. “El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad.” (*Ibid.*) El sexo, por lo tanto, es un elemento castigador para la humanidad, que debe encontrar su salvación en el asco, lográndolo exclusivamente mediante la eliminación absoluta del sexo, o a través de su práctica sin límites e inmoderada. Los hombres deben aceptar la condena de reproducirse permanentemente en un mundo que por esencia es considerado un error. Además, “aquí en la vida padecéis en un cuerpo; en la muerte y la Retribución, en innumerables” (*Ibid.*). Esta frase ilustra el sentir físico y corporal de un daño, un dolor o un castigo. El relato funda sus bases en la suposición de un error, que

es la realidad, y por lo tanto, del castigo que significará vivirla, tanto espiritual como corporalmente.

“La secta del Fénix” muestra una visión bastante completa de la sexualidad, pues tal como lo relata Emir Rodríguez Monegal (1987), refiriéndose a una entrevista que hizo Ronald Christ al escritor en 1968, la verdad acerca del misterioso Secreto es que éste “no es otro que la cópula, que asegura la reproducción de la especie” (37). El Secreto es lo único que une a los sectarios, quienes deben ejecutar el rito de generación en generación, como su única práctica religiosa. Un aspecto que nos interesa para nuestro análisis es que “alguna vez, además del Secreto, hubo una leyenda (y quizás un mito cosmogónico), pero los superficiales hombres del Fénix la han olvidado y hoy solo guardan la oscura tradición de un castigo” (Borges 1996a 522). Hay en esta cita una interesante conexión intertextual con “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, dada la existencia de una cosmogonía en ambos relatos. La única visión cosmogónica que conocemos en la obra borgeana, es la de los espejos abominables, que, como bien sabemos, plantea que la tierra (que es un error) es en parte multiplicada por la paternidad (el rito, el Secreto), y que el ser humano padece permanentemente en un cuerpo. El texto acerca de los sectarios propone la posibilidad de que haya existido una cosmogonía, pero lo que finalmente afirma es la perpetuación de la tradición de un castigo, es decir, el Secreto es considerado como el residuo de un castigo inicial: el sexo es un castigo que la humanidad debe repetir hasta la eternidad con el objetivo de reproducir la especie, con el propósito de multiplicar este cuerpo en el que padecemos permanentemente.

“El muerto” es un relato donde el sexo constituye, evidentemente, un castigo. Otálora ha traicionado a Azevedo Bandeira al ambicionar robar su poder y al tener relaciones sexuales con su mujer, pero tal como lo revela el narrador en las primeras líneas del texto, “parece de antemano imposible” (Borges 1996a 545), que un pobre compadrito “sin más virtud que la infatuación del coraje” (*Ibid.*), llegue a capitán de contrabandistas. Es indudable, por lo tanto, que Otálora enfrentará un destino aciago, dada la ambiciosa traición en la que se está embarcando. Lo que nos atrae, sin embargo, es que, tal como fue mencionado en el apartado anterior, la relación que sostiene con la mujer será el factor causante de su fallecimiento: es el sexo el que dicta la sentencia y finalmente condena y sanciona al protagonista con la muerte, y a la mujer con la traición hacia su nuevo amante. Cuando Bandeira, después de escuchar las doce campanadas, toca la puerta de la mujer “ésta le abre en seguida, como si esperara el llamado. Sale a

medio vestir y descalza” (*Id.* 548), estado de vestimenta que sugiere que entre ella y el jefe una reciente relación sexual ha tenido lugar. El sexo entre Bandeira y la mujer actúa como voz de mandato y represalia por la traición cometida. Destaco, por último, que la forma mediante la cual Otálora es públicamente acusado es también una vinculación carnal, pues la mujer pelirroja “le besa la cara y el pecho” (*Ibid.*). Bandeira necesita la demostración física para dictaminar el fin de aquel hombre que desde el comienzo del relato está ya muerto.

El sexo como castigo en “Emma Zunz” es claro, y desde distintas perspectivas de análisis, pues en este relato la sexualidad posee diferentes víctimas, y Emma es la primera, al perder su virginidad con un marinero. La experiencia es para la protagonista absolutamente espantosa (en parte por opción personal, dado que ella misma busca exaltar “la pureza del horror”), pero es también la sanción que debe recibir por el crimen cuyo plan tan cuidadosamente ha esbozado. De alguna manera el ultraje padecido por Emma es la pena anticipada que se impone a la mujer por el homicidio que está a punto de acometer. Luego, ante la sociedad Aarón Lowenthal será la víctima legítima de una violación: según la falsa historia de Emma, el dueño de la fábrica es un hombre que merece ser castigado por su inaceptable comportamiento sexual, dado que el sexo es en esta historia moralmente sancionable. Emma, al asesinar a Lowenthal, busca en primera instancia vengar la muerte de su padre, y aunque no hayan sido parte de su intención inicial, los motivos por los cuales la mujer mata sí tendrán su origen en el sexo, más allá de su deseo de venganza por la muerte de Manuel Maier. Emma mata por el ultraje que ella misma sobrellevó, buscando vengar lo que, según su parecer, el sexo significa: para su madre, para ella y para todas las mujeres que se han sometido a la “cosa horrible”. El sexo en esta historia sanciona y es un castigo, pero es también motivo de desgracia, salvación y justicia.

En “El Aleph”, Borges no es un personaje que directamente se involucre en una relación sexual. Más bien, y como hemos visto anteriormente, su amor y deseo por Beatriz Viterbo jamás son correspondidos, aunque sí actúan como los elementos que lo guían a encontrarse con el Aleph. Y la punición que deberá sufrir por tener el privilegio de contemplar la totalidad del universo, serán la angustia y terror que provocarán en él las cartas obscenas que Beatriz dirige a Carlos Argentino. La sexualidad de la mujer, revelada a través del increíble descubrimiento esférico, significará un efecto de castigo en el narrador, junto con el sentimiento de desesperación que produce en él la visión del Aleph.

Como “Emma Zunz”, “La intrusa” es un relato en donde el sexo cumple un papel decisivo, al ser el factor que atrae la desgracia. Con la irrupción de Juliana Burgos, los tres personajes resultarán víctimas del castigo del sexo, y la mujer, específicamente, de manera fatal. Cristián y Eduardo sufren, en primera instancia, el efecto de lo que significa enamorarse de la intrusa, lo que para ellos se transforma en desgracia y humillación. El precio que deben pagar por la compañía y sexo que les da la mujer es la ofensa y degradación que para estos hombres orilleros significa el estar prendados de Juliana, pues “los dos hombres estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba.” (Borges 1996b 404). La sanción, sin embargo, se transfiere a la mujer, quien es vendida a un prostíbulo. El sexo, entonces, no sólo actúa como el elemento causante del castigo, sino que se transforma igualmente en la condena. Asimismo, los hermanos deberán soportar la ausencia de la Juliana, lo que se traduce también en una manera de ser mortificados con la privación de la mujer, y por lo tanto, de la relación sexual. Posteriormente, la aflicción producida por la añoranza de Juliana será un estado permanente para los Nelson, cuando Cristián termine con la vida de la intrusa, y se vean bajo “la obligación de olvidarla” (*Id.* 406). El desenlace del relato es también la consumación de un gran castigo: Juliana sufre las consecuencias con su muerte, Cristián castiga a Eduardo al quitarle la vida a la mujer, se castiga a sí mismo con la culpabilidad de haberla asesinado, y provoca en ambos hombres un permanente pesar por la inexistencia de la intrusa.

El episodio sexual de “El evangelio según San Marcos” podría ser considerado como una cópula relacionada al castigo, en el caso de ser parte del plan del sacrificio. Para Baltasar Espinosa el acto sexual bien podría marcar el comienzo de su crucifixión, hecho que se asemeja a los besos en la cara y en el pecho que la mujer pelirroja entrega al protagonista de “El muerto”, justo antes de ser asesinado. Ambas demostraciones carnales vendrían a simbolizar el signo estampado en el cuerpo del que está por morir, una suerte de beso de Judas, evento que forma parte de la crucifixión de Cristo y que en el relato borgeano se traslada a la relación con la mujer. Asimismo, en “El evangelio según San Marcos” el sexo también sería una suerte de punición para la mujer, quien debe entregarse por primera vez a un hombre, pues el temor y frialdad de su actuar son evidentes: “No lo abrazó, no dijo una sola palabra; se tendió junto a él y estaba temblando. Era la primera vez que conocía a un hombre. Cuando se fue, no le dio un beso” (Borges 1996b 449).

Por último, destaco que la presencia del sexo en “El Congreso” también se une al castigo, dado que una vez que Alejandro Ferri ha tenido la oportunidad de conocer de manera cercana una relación de pareja, junto con sentirse pleno y satisfecho en ella, es forzado a distanciarse de Beatriz Frost y debe, por lo tanto, renunciar a la sexualidad. Además, no puede dar a aquella sexualidad el significado que a él le gustaría, dado que la mujer rechaza su oferta de matrimonio, determinando la relación como algo efímero e intrascendente. En último término, la sexualidad también incide en el castigo que significará para el protagonista el fracaso del proyecto del congreso, pues debido a la relación que Espinoza mantiene con la mujer, se retrasa su regreso (al igual que el de Fermín Eguren en París por las prostitutas), lo que de alguna manera influye en el derrumbe del propósito inicial.

El sexo y su vinculación al puñal

El sexo asociado a la riña o al crimen es una relación permanente en la narrativa borgeana. La conexión es a veces directa y causal, y en otras ocasiones se limita meramente a la mención de los componentes de manera conjunta, como por ejemplo en “Historia del tango” donde se escribe “La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. Es verdad que las dos son modos o manifestaciones de un mismo impulso, y así la palabra hombre en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa” (Borges 1996a 160). Borges identifica, tanto en el tango como en la palabra hombre, características sexuales y agresivas, situando en un mismo eje relacional la cópula y la riña. Por añadidura, el autor afirma que tanto el sexo como la contienda tendrían su origen en un mismo estímulo.

Un segundo caso en donde una relación (posiblemente sexual) está acompañada de la mención del puñal es en “Examen de la obra de Herbert Quain”, particularmente al referir la obra *The Secret Mirror*, cuyo “invisible centro de la trama es Miss Ulrica Thrale, la hija mayor del general” (Borges 1996a 463), quien enamorará al duque de Rutland (con quien disolverá un compromiso para casarse) y posteriormente al autor dramático Wilfred Quarles, a quien “ella le ha deparado alguna vez un distraído beso” (*Ibid.*). Ya el carácter bélico del padre es una alusión inicial al puñal que se corresponde con esta *primera Ulrica*. Posteriormente, “hay un ruseñor y una noche; hay un duelo secreto en la terraza” (*Id.* 464), lo que sugiere de manera muy sutil una conexión entre

el sexo (al existir un triángulo amoroso y una noche, se evoca un encuentro entre dos amantes) y la riña.

“El hacedor” es un ejemplo muy perspicaz, sugestivo y revelador, donde nos encontramos con el personaje de Homero, quien, pese nunca haber “demorado en los goces de la memoria” (Borges 1996b 159), cuando comienza a engeguecer, recuerda dos hechos importantes de su vida. El primero es el recuerdo que tiene de la injuria de un muchacho de su edad, y la consecuente conversación con su padre, que concluye con la entrega al niño de un puñal “que el chico había codiciado furtivamente” (*Ibid.*), acompañado de la incitación del padre a la pelea, para “que alguien sepa que eres un hombre” (*Id.* 160); en el segundo recuerdo también hay “una noche y una inminencia de aventura” (*Ibid.*), y relata la remembranza de la primera mujer que “le depararon los dioses”, que “lo había esperado en la sombra de un hipogeo” (*Ibid.*), y que él había buscado por redes y galerías. Si bien es significativa la mención a ambos recuerdos, uno relacionado al amor y otro al puñal, es revelador, también, más adelante en la narración, cuando Homero comprende que su misión será cantar *La Odisea* y *La Iliada*, y hace mención a “el amor y el riesgo. Ares y Afrodita” (*Ibid.*), dos dioses griegos, el primero de ellos de la guerra y personificación de la fuerza bruta y violencia, y Afrodita la diosa del amor, la lujuria y la belleza, símbolo de la atracción física y sexual. Dos personajes mitológicos que, además de simbolizar secularmente para el protagonista el sexo y el puñal, hacen el amor en secreto en la casa del esposo de la diosa, según cuenta el mito. En este relato borgeano, por lo tanto, no sólo se menciona el sexo junto a la riña, sino que se los vincula en íntima unión desde una perspectiva originaria. En “Historia del tango” se nos dice que la sexualidad y la pendencia provienen de un mismo impulso. Ahora, son uno solo al mostrarse en entrañable comunión.

Hay también una serie de relatos en los que la sexualidad está relacionada a la transgresión y al crimen de manera más directa. Un primer ejemplo es que la mujer adúltera que delata a Hákim de Merv es torturada (lo que evidentemente significa una importante dosis de aflicción y agresividad), y que luego el profeta, tal como ya ha sido mencionado, es brutalmente asesinado al ser descubierto a causa de las revelaciones hechas por esta mujer, una de las integrantes de su harem de ciento catorce que intenta aplacar las necesidades de su cuerpo.

Asimismo, en “Hombre de la esquina rosada” el amor de la Lujanera se traslada junto con los crímenes cometidos y por cometer. Real provoca a Juárez a la pelea, y el afecto de la mujer se desplaza hacia el primero, pero una vez muerto el Corralero, la

predilección es por el narrador, el asesino final del relato. Algo similar ocurre en “El muerto”, donde la mujer está íntimamente relacionada al homicidio de Otálora, como una de las causas que lo llevan al destino que terminará con su vida, y como instrumento de Bandeira para asesinarlo. Además, anterior en la narración existe una breve alusión al puñal y a la mujer en una misma frase “Llegan cajones de armas largas; llegan una jarra y una palangona de plata para el aposento de la mujer” (Borges 1996a 547), lo que constituye un ejemplo más de cómo Borges está permanentemente vinculando los dos conceptos de manera sutil.

En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “Hombre de la esquina rosada” y “La noche de los dones” se distingue una vinculación espacial, pues en los tres relatos el crimen tiene lugar en un burdel. Si bien, por ejemplo, en el primer relato no hay sexualidad, a través de la localidad las dos ideas en cuestión se logran corresponder. Lo mismo sucede en “El Congreso”, donde el único incidente pendenciero acontece en las puertas de un prostíbulo de la calle Junín.

“Emma Zunz”, “La intrusa” e “Historia de Rosendo Juárez” son todos relatos en los que el crimen cometido está en íntima relación con la sexualidad de una mujer. El primero de manera muy evidente, puesto que relata la historia de una venganza, en donde el coito es parte fundamental del plan, desde tres perspectivas diferentes: en primer lugar, el acto sexual actúa como un instrumento para el crimen, es decir, una herramienta para la mujer “como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia” (Borges 1996a 566), para posteriormente adoptar el carácter de motivo de la venganza, por sobre la motivación inicial de Emma: “Ante Aarón Lowenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra.” (*Id.* 567) Sin embargo, ante la sociedad, el papel final que asume el sexo en relación al delito es de coartada: “Abusó de mí, lo maté...” (*Ibid.*), permitiendo a Emma vengar la muerte de su padre y el ultraje cometido para ello, además de comunicar al mundo su versión de lo sucedido. Como el sexo es algo moralmente sancionable, a la mujer le es permitido cometer homicidio en calidad de defensa personal, ante la amenaza de la violación.

En “La intrusa” la víctima del crimen es Juliana Burgos, quien también encarna al sujeto sexual. Con ella llegan a la vida de los hermanos Nelson la sexualidad, y luego el amor, pero también la discordia y la rivalidad entre ambos. Si bien en este relato se identifica un sórdido triángulo amoroso, tanto el sexo como el delito tienen su origen en un sólo personaje: Cristián, quien “llevó a vivir con él a Juliana Burgos” (Borges 1996b

404), y quien termina con la vida de la mujer sin consultarlo con Eduardo: “Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios” (*Id.* 406). A diferencia de “Emma Zunz”, aquí el elemento motivador del crimen no es el sexo, sino lo que en este caso el sexo produce, que es amor. Ambos hermanos se enamoran de la mujer y eso los humilla. No el sexo, sino el amor es lo socialmente sancionable.

En “Historia de Rosendo Juárez”, además de la historia del personaje central, se narra un episodio cuyo protagonista es su único amigo, Luis Irala, quien pierde la vida al confrontar a Rufino Aguilera por haberle quitado a la Casilda, su mujer. El crimen está vinculado a la relación con una mujer y, aunque no se hable directamente de sexo (porque en Borges nunca se habla directamente de sexo), sí se menciona “la última noche que pasamos juntos” (Borges 1996b 415). Rosendo Juárez le aconseja que ande con cuidado, y que no vale la pena pelear por una mujer que ya no se quiere. Irala pierde su vida, pero no así Juárez, quien luego se involucra en una historia similar, situación en la que decide no vincular la mujer al puñal, salvándose, quizás, de una muerte similar.

La figura de la Cautiva en “La noche de los dones” también está permanentemente conectada al puñal. La introducción de la mujer en el relato va de la mano con su historia, colmada de violencia, violación, atropello y agresión. Luego, el joven de trece años permanece con la mujer desnuda en la cama (se infiere que el joven pierde la virginidad, pero sólo se nos revela que esa noche “conoció el amor”), huye del prostíbulo, y presencia la muerte de Juan Moreira. Pese a que en el relato abundan los disparos, el hombre muere por una herida de daga, cuando el sargento de policía “le clavó el acero en la carne [...], para acabarlo de una buena vez, le volvió a hundir la bayoneta” (Borges 1996c 56). A fin de cuentas, el narrador, en el transcurso de unas pocas horas conoce el amor (de una prostituta, es decir, de una mujer cuyo trabajo es el sexo) y la muerte (de un hombre pendenciero, en manos de un puñal).

“Avelino Arredondo” es un último relato borgeano donde hay una relación bastante sutil entre el crimen y la sexualidad, dado que una vez recluido el protagonista en su encierro autoimpuesto, previo a asesinar al Presidente Juan Idiarte, se menciona a la novia e inmediatamente después al hombre que será víctima del crimen: “Quería plenamente a su novia, pero se había dicho que un hombre no debe pensar en mujeres, sobre todo cuando le faltan. El campo lo había acostumbrado a la castidad. En cuanto al otro asunto... trataba de pensar lo menos posible en el hombre que odiaba” (Borges 1996c 81). De la referencia a la castidad de Arredondo se infiere que él y su novia mantienen relaciones sexuales (lo que no siempre es evidente en la narrativa borgeana),

de ahí una relación más directa entre el sexo y el puñal. Lo mismo sucede a continuación, puesto que tan sólo algunas horas antes de cometer el homicidio “pensó primeramente en Clara y sólo después en la fecha. Se dijo con alivio: *Adiós a la tarea de esperar. Ya estoy en el día*” (*Ibid.* 82), y procedió a asesinar a su víctima.

El sexo asociado al dolor, la bajeza y el horror

De los dos apartados anteriores se desprende que la sexualidad en Borges se vincula a símbolos negativos, como el castigo y el puñal. El dolor, la bajeza y el horror son nociones que entran en el mismo tipo de clasificación, pero con incidencias menos directas en los hechos de la narración. Más bien, contribuyen en la construcción del misterio y/o aflicción propios y consecuentes del relato. Por ejemplo, en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” la mención es concisa al referir que “Todos los hombres en el vertiginoso acto del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son William Shakesperare*” (Borges 1996a 438), texto que es en realidad la nota al pie de la siguiente cita: “...en el caso hipotético de nueve hombres que en nueve sucesivas noches padecen un vivo dolor. ¿No sería ridículo – interrogaron – pretender que ese dolor es el mismo?” (*Ibid.*), cita extraída por el narrador de *Orbis Tertius*, y cuya finalidad es la de argumentar en contra de la teoría de los materialistas de Tlön. Lo que a mí me interesa es que el autor utiliza el caso del dolor (como pudo haber empleado cualquier otro, según los fines del argumento) para formular su “especie de *reductio ad absurdum*” (*Ibid.*), ejemplificándolo con el coito, como si el sexo y el dolor estuvieran vinculados. Si bien las dos nociones no se sitúan en un eje relacional de causa y efecto, sí existe una ingeniosa manera de asociarlos.

En “*La secta del Fénix*”, en cambio, se da un caso diferente, puesto que el sexo se vincula a un hecho vil e indigno. El rito del Secreto, la “única práctica religiosa que observan los sectarios” (Borges 1996a 522), es considerado por los mismos una costumbre, aunque necesaria, más bien baja, pues “no se avenían a admitir que sus padres se hubieran rebajado a tales manejos. Lo raro es que el Secreto no se haya perdido hace tiempo” (*Ibid.* 523). Luego se justifica su existencia al afirmar la posibilidad que se haya transformado en algo instintivo. Este mismo carácter de instinto confiere al sexo un matiz un tanto animalesco, y por lo tanto, grosero. Por otra parte, “la iniciación en el misterio es tarea de los individuos más bajos. Un esclavo, un leproso o un pordiosero hacen de mistagogos” (*Id.* 522), lo que supone no sólo degradación del

rito en sí, sino también responsabiliza de su transmisión a lo más vil de la sociedad, quienes serían, entonces, también los encargados de reproducir la especie humana – dado que sin el rito los hombres no podrían multiplicarse – idea que por supuesto se relaciona con los espejos abominables del profeta Hákim de Merv, y con el mismo proyecto expuesto por un heresiarca en el capítulo sobre Uqbar, correspondiente al volumen XXVI de *The Anglo-American Cyclopedia*.

Este último pensamiento, el de la idea de la cópula como algo abominable al causar la multiplicación de la humanidad, vincula el sexo al horror. Si bien el coito es un elemento necesario para la supervivencia de la especie, se transforma también en una amenaza para el ser humano. En el caso de “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” se plantea que la realidad es un error, mientras que en el texto sobre Uqbar en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que el visible universo es “una ilusión o (más precisamente) un sofisma.” (Borges 1996a 432). En cualquier caso, en la medida en que se aprecia un grado de descontento con la existencia, perdurarla o multiplicarla es en realidad un absurdo. No poder frenar esa perduración – como los espejos o la cópula – se transforma en un horror, cuya consecuencia más lógica es una profunda aversión hacia el sexo. En “La secta del Fénix” este sentimiento de acentuada repulsión también está presente, pues “una suerte de horror sagrado impide a algunos fieles la ejecución del simplísimo rito; los otros los desprecian, pero ellos se desprecian aún más.” (*Id.* 522). El informe es una ironía borgeana, puesto que lo único que mantiene unido a los sectarios – el Secreto, el rito, el sexo – es en realidad considerado de una bajeza extrema, “baladí, penoso, vulgar” (*Ibid.* 523); a algunos causa horror y desprecio, e incluso hay los que “gozan de mucho crédito [y que] deliberadamente renuncian a la Costumbre y logran un comercio directo con la divinidad” (*Ibid.* 522).

La idea del sexo vinculado al horror es también una constante en “Emma Zunz”. Si consideramos que el acto sexual entre la mujer y el marinero es el centro de la narración, podemos hablar de la presencia de este sentimiento antes, durante y después de dicho núcleo. El horror previo se distingue a través del miedo y aversión que Emma siente por el sexo opuesto: “se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban aún un temor casi patológico” (Borges 1996a 565). Y de la predisposición y seguridad sobre la atrocidad que significará el acto sexual: “pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera” (*Ibid.*). La narración que anticipa la cópula también sugiere el horror, al construir un espacio laberíntico donde reinan el temor y la confusión. Camino a perder

la virginidad, guiada por el marinero Emma sucumbe en un caos, donde el movimiento y adjetivación contribuyen en la fabricación del horror: atraviesa una puerta, luego un “turbio zaguán” (*Ibid.*), para llegar a una “escalera tortuosa” (*Id.* 566), a un vestíbulo con vidrieras, y a un largo pasillo, para finalizar en una puerta que se cierra. Tanto la situación como el ambiente son confusos y desconocidos. Me detengo un momento en la “puerta que se cerró” (*Ibid.*), que marca el final de un intricado recorrido hacia el lugar de la acción, y emplazamiento de un umbral que se debe cruzar. La puerta se cierra detrás de una Emma virgen, aterrorizada acerca de lo que sucederá, e incierta en lo que refiere a lo que ella denominará posteriormente la “cosa horrible”. Luego, de ese mismo umbral regresa una Emma cambiada y horrorizada, dispuesta a vengar aquel acto que acaba de soportar. El cruce del umbral es también el momento en que el motivo para asesinar se transforma, y en que el sexo pasa a ser protagonista.

Luego, el narrador califica lo que está sucediendo como un “hecho grave” y Emma se sitúa en “un tiempo fuera del tiempo”, donde reinan el horror, el desconocimiento, la incertidumbre y la violación. En ese momento, Emma piensa “(no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que ahora a ella le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo” (Borges 1996a 566), y es así como Emma se da cuenta, que en el momento previo a aquel en que se entrega al marinero ese horror previo a la acción era verdadero, pues aquel acto del cual ella es en este momento parte, es verdaderamente *horrible*. Además, la interrupción del narrador sobre la incapacidad de Emma de pensar incrementa el grado de atrocidad de la situación, pues el narrador también se sitúa en la escena, como si efectivamente estuviese presenciando aquel espantoso agravio. El hecho de que con posterioridad al coito Emma se dé cuenta que “lo acaecido no había contaminado las cosas” (*Ibid.*) confiere una fuerte noción de exterioridad, de realidad palpable, y por lo tanto, de irrealidad en el interior de Emma, puesto que hasta el momento la perspectiva de lectura que el lector ha tenido es aquella que el narrador ha mostrado desde la subjetividad de la protagonista. Que se revele la inmovilidad del exterior, ayuda al lector a comprender el nivel de terror de la mujer, pues construye una situación similar a aquella una vez que se comprende que lo que se estaba viviendo era en realidad nada más que una terrible pesadilla. En el relato, sin embargo, la pesadilla continúa, y el lector logra un mayor grado de identificación con la mujer.

El horror posterior al coito se concentra en el episodio del asesinato, que si bien tiene como motivo inicial la venganza de la muerte del padre, ahora es impulsado por el

ultraje padecido. Tal como sucede con la narración laberíntica previa al acto sexual, la adjetivación del episodio final del relato contribuye, por una parte, a justificar el grado de importancia y horror que Emma confiere a la cópula, y por otra, a incrementar la atrocidad del desenlace. Palabras como “ultraje”, “deshonra”, “temor”, “indulgente”, “pesado”, “asombro”, “cólera”, “malas palabras”, “fuego”, “obscenos” aportan consternación y espanto al término de un relato donde el sexo es protagonista.

El cuerpo y el espejo

Un último aspecto a destacar es que en varios relatos borgeanos se establece una relación entre la cópula y el espejo, dado que la actividad sexual y el objeto en cuestión tienen un mismo resultado, la multiplicación de la realidad, lo que es sentido como una aberración. Como ya hemos visto, el relato en que este planteamiento se expone de manera más explícita es “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, al referirse la cosmogonía de los espejos abominables planteada por el profeta. La idea que más nos interesa para los fines de esta investigación es que “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad.” (Borges 1996a 327). Más adelante en la trayectoria del escritor, encontramos esta misma reflexión en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, junto con una alusión a Al-Moqanna, el profeta velado, en “El Zahir”.

En el primero de estos otros cuentos la referencia a la cosmogonía es consecuencia de una reflexión acerca de cómo los espejos tienen algo de monstruoso, motivo por el cual Borges comienza a conocer Uqbar y, consiguientemente, Tlön y Orbis Tertius: “Entonces 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” (Borges 1996a 431), cita que luego de ser verificada por los escritores, se aclara: “Él había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: “Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y divulgan.” (*Ibid.*). Es interesante solamente mencionar que con la duplicación del planteamiento filosófico, se incorporan a la realidad paralela de Tlön elementos de la realidad de los hombres que la inventan, pues dicha cosmogonía nace de Hákim, o El Velado, que tiene sus orígenes terrenales (para de alguna forma diferenciar nuestro planeta Tierra de Tlön) a los ciento veinte años de la Hégira, suceso que indica el traslado de Mahoma, y por lo tanto el año uno en el mundo islámico. Lógicamente, este es un hecho que nace de la realidad en la que estamos actualmente insertos, y no en aquella creada para Tlön. Si bien al final del relato Borges referirá truculentas evidencias de cómo el mundo de Tlön ha ido

penetrando nuestra realidad, la mención del heresiarca es también una muestra de que nuestra realidad inevitablemente penetra en la de Tlön.

En “El Zahir” nos encontramos frente a un caso de intertextualidad, cuando se hace referencia al profeta en el marco de las investigaciones de Borges sobre la misteriosa moneda: “Dijo que siempre hay un Zahir y que en la Edad de la Ignorancia fue el ídolo que se llamó Yaúq y después un profeta del Jorasán, que usaba un velo recamado de piedras o una máscara de oro” (Borges 1996a 593), cita que luego se complementa con la siguiente nota al pie de página: “Barlach observa que Yaúq figura en el Corán (71, 23) y que el profeta es Al-Moqanna (El Velado)” (*Id.* 594). Posteriormente, sobre el libro de Barlach se dice: “También recuerdo la inquietud singular con que leí este párrafo: “Un comentarador del *Gulshan i Raz* dice que quien ha visto al Zahir pronto verá la Rosa y alega un verso interpolado en el *Asnar Nama* (Libro de cosas que se ignoran) de Attar: el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo”. (*Ibid.*) Por otra parte, y aunque de una manera más indirecta, también se hace referencia a una rosa en el texto sobre el profeta, como elemento bibliográfico de las fuentes originales de información acerca de Al-Moqanna:

“el códice árabe titulado *La aniquilación de la rosa*, donde se refutan las herejías abominables de la *Rosa oscura* o *Rosa escondida*, que era el libro canónico del Profeta. (...) La Rosa original se ha perdido, ya que el manuscrito original encontrado en 1899 y publicado no sin ligereza por el *Morgenländisches Archiv* fue declarado apócrifo por Horn y luego por Sir Percy Sykes.” (*Id.* 324)

Es más: en el índice de las fuentes para la totalidad de relatos comprendidos en *Historia universal de la infamia*, se cita el libro anterior, en su versión alemana *Die Vernichtung der Rose* de Alexander Schulz, como una de las dos fuentes que da origen a dicho cuento.

El punto que quiero destacar es que, tanto en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” como en “El Zahir”, dos cuentos bastante singulares y característicos borgeanos, hay evidentes alusiones a “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, texto en el que por primera vez se expone una cosmogonía y una visión de realidad particular. Creo que dicha visión de realidad es importante, y estimo también que va de la mano con aquella noción borgeana más bien negativa de la sexualidad. Detengámonos a continuación en un análisis más profundo de algunos aspectos del texto sobre Al-Moqanna.

Comencemos por notar que desde sus orígenes se plantea a Hákim de Merv como un ser insatisfecho con la realidad, razón por la que la está permanentemente

transformando a través de su oficio de tintorero: “arte de impíos, de falsarios y de inconstantes” (Borges 1996a 324). Tanto así, que previo a su transformación opta por no aceptar la realidad ni tampoco por transformarla. Prefiere aborrecerla: “El Ángel me decía que los carneros no eran del color de los tigres, el Satán me decía que el poderoso quería que lo fueran y se valía de mi astucia y mi púrpura. Ahora yo sé que el Ángel y el Satán erraban la verdad y que todo color es aborrecible.” (*Id.* 325). Nuestro personaje, por lo tanto, ante la opción del ser o de la transformación del ser, escoge el no ser, pues la realidad es intolerable como es. Nos situamos, entonces, ante un ser que aborrece la realidad, y todo lo que la compone, hecho que se evidenciará también en lo planteado en su cosmogonía, al referir que la tierra que habitamos es un error. Hákim, entonces, es un ser insatisfecho, que opta por crear una realidad propia, en la que él se configura como eje divino, accede a los placeres y necesidades de su cuerpo y, además, esconde su vergonzante enfermedad: la lepra.

La sensación de descontento o insatisfacción con la realidad también se halla presente en los otros dos relatos. La invención de Uqbar nace de una sociedad secreta a principios del siglo XVII, y dio origen dos siglos después, en 1824, a la invención de un planeta. Pienso que un proyecto de tal magnitud en parte nace por una sensación de disconformidad con la realidad, quizás incluso insatisfacción o descontento. En “El Zahir”, por otra parte, más que una insatisfacción se aprecia un profundo grado de tristeza por parte de Borges protagonista, al percibir un mundo desprovisto de Teodelina Villar. Su realidad en ese momento genera pesadumbre, y en la medida en que el texto avanza, las circunstancias del protagonista evolucionan hasta la desesperación y el tormento debido a la imagen acechante del Zahir. En resumen, lo que deseo destacar es que en los tres relatos existe una carga mayor o menor de descontento o insatisfacción con la realidad circunstancial, por parte de uno o más personajes.

El cuento sobre Al-Moqanna es el único que se relaciona directamente con la corporalidad y la sexualidad, pero creo que el hecho de incorporar aspectos de dicha narración en los otros dos relatos implica, asimismo, integrar la cosmogonía planteada por el profeta. Además, es interesante que aquella negatividad hacia los espejos, paternidad y corporalidad, expuesta en la religión de Hákim, sea retomada por dos relatos en los que el protagonista es Borges, individuo que, al igual que Hákim de Merv, sentía una profunda aversión hacia su propio cuerpo. María Esther Vázquez afirma que “Borges se sentía un hombre feo, con un rostro y cuerpo obesos” (Vázquez 1996 145), y Mario Paoletti (2006) agrega que

“Borges se odiaba. Le avergonzaba lo que le devolvía el espejo (y por eso los espejos son abominables). Se llamaba a sí mismo ‘tapir’, describía su rostro como ‘obeso y epiceno’, odiaba su tartamudeo, su timidez, sus ojos débiles. Odiaba su letra (‘de enano’) y hasta su voz (‘entre bebé y Matusalén’). Su coquetería era mínima: un peine en el bolsillo alto de la chaqueta para repasar el pelo [...] Pero sobre todo odiaba su carne y las necesidades de esa carne.”

El aborrecimiento hacia la corporalidad está presente tanto en el comportamiento del profeta como en lo planteado por la cosmogonía. Consideremos en primer lugar que Hákim cuenta con un harem de ciento catorce mujeres que intentan aplacar sus necesidades corporales. Esto significa que para el profeta el sexo es una necesidad corporal que las mujeres deben apaciguar. Detengámonos en un par de detalles. Las mujeres “trataban” de “apaciguar” las necesidades de su cuerpo. La palabra tratar significa que procuran el fin de algo, pero ese algo no es necesariamente cumplido. Por otra parte, la palabra aplacar también alude al carácter de un acto no necesariamente finalizado; es más, su significado es amansar, suavizar y mitigar, pero no eliminar. Tenemos, entonces, un personaje que intenta que sus necesidades corporales sean suavizadas, lo que significa, por oposición, que estas necesidades son potencialmente molestas y fastidiosas. El sexo, por lo tanto, es algo que impacienta e irrita a Hákim de Merv. El sexo no es, en este caso, un placer corporal, sino más bien una necesidad fastidiosa. Asimismo, esta necesidad irritante intenta ser aplacada por ciento catorce mujeres ciegas. La ceguera de estas mujeres está en primera instancia relacionada con el hecho que, dado el carácter divino del profeta enmascarado, todo aquel que contempla su rostro queda ciego. Sin embargo, consideremos una segunda lectura, según como es dada la deformidad del cuerpo del tintorero, producto de la lepra, él necesita que estas mujeres estén ciegas, justamente para que no puedan contemplar el horror general de su persona. El tintorero está avergonzado de su cuerpo, de la misma manera como supuestamente Borges estaba conciente y avergonzado del suyo.

Sin embargo, podría parecer contradictorio a primera vista que el profeta cuente con un harem de ciento catorce mujeres, cuando en su cosmogonía sitúa a la sexualidad en una posición bastante negativa al referir que la paternidad, consecuencia directa de la primera, multiplica la aborrecible realidad. ¿Por qué entonces un harem? Podría intentar aplacarlas por otros medios que no tuvieran como posible consecuencia la paternidad, por una parte, o podría tener una cantidad inferior de mujeres, pues ciento catorce es una clara muestra de exceso. El profeta también plantea en su cosmogonía que el asco es una virtud fundamental (¿para soportar esta realidad?) y hay dos medios para llegar a

ella: la abstinencia y el desenfreno, es decir, cualquiera de estos dos extremos tendrá como consecuencia la repugnancia ante la realidad. La castidad conducirá a que las necesidades corporales no sean aplacadas, y por lo tanto al sufrimiento, mientras que el ejercicio desenfrenado de la carne tendrá como posible consecuencia la paternidad, que a su vez multiplicará la detestable realidad. Conclusión: cualquier vía elegida libremente, tendrá repercusiones negativas, pues la realidad es un error, y por lo tanto no vislumbra una salida.

Por otra parte, en la cosmogonía del profeta se sostiene que “Aquí en la vida padecéis en un cuerpo; en la muerte y la Retribución, en innumerables”. (Borges 1996a 327). Esto puede ser entendido de dos maneras. La primera es que, dado que la realidad es un error, el ser humano sufre y al estar en un cuerpo, padecerá en éste. La segunda interpretación apuntaría al hecho mismo de tener un cuerpo: el ser humano sufre, producto de tener un cuerpo. En el infierno planteado sufrirá infinitamente, al multiplicarse en innumerables cuerpos. Lo importante en esta segunda manera de leer la cita, es que el cuerpo es visto como un castigo, y el sexo también. Esto significa, que tanto el cuerpo como el sexo son considerados perniciosos, tanto en la realidad – que produce insatisfacción – como en la cosmogonía – definida como una religión personal del profeta, y por lo tanto, como un conjunto de normas y creencias que en parte cumplen la función de dar un sentido a dicha realidad.

Pienso que la intertextualidad que se busca con este relato es bastante directa en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, dada la importancia que cumplen los espejos al comienzo de la historia (“Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona”, Borges 1996a 431) y, consecuentemente, el aporte de Bioy Casares respecto a su recuerdo de la declaración del heresiarca. Pienso también que la centralidad que cumple el espejo en el texto, combinado a la intertextualidad con el cuento anterior, nos indican la importancia que desempeña la noción de duplicación de realidad en esta narración. Comenzamos percatándonos de la conjunción de una enciclopedia por una parte, es decir, del conjunto escrito de todas las ciencias y por lo tanto de la escritura de la realidad, y, por otra parte, de un espejo, el elemento que visualmente duplica la realidad. Entonces, se duplican infinitamente la realidad y su escritura: en oposición a un país (como la Argentina), a un planeta (Tierra) y a la escritura de las ciencias de ese planeta (la Enciclopedia Británica en este caso), nos

situamos frente a Uqbar, Tlön y Orbis Tertius. Sin embargo, es casi una paradoja que la insatisfacción y descontento con la realidad provoquen una reproducción temporal y espacial de la misma.

¿Por qué la cita respecto a los espejos está en el artículo sobre Uqbar? No se nos aclara. Fuera de hacer de sustento para el carácter de monstruosidad de los espejos, no sabemos en realidad cuál es la función que ella cumple en el cuento. Para Jaime Alazraki (1977), la advertencia del espejo en el cuento “es un primer llamado de atención sobre la condición misma del relato: la narración está construida como un espejo, y la imagen en él reflejada no es sino el reflejo monstruoso de nuestro propio universo de la cultura.” (81). Estoy de acuerdo. Sin embargo, ¿por qué traer al relato el planteamiento singular de Al-Moqanna? Creo que en este punto no estamos muy alejados al pensar que también se busca incorporar la filosofía y planteamientos del profeta, sobre la corporalidad y la sexualidad. La realidad reflejada en el espejo es, indudablemente, monstruosa, y citar a Hákim de Merv es una manera de sustentar dicho planteamiento.

Como ya hemos visto, “El Zahir” no evidencia una preocupación corporal o directamente sexual. Sin embargo, en el marco de las investigaciones del protagonista sobre la moneda, el Zahir se considera “la sombra de la rosa y la rasgadura del Velo” (Borges 1996a 594), es decir, el momento en que el ser humano contempla el rostro del profeta; el rostro de un ser atormentado por la realidad y las necesidades de su cuerpo, y cuya filosofía se basa en buscar la no-multiplicación de la realidad, producto del espejo y la paternidad. ¿Y qué implica contemplar el rostro del profeta? El enfrentamiento con la verdad. Hákim de Merv es conocido como “El Velado”, debido al velo blanco que cubre su cara y que, por lo tanto, esconde la veracidad de sus facciones, privándolas de todos los hombres y mujeres. Sin embargo, todo aquel que ha tenido la oportunidad de contemplarlo, ha terminado ciego, lo que por supuesto es motivo de misterio y curiosidad en torno a su figura. Estos antecedentes inciden en que, finalmente, el lector no pueda estar completamente seguro de las verdaderas características de Hákim: ¿es realmente una divinidad o es toda esta historia una farsa creada para esconder su lepra? Lo único finalmente cierto es el destino que depara al profeta, quien convencido de su odio por la realidad, es tristemente asesinado. Asimismo, el Zahir sería, de alguna manera, ese momento en que Borges debe desprenderse del velo – rajarlo más

exactamente –, contemplar su rostro y enfrentar la triste realidad de la muerte de un amor de juventud que jamás estuvo cerca de ser correspondido. Es enfrentar la no-realidad; la obsesión por algo que no es, y que no fue. “Movido por la más sincera de las pasiones argentinas” (*Id.* 590), Borges estaba perdidamente enamorado de un mujer, de quien no tenemos certeza que pudiese haber tenido algún tipo de relación con nuestro protagonista. Es más, de la descripción hecha por Borges, sabemos que Teodelina es una suerte de personaje público de la moda argentina, lo que no implica que ella haya estado relacionada al escritor. Tenemos, entonces, a un protagonista atormentado por el dolor de la soledad, y quien en la figura monstruosa del Zahir encuentra en realidad un espejo: un espejo que lo aqueja al mostrarle lo que hay detrás del velo, al mostrarle a un hombre solo, enamorado de una figura ajena y lejana, cuya realidad no es exactamente lo que él habría deseado, y por lo tanto, no es precisamente algo que eventualmente busque reproducir.

La incomodidad con la corporalidad es el tema de varios relatos borgeanos. Por ejemplo, en “Emma Zunz”, cuando la mujer está sola luego de haber tenido relaciones sexuales con el marinero, se siente perdida por lo que acaba hacer, sintiendo asco y vergüenza de sí misma y de su cuerpo. A propósito, Sarlo escribe:

“De su cuerpo, sometido a la cosa horrible, Emma recibe una lección de conocimiento. Al buscar al marinero, Emma actuó como si su cuerpo fuera un mero instrumento gobernado por una razón superior, de carácter moral y fija. Pero el cuerpo actuó y padeció acciones, fue objeto de la cosa horrible (...) en el momento en que Emma se dirige a matar a Lowenthal el cuerpo puede más que la filialidad y es por el ultraje padecido que ella no puede no matarlo. El cuerpo se ha resistido a ser instrumento ciego de la venganza. Emma quiso usarlo como si su conciencia pudiera imponerse sobre esa materialidad, pero el cuerpo impuso los cambios en el plan de la venganza de Emma: *lo que puede un cuerpo*. El cuerpo mostró su independencia frente a los pasos de un plan que pretendía anularlo convirtiéndolo en objeto pasivo, gobernado por la conciencia.”

En el caso particular de este relato, el asco y desconocimiento hacia el cuerpo es de tal magnitud, que finalmente es el mismo cuerpo el que mata: el cuerpo habla y venga su horrible entrega.

Un caso diferente es el que encontramos en “La noche de los dones”, donde la incomodidad hacia el cuerpo está gobernada no por el asco, sino por la vergüenza. El protagonista se encuentra en un burdel, y tiene plena conciencia que su cuerpo es aún el de un niño: “Sentí vergüenza. Para despistar, o para que vieran que yo era un chico, me

puse a jugar con el perro en la punta de un banco.” (Borges 1996c 53). El joven se siente incómodo con su cuerpo y con la posibilidad del sexo, evidente dada su situación espacial. Sin embargo, nos situamos frente a una suerte de negación del cuerpo, pues él necesita que su condición de chico se evidencie por la actitud que asume con respecto a la situación (jugar con el perro), y no por su físico. Esto significa que probablemente su cuerpo ya no es el cuerpo de un niño, sino que se asemeja más al de un joven. De otra manera sería innecesaria la adopción de una actitud infantil. Luego, al estar en circunstancias más íntimas con la Cautiva esta actitud se volverá a repetir, cuando se entretenga jugando con el pelo de la mujer, en lugar de tener sexo con ella, acto que se espera, dadas las circunstancias de estar por primera vez en un prostíbulo. Como ya hemos visto la desvirginización del joven esa noche es incierta.

Cabe mencionar que en “Agosto, 25, 1983”, pese a ser un relato en el que no hay marcas de sexualidad, hay un evidente desprecio por el cuerpo. En el marco de la conocida temática borgeana del doble, el protagonista del cuento es el mismo escritor, quien en un sueño se encuentra consigo mismo, situado años más adelante y a punto de suicidarse. Al hablar sobre el suicidio, el viejo Borges pregunta al más joven por qué está tan seguro que (el primero) va a morir, ante lo cual el más joven responde: “Porque nos parecemos demasiado. Aborrezco tu cara, que es mi caricatura, aborrezco tu voz, que es mi remedo, aborrezco tu sintaxis patética, que es la mía”, ante lo cual el viejo escritor responde: “Yo también (dijo el otro). Por eso resolví suicidarme.” (Borges 1996c 457). La corporalidad, entonces, se limita a ser objeto de odio y constituye parte de la razón de suicidio del escritor.

El espejo es un motivo bastante común y sabido de la literatura borgeana. Su permanente presencia en la obra del escritor ha generado discusión en todo tipo de círculos, y el mismo Borges se refirió a ello en más de una ocasión:

“Los espejos corresponden al hecho de que en casa teníamos un gran ropero de tres cuerpos estilo hamburgués. Esos roperos de caoba, que eran comunes en las casas criollas de entonces... Yo me acostaba y me veía triplicado en ese espejo y sentía el temor de que esas imágenes no correspondían exactamente a mí y de lo terrible que sería verme distinto en alguna de ellas.” (Vásquez 2007 52)¹²

Al comienzo de este apartado examinamos en detalle la relación que el cuerpo y el espejo tienen con la sexualidad. Para finalizar, aunque con un propósito más de

¹² Para profundizar más en la relación que esta temática guarda con la narrativa del escritor, se puede revisar el cuento “Los espejos velados” (*El Hacedor*). No es un texto que se toque en esta investigación, dado que no hay relación alguna con elementos que se crucen con la sexualidad.

inventario, detengámonos un momento en aquellos relatos donde la sexualidad cumpla un papel relevante en la obra, y además se aprecie la presencia del espejo, sin necesariamente relacionarse. En “El muerto”, por ejemplo, se nos habla en dos ocasiones de un mismo espejo que se encuentra en la habitación de Bandeira, “un remoto espejo que tiene la luna empanada” (Borges 1996a 547), del cual Otálora se percata la primera vez que entra, y en el que un tiempo después ve reflejada a la mujer de pelo resplandeciente: “En eso, ve en el espejo que alguien ha entrado. Es la mujer de pelo rojo; está a medio vestir y descalza y lo observa con fría curiosidad. Bandeira se incorpora; mientras habla de cosas de la campaña y despacha mate tras mate, sus dedos juegan con las trenzas de la mujer.” (*Ibid.*). Pareciera que, en este caso, el espejo fuese utilizado para reflejar el triángulo amoroso en el que el protagonista se involucrará, y por lo tanto, para anunciar – dado el carácter monstruoso de los espejos en la obra del escritor – un desenlace desafortunado.

El “El Aleph”, al referirse al origen y existencia del mismo, con el fin de sustentar su teoría sobre el carácter de falsedad del Aleph de la calle Garay, el narrador menciona un espejo de Oriente, en cuyo “cristal se reflejaba el universo entero” (Borges 1996a 627). Al igual que en el relato recién mencionado, la monstruosidad propia del espejo juega un rol sugerente, particularmente, en la transmisión de tristeza y agobio dada la opción de imposibilidad de existencia de un Aleph.

En “Ulrica” se habla de un espejo presente en la habitación: “El esperado lecho se duplicaba en un vago cristal y la bruñida caoba me recordó el espejo de la Escritura” (Borges 1996c 24). Sin embargo, en el último párrafo desaparecen los muebles y el espejo, sustentando el carácter de sueño del episodio, y por lo tanto, de irrealidad e inexistencia de sexualidad.

Por último, me limito a mencionar que en “Examen de la obra de Herbert Quain” una de las obras referidas del escritor estudiado por el narrador se denomina *The secret mirror*, y en ella, como ya hemos indicado anteriormente, tiene lugar un crimen pasional.

Conclusiones

Luego de haber estudiado la narrativa de Jorge Luis Borges desde el punto de vista de la sexualidad, cabe destacar que efectivamente esta temática no sólo está presente en la obra del escritor, sino que también es parte de sus relatos en un grado mayor del que se suele pensar. En el año 2007, cuando por primera vez decidimos investigar este asunto, nos limitamos a tratarlo solamente en cuatro relatos: “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, “Emma Zunz”, “La intrusa” y “Ulrica”, dado que, si bien era clara su presencia en todos ellos, no nos pareció que lo fuese en un radio más amplio de su obra. Al decidir ampliar la investigación del tratamiento de la sexualidad a la totalidad de la narrativa borgeana, nos planteamos, por lo tanto, el desafío de poder establecer en qué grado esto era realmente una temática de relevancia, y en cuántos relatos del escritor ella se hallaba efectivamente presente. Los resultados fueron sorprendentes, pues el número de cuentos estudiados creció de cuatro a veintitrés, evidenciando que la sexualidad es una materia a la que se vuelve una y otra vez en la obra de Borges, marcando, además, ciertos patrones que se repiten.

De dichas pautas borgeanas, concluimos, en primer lugar, la incomodidad del escritor frente a la cuestión. Como vimos en el primer apartado, la sexualidad es una materia cubierta por un irritable silencio. Tal como Al-Moqanna – personaje que se configura como una constante – tiene la cara cubierta por un velo adornado con piedras preciosas, la sexualidad en la narrativa de Borges se esconde tras una narración evasiva y concisa. Acostumbrados al discurso preciso de Jorge Luis Borges, en donde cada palabra es cuidadosamente escogida para transmitir un significado que indudablemente no podría ser dicho de mejor manera, la narración referente al sexo perturba, dada la renuncia a la palabra directa y, por lo tanto, al gobierno de la no-narración. Como pudimos comprobarlo, reina la desviación como procedimiento narrativo, y se incorpora un tipo de narrador poco confiable, en donde se pierden la objetividad y certeza de los hechos, gracias probablemente a una forma de narración laberíntica o policial, en la que, además, se encuentran vacíos narrativos y de información. Se crea, así, un tipo de lector bastante particular, que se sale del conocido lector activo, y se configura como un lector borgeano, astuto, desconfiando de aquel sujeto narrador, y resolviendo las circunstancias de una manera única y singular.

Por otra parte, notamos que en aquellos relatos donde la sexualidad va de la mano del amor, como en “Ulrica” y “El Congreso”, el tratamiento de la temática del

sexo goza de un narrador más cómodo y desenvuelto que en el resto de los textos. Si bien el sexo jamás se narra de una manera absolutamente satisfactoria y directa, estos son relatos en los que se utilizan más términos que se relacionan con la sexualidad, y que el mensaje es menos ambiguo. Es más: se puede hablar de mayor certeza de la existencia de sexo. Asimismo, al tratar la sexualidad en relatos donde la cópula es de alguna manera moralmente cuestionable, como en “Emma Zunz” – donde constituye parte de un plan de venganza frío y calculador – y en “La intrusa” – relato en que una misma mujer es compartida por dos hermanos, bordeando las posibilidades del incesto, nos situamos frente a narradores poco confiables, que manejan la información según mejor les parezca, al jugar con los hechos y circunstancias de las historias. Por lo tanto, sitúan la sexualidad en un terreno incierto, dudoso e inestable.

Otra particularidad que detectamos es que algunos cuentos destacan por una doble ine-narrabilidad del sexo. Dos buenos ejemplos son “El informe de Brodie” – donde el pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos es deliberadamente omitido – y “El evangelio según san Marcos” – relato en el que el protagonista opta por no hablar de lo ocurrido con la mujer. También podríamos decir que en “El Congreso” hay una doble ine-narrabilidad, puesto que Beatriz Frost opta por no mantener una relación epistolar con Alejandro Ferri, anulando toda posibilidad de escritura acerca de ese amor.

Un último aspecto que destacaremos en lo que refiere a la (ine)narrabilidad de la sexualidad, es que, si bien el sexo no se narra, se sugiere muchas veces a través del cuerpo. Compartiendo la tesis de Sarlo referente al cuerpo como denunciante en “Emma Zunz”, en los cuentos borgeanos las características corporales, y en particular la desnudez, hablan e insinúan sexualidad. El sexo no se nombra, pero está presente, y se entiende. Esto lo vemos en relatos como “La noche de los dones” y “El evangelio según san Marcos”, ambos cuentos en los que la desnudez total de la mujer es sugerente de sexualidad, y en “El muerto”, donde la mujer está casi siempre descalza y a medio vestir.

Tal como se estudió en el segundo apartado de esta investigación, la mujer, indudablemente, cumple un rol sumamente importante en el tratamiento de la sexualidad. En un comienzo, se pensó que la mayoría de las mujeres se asemejaban bastante al prototipo femenino de *belle dame sans merci*, figura bella, atractiva y seductora, fuente de sexualidad y deseo, pero profundamente dañina para el hombre que se sienta atraído por sus encantos, dado que muy probablemente su relación con la mujer signifique degeneración intelectual y/o espiritual, así como humillación y/o

sufrimiento psicológico. Para nuestro asombro, solamente tres personajes calificaron como *belle dame sans merci*: La Lujanera, Beatriz Viterbo y Beatriz Frost. Sin embargo, dado que en todos los cuentos donde confluye la sexualidad y algún personaje femenino tienen un final fatal, desgraciado o desafortunado, el resto de las mujeres fueron clasificadas según su grado de incidencia o involucramiento con dicho destino. Esto también fue bastante sorprendente, pues efectivamente en todos estos relatos el/los personaje/s deben lidiar con un sino indeseado, incluso en “Ulrica”, la excepción, un relato que a mi juicio continúa más allá del tiempo de narración, pues la desdicha en este caso está determinada por el carácter de sueño del texto. Sólo al momento de despertar, quien sueña se enfrenta con la triste realidad de poseer, no a Ulrica, sino solamente su imagen.

En cuanto al tema del sexo en sí en la narrativa borgeana, pudimos apreciar cómo efectivamente éste siempre va de la mano de un elemento negativo, ya sea del castigo, el puñal, el dolor, la bajeza o el horror. El único relato en el que a primera vista parece existir una visión totalmente positiva es “Ulrica”, texto en el que el sexo, considerado un regalo milagroso para un hombre entrado en años, va también de la mano del amor. Sin embargo, no podemos no preguntarnos si es efectivamente algo negativo el hecho de que todo esto sea un sueño. Como lectores, es algo que deducimos, pero de lo que objetivamente no podemos tener certeza.

Algo que merece mencionarse es que nos percatamos que el mensaje con respecto al sexo muchas veces subyace tras los elementos que se considerarían más importantes en el relato. En reiteradas ocasiones la sexualidad está presente en notas al pie de página, o a través de la intertextualidad con otros cuentos y/o personajes, y menciones espaciales, como si se buscara situarla dentro del texto pero de manera oculta e in-narrable. El sexo acecha los relatos de Borges, sin necesariamente formar parte de ellos, lo que por supuesto se relaciona también con las mencionadas características de la novela policial. Son muy pocos los relatos en los que la sexualidad juega un rol evidentemente importante (de ahí que nuestro primer acercamiento a dicha temática se haya limitado a estudiar cuatro textos), pero el lector, gracias a su rigor deductivo, se percata de su presencia e incidencia en otros asuntos. El sexo habla en la narrativa de Borges, pero es un discurso apreciable en un segundo plano, pues no sólo habla con el lector, sino también con los personajes, narrador, y escritor.

Que el sexo se encuentre permanentemente de la mano del castigo fue una de las primeras conclusiones en el primer acercamiento al tema. Sin embargo, algo que nos

sorprende aún más es el vínculo entre la sexualidad y el puñal, relación presente en catorce de los relatos estudiados. Lógicamente, se podría establecer una relación biográfica con el mandato de padre de “hacerse hombre”, lo que Edwin Williamson trabaja en su libro. Sin embargo, me aventuro a relacionarlo más con un símbolo de masculinidad pura. Más que un mandato a “hacerse hombre” es una meta de ser siempre macho, pues la riña y el puñal están relacionados con la fuerza, la valentía y la masculinidad, cualidades que, coincidentemente, también son convencionalmente valoradas en la sexualidad. Distinguimos, entonces, una continua correspondencia entre la sexualidad y el puñal, principalmente condicionada por características de masculinidad y hombría¹³. El puñal es el falo, símbolo supremo de masculinidad y erotismo, que además suscita implicaciones más amplias, como la fertilidad, el poder generativo, y el poder. Esto último se relaciona directamente con algunas de las figuras femeninas estudiadas, cuya movilidad en el relato depende directamente del grado de autoridad, como la Lujanera, la mujer del muerto, y Juliana Burgos. Coincidentemente, en todos estos relatos el sexo también va de la mano del puñal. Para ellas, la atracción nace del erotismo y la masculinidad del personaje, pero también del poder que emana. Estos tres elementos confluyen, entonces, en el falo, en el puñal.

Del último apartado de esta investigación cabe solamente mencionar que, al parecer, la cosmogonía de los espejos planteada por Hákim de Merv es quizás más importante de lo inicialmente considerado. Al corresponder a uno de los primeros cuentos de Borges o, como él mismo los llama, “ejercicios de prosa narrativa” (Borges 1996a 289), no se le confiere, quizás, el mismo nivel de importancia que a sus textos posteriores y más tardíos. Sin embargo, hemos visto cómo se retoma más adelante en varias ocasiones, y cómo es incorporada a escritos posteriores, como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El Zahir”. Pareciera ser que la visión negativa que el profeta tiene de la realidad, su concepción de la monstruosidad de los espejos, y su comprensión deleznable de la paternidad, son permanencias en la narrativa del escritor.

¹³ <http://es.wikipedia.org/wiki/Falo>

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Gredos, 1977, Madrid, España.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Ediciones Destino, 2006, Buenos Aires, Argentina.
- Borges, Jorge Luis (1996a) *Obras Completas I*. Emecé Editores, 1996, Buenos Aires, Argentina.
- Borges, Jorge Luis (1996b) *Obras Completas II*. Emecé Editores, 1996, Buenos Aires, Argentina.
- Borges, Jorge Luis (1996c) *Obras Completas III*. Emecé Editores, 1996, Buenos Aires, Argentina.
- Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siecle Culture*, Oxford University Press, 1986, Oxford, USA.
- Paoletti, Mario “Las novias de Borges”
<http://apostillasnotas.blogspot.com/2006/06/las-novias-de-borges.html>, También publicado en *Revista de Occidente* n°301, Junio 2006.
- Praz, Mario *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Monte Ávila Editores, 1969, Caracas, Venezuela.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges, Una biografía literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1987, D.F., México.
- Rojo, Grínor *Borgeana*. LOM Ediciones, 2009, Santiago, Chile.
- Sarlo, Beatriz “El saber del cuerpo. A propósito de Emma Zunz”
borges.uiowa.edu/vb7/sarlo.pdf
- Vázquez, María Esther, *Borges, esplendor y derrota*, TusQuets Editores, 1996, Barcelona, España.
- Vázquez, María Esther, *Borges, sus días y su tiempo*, Ediciones Fundación Victoria Ocampo, 2007, Buenos Aires, Argentina.
- Williamson, Edwin. *Borges, una vida*. Editorial Planeta / Seix Barral, 2006, Buenos Aires, Argentina.