



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DOCTORADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

TÚ SERÁS BRYNHILD: REFLEXIONES ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN FEMENINA EN LA NARRATIVA DE BORGES

Tesis que para optar al grado de
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Presenta

ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

Asesor: Dr. Ignacio Díaz Ruiz

Ciudad Universitaria, México, DF, 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

*Gracias quiero dar al divino / laberinto de los efectos y
las causas...*

Jorge Luis Borges

El auspicio de varias instituciones y personas ha sido crucial para la cristalización de este trabajo. En primer término, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma del México, en cuyo programa de doctorado en Estudios Latinoamericanos pude mirar de un modo diferente la literatura y los estudios literarios. Igualmente, manifiesto mi gratitud a la Universidad Autónoma del Estado de México por brindarme el tiempo y el apoyo necesarios para concluir este trabajo.

Las pertinentes y acertadas observaciones de mi comité tutorial acerca de las diversas versiones de esta investigación, me permitieron corregir y enriquecer mi análisis; infinitas gracias a Françoise Perus y a Valquiria Wey. Por supuesto, mi más profundo agradecimiento a Ignacio Díaz Ruiz, por su paciencia, apoyo y asesoría. Gracias por la confianza depositada en mí y en mi investigación.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

1. INTRODUCCIÓN

2. EL INTERTEXTO NÓRDICO DANTESCO

3. LOS INTERTEXTOS FILOSÓFICO, MITOLÓGICO Y LITERARIO

4. ¿CONCLUSIONES?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. INTRODUCCIÓN

*Noi leggivamo, un giorno, per diletto, / di Lancialotto
come amor lo strinse: / soli eravamo e sanza alcun
sospetto. / Per più fiate li occhi ci sospinse / quella
lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel
che ci vinse. / Quando leggemmo il disiato riso / esser
baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non
fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante.¹ (Inferno
V, 129)*

La literatura es, para Borges, un modo de vida. “La tarea de ser poeta no se cumple en determinado horario. Nadie es poeta de ocho a doce y de dos a seis. Quien es poeta, lo es siempre y se ve asaltado por la poesía continuamente”. (OCIII: 285) En su obra, el autor argentino ha buscado tornar situaciones ordinarias en material para su arte. “Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento; todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista”. (OCIII: 285)

Así, la literatura, la mitología, la filosofía y la historia; pero también el amor y el desamor, la venganza o la misoginia son algunos motivos que se entrecruzan para configurar las principales imágenes femeninas que aparecen en los relatos borgesianos. El tema de la imagen femenina en la literatura Borges es asignatura pendiente para la crítica sobre este escritor. Acaso injustificadamente, no hay un trabajo que se pregunte por la configuración de Ulrica, Teodelina Villar, Beatriz Viterbo, Beatriz Frost, Nora Erjford, Emma Zunz, Juliana Burgos o la viuda Ching; tampoco se ha respondido por qué la presencia femenina es tan exigua en la narrativa borgesiana. Considero que

¹ “Leíamos un día por recreo / del gentil Lanzarote la aventura / solos, mas sin afán de devaneo. / Varias veces quedó, con la lectura, blanco el rostro y prendida la mirada; / mas fue un punto el que indujo la locura. / Al leer que la risa de la amada se quebró con el beso del amante, / éste, que nunca se me aparte en nada, / la boca me besó todo temblante”. (Inferno V, 129)

hay mucho que explicar sobre estos tópicos y, por tanto, mi propósito es dilucidar las reelaboraciones de imágenes femeninas en los relatos de Borges a partir de herramientas propias de la poética, la intertextualidad y la hermenéutica. La hipótesis que me he planteado propone que las figuras femeninas en la narrativa de Borges son transformaciones de símbolos previos manifiestos en los mitos, la literatura, la historia y la filosofía, que adquieren valencias nuevas al integrarse a las ficciones.

Este capítulo introductorio está dividido en dos partes. En la primera expongo qué ha dicho la crítica, de manera lateral, acerca del problema aquí planteado. A partir de tal revisión, presento una nueva lectura que aspira a poner en perspectiva las imágenes femeninas en los relatos de Borges y a explicar los nuevos modelos propuestos. En un segundo momento, intento justificar la metodología adoptada: un análisis hermenéutico que dé cuenta de los intertextos y las estrategias narrativas utilizadas para conformar a los personajes femeninos representativos de las ficciones borgesianas. Así, ofrezco al lector un repaso general de lo escasamente dicho hasta el momento sobre las imágenes femeninas en Borges y una propuesta de análisis acerca de cómo son conformadas y qué cosmovisiones vehiculan.

1.1. La crítica

Acaso queriendo emular la biblioteca infinita, la crítica sobre Borges abarca un sinfín de obras que, por economía, no serán aquí enlistadas. En contraste, si buscamos referencias significativas acerca de sus personajes femeninos, el inventario se reduce sustancialmente. En la clásica obra de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*,

escrita en 1957, es mencionada, de manera tangencial, la memoria como uno de los recursos que utiliza Emma Zunz para construirse y disponer su propia historia. (1957: 141) Esta idea luego será perfeccionada magistralmente por Sarlo (2003) en su estudio «Venganza y conocimiento (Borges, “Emma Zunz”)». Allí, la escritora argentina apunta que Emma Zunz construye su venganza a partir de recuerdos y un exceso en la interpretación de su pasado. La memoria del cuerpo es activada a partir de la auto inmolación que la protagonista se impone al prostituirse. El trauma generado es tal, que la obliga a cambiar el móvil de su desquite: ya no será el padre afrentado, sino la humillación física que sufrieron tanto su madre como ella cuando fueron violentadas por un cuerpo masculino lo que buscará reivindicar. Otra clave relevante proporcionada por la crítica para acercarse a Emma Zunz es proporcionada por Edna Aizenberg, quien en *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos. Del hebraísmo al poscolonialismo*, (1997) propone al mito cabalístico de la Shejiná como uno de los principales intertextos que sirven para representar a la protagonista.

La estructura especular es un recurso literario utilizado por Borges en la mayor parte de su obra narrativa y por supuesto en la configuración de sus personajes femeninos, que se instituyen como el reflejo infinito de modelos arquetípicos presentes en la literatura y la mitología. Ya Paul de Man había detectado este recurso en su ensayo “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, en el que afirma: “Todas las narraciones tienen una estructura similar de imagen reflejada en el espejo, aunque los artificios varían con ingeniosidad diabólica”. (De Man en Alazraki, 1976: 148) Posteriormente, Alazraki retoma este postulado para elaborar su libro *Versiones. Inversiones. Reversiones: el espejo como modelo*

estructural del relato en los cuentos de Borges, publicado en 1977. En el apartado donde analiza “El Zahir”, el crítico judío apunta:

El relato está tejido como un texto que contiene otro texto, como un espejo en el que la imagen de un objeto maldecido se desdobra en la historia del Zahir y el poema de los Nibelungos para, finalmente, reunificarse en un humilde sueño en el que están implicadas, como en una miniatura, las dos metáforas. (Alazraki, 1977: 73)

Por supuesto, basta centrar la atención en el personaje femenino del relato, Teodelina Villar, para notar su analogía paródica con Brynhild y su equivalencia semántica con el objeto maravilloso, temas sobre los que nos detendremos en el cuerpo del trabajo. Acerca de “El Aleph”, Alazraki subraya el vínculo intratextual con “El Zahir” e intertextual con *El Cantar de los Nibelungos*:

“El Aleph” es una variación del tema de “El Zahir”. En los dos relatos, el punto de partida de la narración arranca de la muerte de una mujer (Beatriz Viterbo en el primero, y Teodelina Villar, en el otro) con quien el narrador ha tenido una relación frustrada. Las dos mujeres son de ascendencia italiana y las dos se regodean en su cursi coquetería. Ambas están descritas con una fuerte dosis de sarcasmo, que no es sino una expresión de gesto capcioso con que Borges se complace en castigar los gustos advenedizos de un tipo porteño para quien “el esnobismo es la más sincera de las pasiones argentinas”. (Alazraki, 1977: 74)

Beatriz Viterbo, además de evocar a Brynhild, representa de manera burlesca a Beatrice Portinari; así, los juegos especulares cobran especial relevancia en la construcción de estas figuras femeninas, quienes son convertidas en reflejos arquetípicos, en símbolos cuya realidad inmediata encuentra correspondencia con una forma modélica que los explica, aunque Borges no se compromete con esta última, sino que la socava, la reelabora y la transforma. En este sentido, Alazraki, en *Borges and the Kabbalah. And other Essays on his Fiction and Poetry* (1988) propone que el autor argentino, tal como Moisés de León al escribir el *Zohar*, reformula viejos mitos y motivos y obtiene nuevos modelos de

pensamiento. Lo mismo podría entonces aplicarse a las figuras femeninas que pueblan la narrativa de Borges: de estructuras canónicas son extraídos elementos significativos lúdicamente recreados que adquieren significaciones poco relacionadas con el original. O bien, mediante el recurso de la parodia, son liberados los automatismos y las reelaboraciones adquieren sentidos inesperados que dan cuenta de cómo se está repensando el tema de lo femenino.

Por otro lado, Alazraki describe los recursos estilísticos para construir los relatos de la *Historia universal de la infamia*, que bien podrían aplicarse a sus personajes y, en particular, al que interesa a este estudio: la viuda Ching. Alazraki explica que la pretensión de Borges con esta serie de ficciones es suspender las creencias del lector acerca del bien y el mal con el fin de divertirlo y entretenerlo. Las historias se instauran como una relectura de otra y son organizadas a partir de una estructura oximorónica; asimismo, se instituyen como el punto de ruptura entre un estilo barroco y otro efectivo y lacónico. Justamente, en el cuerpo de este trabajo, la viuda Ching será develada como una configuración cargada de signos pero vacía; podría ser considerada como el instrumento para mofarse acerca de los relatos de aventuras en el mar de China que los ingleses imaginaron en el siglo XIX, para “entretener —también— al burgués”. Montada sobre una superposición de artificios, esta imagen femenina se desmoronaría como las corsarias de las zarzuelas que navegan “en mares de notable cartón”. (OCI: 306)

El carácter intertextual de la obra y los personajes borgesianos es abordado en la obra de Ronald J. Christ, *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*, (1969). El

autor estadounidense establece, en primer término que la alusión es el mecanismo característico de la escritura de Borges para combinar un criterio estético con un esquema metafísico. Ésta expresa el colapso del tiempo y la desintegración de la personalidad. Como la metáfora, dos cosas distantes son fundidas en un nuevo significado, de modo que el lector es obligado a advertir su semejanza. La técnica alusiva de Borges destruye todo orden temporal y trata de modo idéntico determinadas ideas, como si fueran emanaciones de una misma mente. Aludir es, entonces, demostrar la universalidad y la atemporalidad de la mente humana. Las historias borgesianas son insinuaciones de otras historias, otros personajes y otras vidas. (Christ, 1969: 32-36) En los capítulos siguientes se observará la manera como esto funciona en los personajes femeninos.

La parodia, recurso frecuentemente usado para moldear los caracteres borgesianos, es analizada, junto con otros procedimientos literarios, en el estudio de Alberto Julián Pérez (1986) *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Pérez sostiene que los personajes son sometidos a transformaciones e inversiones que logran un efecto de elevación, rebajamiento, deformación, mezcla de lo sagrado y lo profano o de la sabiduría y la torpeza. El fin, como en la sátira menipea, es la mutación de poderes y verdades establecidas, así como el cambio de órdenes. La parodia implica la imitación burlesca y la utilización de un segundo grado en la literatura; es decir, una tradición que emplea temas, motivos, esquemas, procedimientos y materiales anteriores con lo cual la escritura se superpone en capas que pueden ser leídas de manera estratificada. Cada uno de los personajes femeninos borgesianos estudiados aquí concentra cierta dosis del

ingrediente paródico en su construcción y puede ser apreciado en alguno de los diversos niveles de significación que aglutina. El resultado: nuevos replanteamientos de lo femenino canónico y la asignación de nuevos sentidos.

Ulrica acaso sea el personaje más serio en su configuración; en ella, la carga intertextual destaca de manera prominente en tanto que lo paródico tendería a cero. Un estudio sobre este personaje apareció en 1987, escrito por Osvaldo R. Sabino. Se trata de una disertación concienzuda, atenta a los detalles, con aportaciones significativas, pero también con tendencia a la sobreinterpretación. El crítico, además, elabora aventuradas hipótesis sobre la existencia real de Ulrikke Von Kulhmann, personaje apenas mencionado en “La otra muerte” y aunque Sabino no lo indica, también aparece en la dedicatoria a la “Historia del guerrero y la cautiva”. El enigma de esta mujer podría resolverse con los datos biográficos y los documentos gráficos aportados por María Esther Vázquez en su libro *Borges. Esplendor y derrota* (1999).

Juliana Burgos, mejor conocida como la Intrusa es descrita por Bell Villada (2001) como una sombra, como una abstracción invisible sin emociones, reacciones, cambios que denoten una personalidad propia. Esta idea la lleva, más tarde, Luis Kancyper al ámbito psicoanalítico y explica que en el cuento, el complejo fraterno “Funciona defensivamente, a través de la conjuración entre los hermanos, para desmentir la presencia de la mujer y refugiarse en un universo fraterno supuestamente despojado de conflictos con respecto a Edipo”. (2003: 162) Rodríguez Monegal, por su parte, señala que

Este cuento marca el retorno de Borges a la narrativa después de un largo período en que, debido a la creciente ceguera, no podía escribir, y tuvo que aprender a dictar. El cuento fue transcrito por la madre. A pesar de que ella rechazaba instintivamente el argumento (se basa en una variante de la vieja

convicción gauchesca de que las mujeres no valen nada y de que en la pampa un compañero es el ser más importante del mundo). (Rodríguez Monegal, 1998: 470)

Esta extraña trama es calificada por el propio narrador como un “trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos”. (OCI: 403) La tragedia estriba en la disyuntiva a que son sometidos los Nilsen, quienes deben optar por sus convicciones gauchescas y su cariño filial o por su amor hacia una prostituta. El epígrafe del relato funciona como clave del texto al evocar el amor fraterno de David y Jonatán, el cual supera cualquier clase de amor que pudiera inspirarles una mujer. Rodríguez Monegal apunta, quizás apresuradamente, que el epígrafe del relato presenta “un error”, pues debe decir II Samuel 1, 26 y dice II Reyes 1, 26. Este paratexto proporciona una clave intertextual muy importante para el sentido de la ficción y sabiendo lo cuidadoso que fue Borges para revisar su obra una y otra vez, definitivamente no puede tratarse de un error, sino de un guiño y acaso una cifra para el lector.

El personaje borgesiano es, para Silvia Molloy, estructura soporte, “mero sostén, reducido como los otros elementos del relato a su más estricta funcionalidad, sostén flotante”. (Molloy, 1999: 92) Las identidades son intercambiables en el discurso del autor argentino: “El yo, la nada y el otro son, en la ficción de Borges, elementos permutables que apuntan a un mismo intersticio variable”. (1999: 91) Acerca de la relación entre el narrador y el personaje, por otro lado, Genette, en *Figures III* afirma que existe una relación variable o flotante, vértigo pronominal que concuerda con una lógica más libre, con una idea más compleja de la «personalidad». (1972: 254) El carácter ficcional borgiano es una entidad descentrada, despojada de sus atributos, de sus rasgos, es una sobrevivencia, un soporte incidental. Acaso se deba a su

doble valencia: modélica y episódica; así como a su composición estratificada, suma de múltiples elementos intertextuales socavados, incesantemente, por el ácido de la parodia.

Herbert John Brant en su tesis doctoral *Jungian Dream Analysis and the Prose of Jorge Luis Borges*, (1990) propone un análisis a partir de los arquetipos junguianos de la sombra y el sí mismo en varios cuentos de Borges. Graciela N. Ricci, varios años después, en *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges* (2002) dedica una parte de su análisis a la búsqueda de las coincidencias del proceso alquímico —explicado por Jung— con imágenes, estructuras o modos discursivos en los relatos del escritor argentino. Estos trabajos me inquietaron acerca de la viabilidad de realizar un análisis junguiano del arquetipo femenino en la narrativa de Borges, que era la idea original del proyecto de tesis. No obstante, luego de múltiples ensayos fallidos y largas discusiones con mi comité tutorial, concluí que Borges rebasaba la teoría junguiana y sólo podría tomar ciertas categorías para el análisis y no la propuesta en su totalidad.

Así que busqué otras herramientas. Me fueron sugeridas la poética, la hermenéutica y la intertextualidad. También se me propuso que permitiera al texto decir lo suyo y demandar su propia metodología. Es difícil soltar amarras y comprender que una tesis doctoral no es un bloque, sino un proceso y una práctica. Aprendí que el desarrollo de una investigación consiste en un extravío y un encuentro. También supe que no sólo se vive la literatura, sino también su ejercicio crítico, porque esta experiencia, además, me transformó. “Toda obra

humana es deleznable, pero su ejecución no lo es”, dice Carlyle; aquí, he podido constatar la exactitud de esta idea.

1.2. Metodología

Una escritura en cierto modo arqueológica es la de Borges, cargada de tradiciones literarias, de diversas visiones históricas, de postulados filosóficos o de relatos míticos, que los incorpora y transforma al mismo tiempo, pero con cierto descreimiento, con ironía, con un juego paródico encubierto o solapado. Borges parece apegarse a lo que él llama el sentido ecuménico e impersonal del arte, proveniente de la tesis panteísta de que todos los autores son un autor, la cual coincide con la idea clásica de que los escritores no importan, lo esencial es la literatura.

Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Asséns, fue De Quincey. (*OCII*: 19)

La tradición es entendida por Ricœur como la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse continuamente por el acto de la lectura. La constitución de una tradición se apoya en la dinámica de innovación-sedimentación. La sedimentación comprende los paradigmas que constituyen la tipología de la construcción de la trama y cuyo origen se pierde en el tiempo. Tales paradigmas se derivan del trabajo de la imaginación creadora y hallan ejemplos de singularización en los mitos, los cuentos y los relatos tradicionales. En el otro polo de la sedimentación está la innovación, que surge como desviación a la norma, pero inscrita en su misma gramática, y cuyo ejemplo

más característico es la novela contemporánea. Así pues, el trabajo de la imaginación puede explicarse a partir de los paradigmas de la tradición y de las posibilidades de desviación inscritas en la relación entre paradigmas sedimentados y obras efectivas. (Ricoeur, 1998: 130-139)

El poeta es un amanuense. Activa, casi impersonalmente, esta dinámica de innovación-sedimentación y la concreta en el texto literario. Al igual que Emma Zunz, quien reelabora su propio pasado y a partir de él se configura a sí misma, el escritor traza historias que lo dibujan, pues su material es el de siempre, la tradición. “Nadie, afirmaría Borges, es Adán literario”. En este tenor, es factible derivar la idea de *intertextualidad*: las figuras femeninas que pueblan los relatos del autor argentino son hechuras intertextuales sin identidad estable: son modelos referenciales producto del desmontaje, la yuxtaposición y la reconstrucción de otras imágenes.

El texto, intertextualmente organizado, que renuncia a su identidad puntual, se produce mediante un procedimiento de referencia (deconstructivo, sumativo, reconstructivo) a otros textos. Esa relación de contacto entre textos y texto, cuya expresión más trivial es la de la referencia, debería ser descrita como un trabajo de asimilación, transposición y transformación de signos ajenos. (Lachmann en Navarro, 2004: 17-18)

El término intertextualidad tiene sus orígenes en el trabajo seminal del lingüista Ferdinand de Saussure, quien enfatiza el carácter relacional del significado y por consiguiente, de los textos. Posteriormente, las ideas bajtinianas del carácter social del lenguaje, y la condición dialógica de la expresión conducen de manera natural hacia la idea de intertextualidad. Julia Kristeva, a partir de estos postulados, elabora su teoría de la transposición (o intertextualidad), según la cual, el proceso de significación tiene la habilidad de saltar de un sistema de signos a otro, de intercambiar y permutar sentidos mediante un

intermediario que comparte rasgos comunes con ambos. El resultado de este proceso es la articulación de un nuevo sistema con nuevas formas de representación. Los posestructuralistas, contemporáneos de Kristeva, exploraron también el término. Roland Barthes, por ejemplo, empleó la teoría intertextual para desafiar las asunciones largamente sostenidas acerca del papel del autor en la producción de sentido; así como sobre la naturaleza misma del significado literario. Hay otra tendencia, la estructuralista, encabezada por Genette y Riffaterre, que buscaba certeza crítica y, en lugar de cuestionar la noción de significado, pretendía, mediante la intertextualidad, acotar el problema del significado en la literatura. Posterior a ellos es Harold Bloom, quien defiende la tesis de la ansiedad de la influencia y el modelo de la lectura errónea. Bloom centra su estudio en el problema del artista y sus precursores y sostiene que todos los textos literarios son lecturas erróneas de aquellos que les preceden. Estas posturas parecen mantener algo en común. La intertextualidad nos recuerda que todos los textos son potencialmente plurales, reversibles, abiertos a las presuposiciones del lector, carentes de fronteras claras o definidas, y siempre revelan la expresión o represión de las voces dialógicas presentes en determinada cultura.

La obra artística no puede concebirse sino como una creación a partir de otras obras. Existen discursos autónomos al interior del texto que continúan procesos de construcción, reproducción o transformación de modelos más o menos implícitos. Todo texto –dice Kristeva– es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos. El intertexto se entenderá entonces como el conjunto de las entidades que manifiestan la relación entre el texto analizado y otros leídos o escuchados, evocados consciente o inconscientemente, o bien

citados, ya sea con innovaciones o metamorfosis propuestas creativamente por el autor. (Ducrot / Todorov, 1986: 399-400) La metáfora del palimpsesto ha sido utilizada por Gérard Genette como la explicación simbólica de los procesos de intertextualidad; refiere a una literatura en segundo grado, asentada sobre una tradición anterior, que reutiliza temas, motivos, esquemas formativos, procedimientos, materiales diversos, en los que aparecen viejos temas.

Un elemento se suma a la intertextualidad como rasgo constitutivo de la mayoría de los personajes femeninos en Borges: la *parodia*. Definida por Bajtín (2002) como un fenómeno del lenguaje artístico que posee una doble direccionalidad. Es una forma vocal en la que asisten dos voces disonantes, contrastantes y simultáneas. Linda Hutcheon explica:

Au niveau de sa structure formelle, un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodie (d'arrièreplan) dans un texte parodiant, d'un enchaînement du vieux dans le neuf. Mais ce dédoublement parodique ne fonctionne que pour marquer la différence: la parodie représente à la fois la déviation d'une norme littéraire et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé. (Hutcheon, 1981: 154).

En las narraciones de Borges hay textos y signos anteriores presentes en la configuración de cada personaje femenino, pero el tratamiento, el tono con el que estos trazos provenientes de la tradición son empleados, es paródico. En este tenor, la siguiente cita de Pere Ballart es pertinente para explicar la función de la parodia en los relatos borgesianos:

Este particular funcionamiento explica que, puestos a atribuir una víctima concreta a la parodia, no podamos hablar más que de un texto, un estilo, o unas convenciones literarias expuestas al ridículo. Generalmente se la define como imitación exagerada, con cariz burlón, de una obra artística. Puede ser interesante traer a colación el fino análisis bergsonianos según el cual la parodia no hace sino poner de relieve la parte de automatismo que el personaje imitado ha dejado introducir en su persona, hábitos, o manera de expresarse. En su aplicación a lo literario cabe decir, pues, que el texto que lleva a efecto la parodia pretende mostrar lo artificioso del texto original, y

anular, por contraste, las condiciones que permiten leerlo seriamente.
(Ballart, 1994: 423-424)

Parodiar historias canónicas como la de Dante y Beatriz, la de Sigurd y Brynhild, la de Paolo y Francesca, entre otras, implica la relativización del criterio estético predominante, al tiempo que devela el antagonismo entre dos ideas, dos tonos, dos mundos diferentes.

Otro recurso frecuentemente utilizado por Borges, es la ironía. La figuración irónica, dice Pere Ballart, permite a la vez negar lo que se afirma y decir algo no diciéndolo. Modalidad de pensamiento y del arte que a menudo emerge en tiempos de desazón espiritual, cuando explicar la realidad se convierte en un despropósito, la ironía sería la respuesta idónea a la modernidad, época caracterizada por la alienación, la distorsión y el absurdo. La obra de Borges aprovecha muy bien este recurso, prueba es la fina elaboración de las figuras femeninas y las situaciones que las envuelven. La ironía pretende:

(...) desautomatizar los clichés, obligando al lector a cuestionarse, como si fuera la primera vez que los examinase, sus juicios y asunciones, y reclamando así una atención renovada para la ideas con que el texto se ha puesto a jugar. (Ballart, 1994: 451)

Indudablemente análogo a esta explicación es el procedimiento literario de las ficciones borgesianas; en casi todos los casos, el narrador juega con los valores de la tradición para romper con las percepciones mecánicas del lector y ofrecerle una visión diferente del objeto en cuestión. Por ende, la función estética se cumple justo en este jugueteo irónico.

Literariedad e ironía son ámbitos, pues, en contacto, cuando no en amplia intersección; en último término, ello explicaría que el “extrañamiento lógico” que podría definir en esencia la figuración irónica se acompañe tan a menudo de otros recursos tendentes a poner bajo controversia a la propia obra, entendida dentro de una tradición y un orden literarios: en su veta más

paródica, la ironía consigue singularizar, no sólo una serie de juicios sobre el mundo, sino también una reflexión crítica sobre la literatura misma. (Ballart, 1994: 452-453)

Por supuesto, en la obra de Borges, la meditación no se ciñe a la literatura exclusivamente, sino que abarca la cultura occidental. Así, la exploración de los modelos de lo femenino elaborados a partir del ejercicio de la reescritura de los mitos, la literatura, la filosofía y la historia; la búsqueda de los signos detrás del signo, y la reflexión acerca de los nuevos símbolos propuestos constituirán la materia de esta investigación. El punto de partida será la poética de los relatos; el énfasis, los personajes femeninos. Se estudiarán, si son relevantes, el nombre y los atributos; el retrato en su función de caracterización y su función ideológica; el ser y hacer del personaje; así como el origen vocal y focal de la información sobre el mismo; también serán retomados elementos como el entorno, la temporalidad y los símbolos. Se buscará desentrañar los intertextos e intratextos que confluyen en la configuración del personaje y así se intentarán definir las nuevas propuestas de modelos femeninos de la literatura de Borges.

Algunas categorías de la teoría junguiana de los arquetipos me fueron de suma utilidad, como la propuesta del proceso de individuación, especialmente los conceptos del ánima y el sí mismo. Para Jung, el aparato psíquico engloba tres grandes áreas, la consciencia, el inconsciente personal y el inconsciente colectivo; en este último existen imágenes primordiales llamadas arquetipos, que son el material de los mitos, los sueños y las artes. El aparato psíquico, debido a las exigencias del ambiente, tiende a la disociación, causada por los complejos (nudos que bloquean el flujo energético en la psique). Para restituir la unidad originaria, el sujeto tarde o temprano emprende el viaje de la individuación, que busca, a partir de símbolos que materializan a los

arquetipos, integrar la personalidad en una totalidad consciente-inconsciente, en la que el sujeto se despoja de las máscaras y reconoce sus propias proyecciones; con ello consigue, por fin, la autenticidad. Evidentemente, esta teoría sólo puede aplicarse de manera limitada a la obra de Borges, escéptica y nihilista por definición. No obstante, el tema de lo femenino obliga a revisar el arquetipo del ánima; además, las frecuentes experiencias numinosas aunque fallidas de los personajes de los relatos analizados remiten al arquetipo del sí mismo. Así pues, las herramientas junguianas fueron utilizadas con base en el siguiente supuesto, de raíz borgesiana: Si la literatura consiste en encontrar las variaciones a un número limitado de metáforas, la teoría de los arquetipos pueden aportar herramientas útiles para examinar estas últimas.

Analizaré en el siguiente capítulo los personajes femeninos que en su construcción reelaboran características provenientes de la obra de Dante y de la *Volsunga saga*. El narrador, en todos los casos, está enamorado de estas figuras y la experiencia amorosa lo conduce a vivencias metafísicas. En el capítulo que le prosigue estudiaré los personajes femeninos cuya configuración retoma motivos específicos provenientes de la literatura, la mitología, la filosofía y la historia. Finalmente, el capítulo tercero busca, ante todo, no concluir. Por fidelidad, este ejercicio crítico sobre la obra de Borges pretende apegarse a que no hay finales, no hay última palabra (¿hubo alguna vez una primera?) nada existe de manera definida ni irrefutable. El universo y todo lo que de él pueda decirse es provisional. Cualquier afirmación, por humildad, debe presentarse como conjetural y más si es sobre literatura, ese esfuerzo, acaso fallido, por otorgarle un orden al caos y cierta concordancia a lo discordante.

2. EL INTERTEXTO NÓRDICO DANTESCO

–Te llamaré Sigurd –declaró con una sonrisa.
–Si soy Sigurd –le repliqué– tú serás Brynhild.
Jorge Luis Borges

Una especial predilección manifiesta Borges por la cultura anglosajona. Ensayos, poemas y relatos recrean temas, motivos o rasgos estilísticos¹ de las *Eddas*, el *Beowulf*, o el *Cantar de los Nibelungos*. “Ulrica”, por ejemplo, reinventa algunos contenidos de la historia de Sigurd y Brynhild, referida en la *Volsunga Saga*.

La literatura de Dante es otra de las inclinaciones primordiales del escritor argentino. Beatrice Portinari, símbolo de la experiencia metafísica del amor, es refigurada en “Ulrica”, “El Zahir”, “El Aleph” y “El congreso”, además de ser tema de reflexión en los *Nueve ensayos dantescos* y objeto de innovación estética en incontables poemas.

Borges concibe la literatura como un gran texto de múltiples estratos entramados donde cada escritor lee, reinterpreta y reescribe unos cuantos temas. (Alazraki, 1988) En el imaginario borgesiano, el mundo germánico medieval confluye con el italiano renacentista:

Droctulft abandona a los suyos y pelea por Ravena. Muere y en la sepultura graban palabras que él no hubiera entendido (...). No fue un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fue un iluminado, un converso. Al cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos, que culparon al tráfuga, procedieron como él, se hicieron italianos, lombardos y acaso alguno de su sangre —Aldíger— pudo engendrar a quienes engendraron a Alighieri... (OCI: 558)

¹ Alazraki (1988) ha comentado las analogías estilísticas de las kenningar y la poesía de Borges.

La condensación de significados provenientes de ambos universos en la configuración de personajes como Ulrica o Beatriz es un afortunado resultado de esta convergencia.

2.1. “Ulrica”

Las ficciones de Borges son una invitación a participar en la elaboración estética de ideas teológicas o metafísicas.² Su poesía, en cambio, revela zonas íntimas del yo poético ausentes en la mayoría de los relatos. “El tema del amor es harto común en mis versos, no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que «Ulrica»”. (OCIII: 72) La exploración de contenidos filosóficos combinada con la reflexión sobre el amor hacen de “Ulrica” un relato *sui generis*, donde la condensación de significados propicia la evocación múltiple e incita a lecturas simultáneas.

La estructura especular de los relatos del autor argentino ha sido observada por algunos críticos (De Man, 1976; Alzraki, 1977; Ricci, 2002). El espejo, en el caso de “Ulrica”, además de ser uno de los símbolos centrales en el nivel temático, es también modelo del proceso configurativo, por tal razón, el lector puede hallar en la segunda parte de la trama duplicaciones de símbolos y motivos presentes en la primera.

El criterio para identificar la división del texto es un cambio en el contrato de veridicción. La historia inicia en un tiempo y un espacio verosímiles, los cuales son interrumpidos para dar paso a un cronotopo mítico, inaugurado por el

² “La filosofía y la teología son, lo sospecho, dos especies de literatura fantástica. Dos especies espléndidas. En efecto, ¿qué son las noches de Sharazad o el hombre invisible, al lado de la infinita sustancia, dotada de infinitos atributos, de Baruch Spinoza o de los arquetipos platónicos?” (OP: 638)

aullido de un lobo cuando los protagonistas parten hacia Thorgate —sitio con resonancias también míticas:

Le propuse que fuéramos a Thorgate, que queda río abajo, a unas millas. Sé que ya estaba enamorado de Ulrica; no hubiera deseado a mi lado ninguna otra persona. Oí de pronto el lejano aullido de un lobo. No he oído nunca aullar a un lobo, pero sé que era un lobo. Ulrica no se inmutó. (OCIII: 18)

El nuevo contrato de veridicción tiene que ver con el canon fantástico,³ pues sólo en tal contexto es posible que Ulrica le diga a Javier: “—¿Oíste al lobo? Ya no quedan lobos en Inglaterra. Apresúrate”. (OCIII: 19) Si estos animales ya no existen en la región,⁴ ¿qué escuchó Javier? Ante un narrador vacilante, el lector titubea. Efecto análogo encontramos en el cuento “Sola y su alma”, recopilado en la *Antología de la literatura fantástica*, donde “una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean la puerta”. (Borges, Casares, Ocampo, 1998: 23) Sin embargo, en esta historia el título proporciona la explicación; en “Ulrica”, el lector debe construir el significado por su cuenta. Los lobos en Inglaterra son como el amor en la célibe vejez de Javier: un milagro, y “el milagro tiene derecho a imponer condiciones”. (OCIII: 19) Por ello, el significado del lobo como guía de almas se actualiza en la protagonista al obrar como

³ Lo fantástico, dice Todorov, “exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede también ser sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación ‘alegórica’ como la interpretación ‘poética’. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse”. (Todorov, 1987: 30)

⁴ Fue hacia finales del siglo XV que los lobos habían sido totalmente exterminados de las tierras inglesas. (EB: 2003)

adadid del narrador.⁵ (*Vid. infra.*) El aullido “inexistente” es sólo un ejemplo de la ambigüedad permeada en el texto. La perplejidad del lector asoma a cada momento al no saber si los personajes están vivos, muertos o son un sueño. De igual forma, nadie puede decir si los hechos —en el marco de la ficción— alguna vez ocurrieron o si son producto de la imaginación del narrador.

¿Acaso no es toda la vida un sueño? O más precisamente, ¿hay algún criterio fiable para diferenciar entre sueño y realidad, entre fantasmas y objetos reales? Pretender que la intuición soñada tiene menor vivacidad y claridad que la intuición real no merece atención alguna, pues todavía no hay nadie que las haya tenido juntas a las dos para compararlas, sino que sólo puede compararse el sueño con la realidad presente. (Schopenhauer I, 2003: 99)

La postura del narrador se halla en consonancia ideológica con Schopenhauer desde la primera frase: “Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo”. (*OCIII*: 17) La cita recobra una de las principales tesis de *El mundo como voluntad y representación*: “Todo el mundo de los objetos es y sigue siendo representación, y justamente por eso está eternamente condicionado por el sujeto, es decir, posee una idealidad trascendental”. (Schopenhauer I, 2003: 97). A lo largo del relato aparecen nociones atribuibles al filósofo alemán como el relativismo, “Inglaterra fue nuestra y la perdimos, si alguien puede tener algo o algo puede perderse”; (*OCIII*: 17) la convencionalidad del mundo, “—¿qué es ser colombiano?” “—No sé. Es un acto de fe”; (*OCIII*: 18) y la percepción de ser sólo sombras o sueños, “todo es como un sueño y yo nunca sueño”. (*OCIII*: 19) La última idea es resaltada mediante el uso de motivos relacionados con la duplicación: el río, los cristales, el reflejo producido por la caoba o por el acero de la espada; sin embargo, el *leit motiv* es la protagonista misma, quien acaba siendo una

⁵ Un canto rumano recuperado por R. Caillois dice: “Aparecerá aún / el lobo frente a ti. / Tómalo como hermano / Pues el lobo conoce / el orden de los bosques. / Él te conducirá por la ruta llana / Hacia un hijo de rey / hacia el paraíso”. (Chevalier, 1991: 653-654)

imagen. “(...) y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica”. (OCIII: 19)

Esta circunstancia confronta al lector sobre su propia realidad y existencia.

¿Seremos, como Ulrica, una figuración mental de alguien, que a su vez es imaginado por otro y por otro, como en “Las ruinas circulares”?

Los Vedas y los Purana no conocen mejor comparación que la del sueño, que utilizan tan profusamente, para el conocimiento global del mundo real, al que dan en llamar «Velo de Maya». Platón reitera con frecuencia que los hombres viven en sueños y que únicamente el filósofo se esfuerza por mantenerse despierto. Píndaro dice que «el hombre es la sombra de un sueño»; Sófocles dice: «Veo que, mientras vivimos, no somos otra cosa que espectros y una sombra fugaz». El gran Shakespeare dejó escrito lo siguiente: «Somos del mismo material / con que se tejen los sueños, y nuestra corta vida / se ve rematada por el dormir». Finalmente, Calderón se hallaba tan hondamente impresionado por esta perspectiva que intentó expresarla en un drama de corte metafísico titulado *La vida es sueño*. (Schopenhauer I, 2003: 100)

La palabra *imagen*, en consonancia con la estructura especular del relato, aparece al principio y al final. Tal sustantivo convierte a Ulrica en representación del acceso místico a la alteridad. La protagonista, como el *Zahir*, provoca una visión que pudo haber ocurrido en un espacio sagrado, la Catedral de York: “Nada me costaría referir que la vi por primera vez junto a las Cinco Hermanas de York, esos vitrales puros de toda imagen que respetaron los iconoclastas de Cromwell”. (OCIII: 18) Si a estas ventanas, limpias de la iconografía católica, el narrador les añade la *imagen* de Ulrica, la protagonista es colocada en un plano anagógico, similar al que Dante le otorgaba a Beatriz. En este sentido, Ulrica es una *imago*⁶ capaz de transformar profundamente al narrador. El canon cortés —presente en la *Volsunga Saga* y en la *Divina Comedia*, aunque con las variaciones respectivas— es recreado en la ficción.

⁶ La palabra *imago* equivale, en el ámbito psicoanalítico, a una representación inconsciente, es decir, un esquema imaginario adquirido, un clisé estático a través del cual un sujeto se enfrenta a otro. Por tanto, la *imago* puede objetivarse tanto en sentimientos y conductas como en imágenes. (Laplanche, 1987: 192)

Ulrica, como las damas⁷ medievales es *iniciadora*, lleva el hilo de la acción y decide qué, dónde y cuándo hacer algo; instruye y orienta al narrador; asimismo, asume el papel de “mujer-dueña actuante, que conduce hacia una más alta conciencia, abre el acceso al Otro Mundo y lleva a la realización del Sí.” (Aubailly, 1986: 143)

Una imagen sólo puede poseerse en la subjetividad. “Sé que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos”. (OP: 590) Ulrica es reconstruida a partir de la memoria del narrador, es su representación. El relato es contado desde la pérdida, la única pertenencia segura: “Sólo es nuestro lo que perdimos”. (OP: 677) Con una reflexión sobre este tema, la protagonista atrapa la atención de Javier:

Refirió que había llegado tarde al museo, pero que la dejaron entrar cuando supieron que era noruega.

Uno de los presentes comentó:

—No es la primera vez que los noruegos entran en York.

—Así es —dijo ella—. Inglaterra fue nuestra y la perdimos, si alguien puede tener algo o algo puede perderse. (OCIII: 17)

La frase final resuena profundamente en el narrador y lo obliga a mirarla. Descubre una mujer iluminada, resplandeciente, cuya belleza es enaltecida con un verso proveniente de “Las hijas de Albión”:⁸ “Fue entonces cuando la miré. Una línea de William Blake habla de muchachas de suave plata o de furioso oro, pero en Ulrica estaban el oro y la suavidad”. (OCIII: 17) Incorporar al escritor

⁷ Dama viene de Domina, «dueña, señora», femenino de Dominus, «señor». Es visible el paralelismo entre la pareja Dios-María y señor-dama. (Markale, 1998: 23)

⁸ En el poema, Oothoón, una bella doncella violada por Bromión, llora el rechazo de su prometido Theotormón (voz que significa “dios” y “tormenta” o “Torah”, el hombre atormentado por las restricciones de la moral judeocristiana). Así, el poema se convierte en alegoría del amor libre frustrado, y en un canto panteísta que reivindica la figura de Oothoón: Arise your little glancing wing, and sing your infant joy! / Arise and drink your bliss, for every thing that lives is holy! [¡Incorporaos, alitas oblicuas, y cantad vuestra dicha infantil! / ¡Incorporaos para beber vuestra bendición, que todo cuanto existe es sagrado!]. (Blake, 1980: 462)

inglés es un énfasis, Javier poetiza doblemente a Ulrica al superponer una voz clásica a la propia.

*And catch for thee girls of mild silver or furious gold.*⁹ La disyunción de Blake es convertida en una afortunada conjunción. El narrador escoge no los dos metales para describir a Ulrica, sino un metal (el oro) y la cualidad metafórica del otro (la suavidad de la plata); así, la representación femenina en el texto se convierte en una imagen unitaria o, en términos junguianos, en un *mandala*,¹⁰ como el Aleph o el Zahir, o la Rueda vista por el sacerdote maya, o Ravena contemplada por Droctulft.¹¹ El tema del amor como experiencia transformadora del ser es resaltado, en el nivel simbólico, con el tropo del poeta inglés; asimismo la escala cromática negro-plata-oro, utilizada en la descripción de Ulrica, sirve para insistir en tal énfasis. Vestía de negro,¹² y en ella se conjugaban el furioso oro y la suave plata; Borges, asiduo estudioso de

⁹ "...y atrapar para ti muchachas de suave plata o de furioso oro". (1980)

¹⁰ Mandala significa "círculo mágico". Es un símbolo arquetípico que se ha usado en las culturas de todos los tiempos. En el Tíbet, por ejemplo, la Iniciación puede consistir en la simple contemplación de un mandala. Normalmente tiene forma de círculo, para dejar inscrito, dentro de la circunferencia lo sagrado y separarlo de lo profano. El círculo puede contener desde figuras muy sencillas como cuadrados o cruces hasta las formas más complicadas. Cuando se componen mandalas se trata de sincronizar el círculo personal con el universal, ya que se está intentando reunir todos los aspectos dispersos de la vida individual para hallar la armonía con el universo. (Campbell, 1991)

¹¹ El Aleph y el Zahir son objetos circulares y simbolizan la experiencia transformadora del encuentro con lo infinito. La Rueda, de "La escritura del Dios", es descrita de la siguiente manera: "El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde), infinita". El pasmo, aunado a la imposibilidad de poder ser el mismo luego de contemplar un objeto mandala, aparece también en la "Historia del guerrero y la cautiva", el narrador dice de Droctulft cuando contempla Ravena: "Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas la ciénegas de Alemania". (OCI: 558)

¹² El negro se relacionan con la muerte pero también con la regeneración, con una nueva vida. Particularmente, el negro se asocia con la tierra, lugar de gestación, y con la Magna Mater. (Chevalier, 1991: 749)

los símbolos alquímicos,¹³ pudo recuperar estos tres colores de las fases del proceso de transmutación del plomo en oro,¹⁴ y asociarlos con la protagonista.

Así como para el autor argentino la historia literaria puede resumirse en unas cuantas metáforas, también la configuración de sus personajes. Ulrica “era ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises”. (*OCIII*: 17) Las cualidades descritas son una constante en el tipo femenino nórdico dantesco. En la “Historia del guerrero y la cautiva”, el narrador dice de la india inglesa: “[tenía] los ojos de ese azul desganado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles”. (*OCI*: 559)

La sonrisa, otro rasgo frecuentemente resaltado en las figuras femeninas de la obra borgesiana, es destacada en el relato: “Menos que su rostro me impresionó su aire de tranquilo misterio. Sonreía fácilmente y la sonrisa parecía alejarla”. (*OCIII*: 17) En el canto xxxi de la *Divina Comedia*, Beatriz desaparece intempestivamente del lado de Dante y ocupa su lugar en la Rosa de los Justos. Dante la ve de lejos y le dedica una oración. Beatriz lo mira brevemente y le sonrío, para enseguida volverse a la perenne fuente de luz. Este repentino

¹³ Graciela N. Ricci (2002) ha estudiado la presencia de las imágenes alquímicas en la obra de Borges. En *Las redes invisibles del lenguaje*, la crítica argentina apunta: “Además de estas sugestivas sincronicidades entre Jung y Borges, hay una pluralidad de símbolos alquímicos comentados por Jung, que aparecen también como imágenes o temas en la obra de Borges, como la apertura de la Flor de oro o Rosa mística, el ciervo fugitivo, la fuente o el jardín, el laberinto y el espejo, la Isla o ciudad de los inmortales, la creación del homunculus la obtención del lapis o piedra filosofal o elixir de la vida. Todas estas similitudes señalan la gran influencia que tuvo en Borges la lectura de textos junguianos referidos a argumentos alquímicos”. (189-190)

¹⁴ Para los alquimistas medievales existían tres fases para llegar a la piedra filosofal (el hombre transformado, el que ha “visitado el interior de la tierra y purificando ha encontrado la piedra oculta”, el sujeto que ha llegado a la individuación). La etapa inicial es la Nigredo, que por putrefacción produce la descomposición de la materia prima; la segunda es el Albedo, el estado plateado o lunar, que corresponde a la purificación del alma, la cual regresa al cuerpo muerto para darle nueva vida. Finalmente, la Rubedo o estado solar es la conjunción de los opuestos, la unión del rey y la reina; comporta la unión con la esencia propia, el devenir uno mismo. (Jung, 1989: 214-215)

alejamiento es interpretado por Borges como una especie de condena para Dante:

De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empíreo: la desaparición de Beatriz, el anciano que toma su lugar, su brusca elevación a la Rosa, la fugacidad de la sonrisa y de la mirada, el desvío eterno del rostro. (*OCIII*: 374)

Dante vio la sonrisa de Beatriz por última vez y ésta fue señal de su alejamiento definitivo. La ausencia de la musa convierte el Paraíso en Infierno. Estos semas son reelaborados en "Ulrica". Javier observa que la protagonista sonríe para alejarse, una prolepsis de la brevedad del encuentro y una reiteración de su ausencia en el presente narrativo. El intertexto establece, asimismo, un paralelismo entre Dante, quien sólo tuvo a Beatriz muerta en el Paraíso y Javier, quien poseerá sólo una vez la imagen de Ulrica en Thorgate.

Finalmente, para completar la descripción de la protagonista, el narrador caracteriza su modo de hablar: "Hablaba un inglés nítido y preciso y acentuaba levemente las erres. No soy observador; esas cosas las descubrí poco a poco". (*OCIII*: 17) La manera de pronunciar el inglés subraya su extranjería y la coloca en analogía con el narrador, quien también es forastero. De forma paralela, en la "Historia del guerrero y la cautiva", la india, aun cuando era inglesa, hablaba su lengua nativa con torpeza: "Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo". (*OCI*: 559) Un elemento común en la mayoría de los personajes borgesianos es su naturaleza ajena. Por alguna razón son

extraños al ambiente donde se desenvuelven o sus acciones no se ajustan a la expectativa de los demás.¹⁵

La nacionalidad de Ulrica y la Cautiva es, en consecuencia, un acto de fe. El nombre y los apellidos son irrelevantes. Ellas pertenecen a un tipo genérico, *sub specie aeternitatis*, que al ser representado adquiere la relatividad y el carácter espectral del arquetipo platónico encarnado. Esta peculiar perspectiva tendente a la indeterminación en los personajes aparece desde el inicio del texto.

Una cita proveniente de la *Volsunga saga*¹⁶ como epígrafe prefigura el tratamiento abstracto-concreto de los elementos configurantes de la historia: *Hann tekr sverthit Gram ok leggr i methal theira bert*. “Él tomó su espada, Gram, y colocó el metal desnudo entre los dos”.¹⁷ Estas palabras, colocan a Javier y Ulrica en el plano episódico y a Sigurd y Brynhild, en el modélico. Los protagonistas serán reflejos de una Idea cuya eterna repetición ellos actualizan en un tiempo específico. Como reverberación de la cita de la saga, casi al final de la narración aparece el diálogo siguiente:

¹⁵ Por ejemplo, los Nilsen, protagonistas de “La intrusa”, son considerados como advenedizos en su propio pueblo. Emma Zunz es hija de inmigrantes judíos en Buenos Aires. La forastería de la viuda Ching consiste en desarrollar una actividad de “hombres” —la piratería— y en desafiar al emperador.

¹⁶ La *Volsunga saga*, en versión de William Morris, refiere —entre otras historias— la de Sigurd y Brynhild. Ella es una valquiria castigada por Odín, a quien desobedeció por recoger del campo de batalla el alma de un viejo guerrero en lugar de la de un apuesto joven. La pena consiste en no volver a los combates y casarse con un mortal, pero antes debe ser rescatada de un círculo de fuego, dentro del cual duerme profundamente. Quien la salve será un humano con la valentía suficiente para cruzar el cerco. Sigurd, enterado de esto, busca el lugar donde duerme Brynhild, el Hindfell, en la punta de una montaña, cruza la muralla de fuego y la despierta con un beso. Ambos se enamoran y Sigurd se queda con Brynhild un tiempo, luego del cual el guerrero anuncia a la valquiria su partida, prometiéndole volver. Intercambian anillos y se despiden. Sigurd se encamina hacia el norte, y llega al reino de Burgundy, donde vive la reina Grimhild, a quien le interesa casarlo con su hija Gundrun, así que le da un bebedizo para que olvide. Sigurd se casa entonces y además ayuda a su cuñado Gunnar a desposarse con Brynhild. Para ello, se hace pasar por Gunnar, cruza la muralla de fuego, duerme con ella tres días, pero con la espada entre ambos, y la libera. Todo marcha bien hasta que un día Gundrun y Brynhild disputan y Gundrun le revela que quien la sacó de la muralla de fuego fue Sigurd. Brynhild decide vengarse y logra hacer matar a Sigurd, pero luego se da cuenta de que no puede sobrevivirle, así que se suicida luego de pedir que la pongan en la misma pira funeraria donde él será cremado, con la espada desnuda entre los dos. (Morris, 2003)

¹⁷ Traducción tomada de Ma. Esther Vázquez (1999: 284)

—Te llamaré Sigurd —declaró con una sonrisa.
—Si soy Sigurd —le repliqué— tú serás Brynhild.
Había demorado el paso.
—¿Conoces la saga? —le pregunté.
—Por supuesto —me dijo—. La trágica historia que los alemanes echaron a perder con sus tardíos Nibelungos.
No quise discutir y le respondí:
—Brynhild, caminas como si quisieras que entre los dos hubiera una espada en el lecho. (OCIII: 19)

La espada colocada en el lecho no es un motivo exclusivo de la *Volsunga Saga*, también aparece en *Tristán e Isolda*, *Las Mil y una noches* y las *Eddas*. El honor del guerrero —representado por el arma— garantiza la ausencia de intercambio carnal entre los amantes (OCC: 968) en aras de una ganancia espiritual.¹⁸ En un estrato más profundo, la espada simboliza el *axis mundi*, la vía hacia el orden restaurado, la posibilidad de reintegración del alma con la divinidad. (Chevalier, 1991: 472) El acero emplazado entre la pareja implicará, al mismo tiempo, la separación de los cuerpos y la unión de las almas.

Una famosa metáfora escandinava define la espada como “lobo de las heridas”. (OCC: 945) La expresión vincula el nombre de la protagonista con el mortal instrumento. Ulrica proviene de las raíces anglosajonas *ulf* o *wulf*, lobo y *rik*, jefe o príncipe poderoso (Tibón, 1988: 233). En el mito del fin del mundo escandinavo los lobos devorarán el Sol y la Luna al llegar el Gran Invierno. No obstante, estos animales también simbolizan la luz al ser capaces de ver en la noche y de guiar las almas luego de la muerte. Estos semas son transferidos a Ulrica:

Al rato dijo como si pensara en voz alta:
—Las pocas y pobres espadas que vi ayer en York Minster me han conmovido más que las grandes naves del museo de Oslo. Nuestros caminos se cruzaban. Ulrica, esa tarde proseguiría el viaje hacia Londres; yo, hacia Edimburgo. (OCIII: 18)

¹⁸ En los cánones del amor cortés, la pleitesía del amor es superior al vasallaje social porque el pacto entre un caballero y su dama es espiritual e implica el crecimiento interior de los dos. (Markale, 1998: 45)

Los símbolos fluyen de una frase a otra en un juego de asociaciones. Ulrica es el lobo de las heridas hallado en un cruce de caminos; su propósito, aniquilar, por un breve lapso, la soledad de “un hombre célibe entrado en años, [para quien] el ofrecido amor es un don que ya no se espera”.¹⁹ (*OCIII*: 18) El gusto por las espadas es una resonancia de Brynhild en Ulrica. En la *Volsunga saga* la valquiria dice: “*I have been in battles with the king of the Greeks, and weapons were stained with red blood, and for such things still I yearn*”.²⁰ (*The Volsunga saga*, 2003: 89) Colmada de los significados de la *otredad*, Ulrica se convierte en un *axis mundi* al brindarle a Javier la oportunidad de ampliar su cosmovisión y crecer anímicamente.

Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica. (*OCIII*: 19)

Sigurd y Brynhild sólo consiguen estar unidos en la pira funeraria. El fuego consume a los amantes junto con la espada colocada entre ellos. Este intertexto, enmarca la experiencia erótica de Ulrica y Javier, percibida como una situación límite análoga a la muerte. En la culminación de Eros, Tánatos aparece. La paradoja ya había sido anunciada mediante una prolepsis:

—Oye bien. Un pájaro está por cantar.
Al poco rato oímos el canto.
—En estas tierras —dije—, piensan que quien está por morir prevé lo futuro.
—Y yo estoy por morir —dijo ella. (*OCIII*: 19)

¹⁹ En el poema “El amenazado” el tema del amor en la edad madura se describe así: “Es el amor. Tendré que ocultarme o que huir. (...) Ya el cántaro se quiebra sobre la fuente, ya el hombre se levanta a la voz del ave, ya se han oscurecido los que miran por las ventanas, pero la sombra no ha traído la paz. Es, ya lo sé, el amor: la ansiedad y el alivio de oír tu voz, la espera y la memoria, el horror de vivir en lo sucesivo”. (OP: 385)

²⁰ He estado en las batallas con el rey de los griegos, he visto las armas teñirse de sangre y por esas cosas aún ansío.

El cronotopo mítico posibilita y soporta el contrasentido vida-muerte, el cual no puede dissociarse de los símbolos alquímicos²¹ ni de los significados asociados al espejo. En el universo borgesiano, tal objeto es el sitio predilecto para simbolizar la otredad y el acceso a mundos paralelos. “Si entre las cuatro paredes de la alcoba hay un espejo, ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo que arma en el alba su sigiloso teatro”. (OP: 125) El acero de la espada se asimila a este símbolo, como la caoba: “Espejos de metal, enmascarado espejo de caoba que en la bruma de su rojo crepúsculo disfuma ese rostro que mira y es mirado”. (OP: 124) El agua también cumple esta función simbólica: “Yo que sentí el horror impenetrable de los espejos no sólo ante el cristal impenetrable donde acaba y empieza, inhabitable, un imposible espacio de reflejos sino ante el agua especular que imita el otro azul en su profundo cielo que a veces raya el ilusorio vuelo del ave inversa”. (OP: 124) La caoba, y el río son variantes del espejo en “Ulrica”.

Los protagonistas marchan *río abajo* para llegar a Thorgate; el fluir del agua especular involucra asimismo la presencia del tiempo. Los personajes son simulacros, imágenes efímeras entramadas en el fugaz discurrir de la vida. No van río arriba, sino siguiendo su propia sucesión; Thorgate —la puerta de Thor— es su destino. El Valhala, el cielo de los guerreros, eternamente iluminado con espadas incendiadas, es la morada de Thor, dios escandinavo del rayo y el fuego; pero Javier y Ulrica, aunque tal es su propósito, no llegan allí. El amor es una especie de Edén²² y los amantes crean su propio Paraíso

²¹ Para llegar a la Albedo, el rey y la reina deben yacer juntos en el lecho hasta provocar su incendio. De esta fusión provendrá la individuación. (Jung, 1991)

²² En el poema “Del Infierno y del Cielo” el sujeto lírico declara: “En el cristal de un sueño he vislumbrado / el Cielo y el Infierno prometidos: / (...) los colores y líneas del pasado / definirán en la tiniebla un rostro / durmiente, inmóvil,

en donde se encuentren. “Estábamos de golpe ante la posada. No me sorprendió que se llamara como la otra, el *Northern Inn*”. (OCIII: 19) El nombre del hotel es el mismo porque la divinidad “no puede crear un sitio que no sea el Paraíso; porque la Caída consiste en ignorar que estamos en el Paraíso”. (OCIII: 390) Al entrar a la habitación, el narrador destaca la ubicación de objetos especulares: “El esperado lecho se duplicaba en un vago cristal y la bruñida caoba me recordó el espejo de la Escritura”. (OCIII: 19) El espejo, objeto del universo privado de la simbólica borgesiana, ahora es asimilado a su paradigma, el espejo de San Pablo, recreación del mito platónico de la caverna.

“Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte, mas entonces conoceré como soy conocido”, escribe San Pablo (I Corintios 13: 12). En el ensayo “El espejo de los enigmas” Borges examina las tesis de León Bloy sobre el significado de esta cita. Dice Bloy: “Vemos ahora *per speculum in aenigmate*, literalmente: ‘en enigma por medio de un espejo’ y no veremos de otro modo hasta el advenimiento de Aquel que está todo en llamas y que debe enseñarnos todas las cosas”. (OCI: 99) Cristo — símbolo de la mismidad— regresará envuelto en fuego.²³ (Ezequiel, 8: 2; Apocalipsis 1: 14-15) Él puede percibir las cosas tal como son y mirar a los otros como los ve la divinidad;²⁴ la experiencia del amor otorga cualidades similares. El espejo, fuente de multiplicaciones y figuraciones, desaparece cuando la boca del rostro dilecto pronuncia un nombre, el nombre verdadero.

fiel, inalterable / (tal vez el de la amada, quizá el tuyo) y la contemplación de ese inmediato / rostro incesante, intacto, incorruptible, / será para los réprobos, Infierno; / para los elegidos, Paraíso”. (OP: 185)

²³ Análogamente, una hoguera abre y cierra la historia de Sigurd y Brynhild; en la alquimia, es el fuego el elemento básico para realizar la transmutación de los metales.

²⁴ En el “Otro poema de los dones”, leemos: “Gracias quiero dar al divino / laberinto de los efectos y las causas / (...) por el amor, que nos deja ver a los otros / como los ve la divinidad (...)”. (OP: 268)

“Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos”. (OCIII: 19)

Provisionalmente, nuestros padres nos dieron un apelativo, pero Dios nos reserva uno diferente para llamarnos en el momento de la Redención.²⁵ León Bloy anota:

No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su nombre verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... (OCII: 100)

En “Ulrica”, Borges pone a prueba esta idea y la combina con el procedimiento dantesco de identificar a la musa con la divinidad.²⁶ Ulrica, como Dios, llama a Javier por su verdadero nombre —el mismo, en refutación al mito— y lo convierte en otro.²⁷ Al escucharla, el narrador *siente* que la nieve se intensifica. El símbolo del Gran Invierno escandinavo aparece reelaborado, no se trata del fin del mundo sino del fin de *un* mundo, de un modo de ser, donde el “yo” tiene la dicha fugaz de convertirse en “nosotros”,²⁸ la espada no se interpone más, sino que ilumina a los protagonistas como si estuvieran en el Valhala.

“Ulrica” es un Aleph, una invitación a contemplar el amor como un suceso a la vez dentro y fuera del tiempo. “El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es

²⁵ “Entonces verán las gentes tu justicia, y todos los reyes tu gloria; y te será puesto un nombre nuevo, que la boca de Jehová nombrará”. (Isaías, 62:2)

²⁶ Dice Rafaelle Pinto en la Introducción a la Vida Nueva: “El personaje de Beatriz representa el arquetipo de todas las innumerables figuras femeninas en las que los escritores y artistas han comentado su investigación poética, buscando en ellas un factor de redención sustitutivo de Cristo (el «eterno femenino» que Goethe indica, al final del Fausto, como motor de trascendencia)”. (Alighieri, 2003: 43)

²⁷ Esta situación aparece también en la Vida Nueva cuando Beatriz singulariza a Dante con su saludo, lo ha elegido entre todos y ha estimulado su inspiración. (Cap. xviii) También en la Divina Comedia cuando Beatriz pronuncia el nombre de Dante (Purg. xxx, 55) y en sus labios el poeta es redimensionado. Sobre el tema, Pedro Salinas, en La voz a ti debida apunta: “Cuando tú me elegiste / —el amor eligió— / salí del gran anónimo / de todos, de la nada. (...) Cuando te vayas / retornaré a ese sordo / mundo, sin diferencias, / del gramo, de la gota, / en el agua, en el peso. / Uno más seré yo / al tenerte de menos. / Y perderé mi nombre, / mi edad, mi seña, todo / perdido en mí, de mí”. (1989: 115)

²⁸ El uso del “nosotros” es, para los amantes, una de las formas de estar juntos. (OCIII: 216)

Eva". (OP: 594) De Quincey y Anna, Sigurd y Brynhild, Javier y Ulrica son las mismas sombras proyectadas por un arquetipo único.

—En Oxford Street —me dijo— repetiré los pasos de De Quincey, que buscaba a su Anna perdida entre la muchedumbre de Londres.

—De Quincey —respondí— dejó de buscarla. Yo, a lo largo del tiempo, sigo buscándola.

—Tal vez —dijo en voz baja— la has encontrado. (OCIII: 18)

Reinventado en una historia con variaciones, el argumento es singular; así, el lector identifica la concurrencia de siglos de éxtasis en la culminación del encuentro de los protagonistas: "Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica". (OCIII: 19) Ubicado en el contexto de la doctrina de las formas de Platón, el narrador evoca la *imagen en la sombra*. Aún la experiencia amorosa en su dimensión metafísica no escapa de ser una reflexión más en la lobreguez de la caverna platónica, pero la figuración instantáneamente adquiere el matiz de eternidad propio del arquetipo. Ulrica y Javier "son Paolo y Francesca / y también la reina y su amante / y todos los amantes que han sido / desde aquel Adán y su Eva / en el pasto del Paraíso". (OP: 616)

Un arduo trabajo de recuperación y resignificación de los valores antes descritos posibilita la densidad semántica de la ficción y la coloca, en el contexto de la tradición literaria, como un punto más en el devenir del sueño colectivo llamado literatura; "Ulrica" es un espejo, entre otros tantos, cuyos reflejos se bifurcan infinitamente. Corresponderá a los lectores otorgar destino a los nuevos sentidos. Ser el descifrador o el hacedor de la narración es un suceso azaroso porque todo es quimera, pero en algún momento deja de serlo. El narrador, simulacro también, no escapa de ser —como su historia— una

luna proyectada en otra, el lector, quien es convertido así en actante de una fábula sin límites.

2.2. Teodelina Villar

Un tratamiento especial le reserva Borges al tema del amor, escaso en sus relatos, pero cuando aparece, va acompañado de ciertas vicisitudes, como la pronta caducidad o la indiferencia de la amada. En “El Zahir”, el amor no correspondido es integrado a la coyuntura de hallar un objeto fantástico, generador de una experiencia transformadora en quien lo mira. La muerte de Teodelina Villar, la protagonista, es el detonante de la acción en esta historia, al constituir el punto de convergencia entre el disco de níquel y el destino de “Borges”;²⁹ lo anterior establecería la insoslayable correspondencia paródica entre este personaje femenino y Beatrice Portinari. Alighieri consideraba a la amada portadora de la verdad eterna; su amor era una anticipación del éxtasis divino. Sin embargo, con Teodelina Villar, algunos elementos de la figura canónica del autor renacentista son subvertidos: la musa se convertiría en una aristócrata frívola, fetiche de un escritor menor; cuya función en el relato sería, no obstante, la de presagiar el advenimiento del Zahir y conducir a “Borges”, de manera indirecta, a tener una visión sobrenatural.

La presencia femenina en esta ficción no constituye el centro de la trama y su calidad semántica se acerca a lo accesorio. Con todo, para los fines de esta investigación, Teodelina Villar será objeto de atención con el fin descubrir su aporte como personaje a las posibles significaciones de la imagen femenina en la narrativa borgesiana.

Poseer una conciencia *desdoblada* es la característica primordial del narrador, “Borges”, cuyo nombre, por ser igual al del autor, invitaría a pensar en el

²⁹ En esta historia el narrador se llama “Borges”; para distinguirlo del autor, se anotará el apelativo entrecomillado.

poema “El centinela”, en el que el sujeto lírico presenta una relación yo-otro similar a la de este relato: “Entra la luz y me recuerdo; ahí está. / Empieza por decirme su nombre, que es, (ya se entiende) el mío. / Una u otra mujer lo ha rechazado y debo compartir su congoja. / Me dicta ahora este poema, que no me gusta”. (OP: 391) En “El Zahir”, no obstante, la divergencia entre estas dos perspectivas es tácita, marcada por el tono; las modulaciones de la voz narrativa darían cuenta de una personalidad (orientada hacia el exterior) inherente a una otredad interna que a su vez asumiría el destino del de afuera sin identificarse plenamente con él. Así pues, “Borges” se bifurca en una conciencia que observa y relata, y otra que actúa y se acerca a la personalidad de Borges como autor, pero ambas están incluidas en el plano de la ficción. Esta distancia posibilita una gran flexibilidad al agente del proceso discursivo, pues siendo uno en principio, puede alejarse y mirar críticamente sus propias acciones; del mismo modo, este intersticio aporta dos puntos de vista simultáneos, uno serio y otro paródico.

“¿Confesaré que, movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo, yo estaba enamorado de ella y que su muerte me afectó hasta las lágrimas? Quizá ya lo haya sospechado el lector”. (OCI: 590) Los entes que aportarán sus cosmovisiones para integrar la significación del relato son precisados en la cita: el lector y el narrador; la conciencia escindida de este último se develaría por el tono confesional e irónico a través del cual es perceptible una especie de superyó que observa y juzga el obrar del yo. “Borges”, dada su argentinidad, se asume como un *esnob*, es decir una “persona que imita con afectación las maneras, opiniones, etc., de aquellos a quienes considera distinguidos”; (DRAE: 2001) al afirmar que esta actitud es “la

más *sincera* pasión argentina”; el lector reconoce un propósito cáustico subyacente al concluir que el *fingimiento* no puede ser una pasión *sincera*. Esta paradoja abre distancia entre la conciencia observadora del narrador y el yo actuante; el lector es sutilmente obligado a apegarse a la primera. En cuanto a las eventualidades y razones por las cuales “Borges” se enamoró de Teodelina, el relato no deja saberlas; no obstante, la cita anterior sugiere un dato clave: la amó y ahora le llora porque se reconoce un presuntuoso. En términos junguianos, el sujeto de la enunciación se hallaría en la instancia arquetípica de la *persona*,³⁰ pero en el momento de la confrontación, por tal motivo, es capaz de reconocerse y admitir una de sus debilidades —ser pretencioso— derivada, según él, de la idiosincrasia austral.

Tomar distancia de sí mismo posibilita una percepción distinta de los demás; debido a que “Borges” está en un momento de anagnórisis, su visión inquisitiva será aplicada también a los personajes, por consiguiente, el retrato literario de Villar estará marcado por una actitud discordante. La descripción inicia de manera muy singular; destacan, en primer lugar, sus fotografías, aparecidas en publicaciones frívolas: “Sus retratos, hacia 1930, obstruían las revistas mundanas; esa plétora acaso contribuyó a que la juzgaran muy linda, aunque

³⁰ El proceso de individuación implica volverse un sí mismo propio, para ello es necesario realizar un viaje introspectivo en el que se confronten y superen una serie de arquetipos (los cuales pueden ser revestidos de formas simbólicas diversas) tales como la persona (las máscaras sociales); la sombra (lo rechazado, el “otro” despreciable); el ánima / animus (la proyección de la pareja interna hacia el exterior); el anciano sabio y la madre ilustre (la proyección del guía interior o de la voz de la Naturaleza en el exterior), y el sí mismo (el eje unificador para la multiplicidad de fragmentos de la personalidad, complejos y figuras autónomas). (Jung, 1987) El primer arquetipo que debe ser enfrentado para lograr la individuación es la persona (máscara, en su sentido etimológico), una instancia protectora que responde a una necesidad de adaptación al ambiente en la cual el sujeto asume los papeles asignados por la sociedad. “Pero puede transformarse también en un peligro, precisamente a causa de la facilidad con la que le permite disimular su verdadera naturaleza tras esa forma de adaptación, que se ha hecho tan disfrazadora. Si esto ocurre, se envara, se hace mecánica y se transforma en una verdadera máscara, bajo la cual el individuo se debilita y acaba por apagarse completamente”. (Baudouin, 1967: 194) En el fondo, la persona no es algo real. Constituye un compromiso entre individuo y sociedad acerca de lo que “uno parece”. Uno asume un nombre, adquiere un título, representa una función, es esto o aquello; lo cual, en cierto sentido, es real, pero en relación con la individualidad del sujeto, es sólo una realidad secundaria, una mera construcción de compromiso en la que muchas veces participan aún más otros que uno. (Jung, 1987: 50)

no todas las efigies apoyaran incondicionalmente esa hipótesis”. (OCI: 589) La combinación del verbo “obstruir” con el sustantivo “plétora” (exceso, abundancia), favorecería el tono hiperbólico; la oración adversativa iniciada por la conjunción “aunque” permitiría introducir el primer distanciamiento de la voz narrativa hacia Teodelina, trivializándola. La discrepancia de la conciencia observadora del narrador con respecto al personaje opera en dos planos, en el de esta secuencia narrativa y en el de la historia como estructura total para oponer y acercar, mediante un juego de paradojas, dos temas de la ficción, enamorarse vanamente de una mujer insustancial y vivir una experiencia mística ominosa.

En coincidencia con “Borges”, Teodelina se hallaría en la instancia de la *persona*, pero a diferencia de éste, ella no da señales significativas de una potencial agnición que le permita superar esta etapa. La protagonista es una muñeca de aparador que cuando no puede serlo más, muere. Su razón vital consiste en satisfacer una expectativa proveniente del exterior; su grado de enajenación es tal que se trueca en una máscara social cuyo único objetivo es ataviarse estudiadamente, de acuerdo con la moda.³¹ La caricaturización reiterada de sus acciones obedecería, en parte, a una actitud proyectiva de “Borges” cuyo superyó la desaprobaría porque vería sus flaquezas reflejadas en ella. Teodelina, en tanto sujeto, estaría entonces ubicada en la fase arquetípica de la *persona*; en tanto objeto de transferencia³² para “Borges”,

³¹ En contrapartida, el narrador admite su presunción y este gesto le permite vislumbrar otro arquetipo, el sí mismo, revelado a través del Zahir.

³² La transferencia significa que el sujeto envía fuera la imagen de lo que existe dentro de manera inconsciente. (Laplanche, 1987: 311)

encarnaría el arquetipo de la *sombra*³³ y el del *ánima*.³⁴ Al ser materialización de la *sombra*, la señorita Villar es convertida en una otredad desdeñable; al ser personificación del *ánima*, es trocada en proyección de la pareja que “Borges” tiene interiorizada, la cual, en su calidad de objeto fascinante, es difícil de apreciar con objetividad; sin embargo, una parte del narrador lo logra y por ello conseguimos como lectores una doble perspectiva del personaje femenino. Un ejemplo del manejo de estas imágenes arquetípicas en el relato, específicamente la de la *sombra*, aflora cuando ella es comparada con los devotos hebreos y chinos.

Por lo demás, Teodelina Villar se preocupaba menos de la belleza que de la perfección. Los hebreos y los chinos codificaron todas las circunstancias humanas; en la Mishnah se lee que, iniciando el crepúsculo del sábado, un sastre no debe salir a la calle con una aguja; en el Libro de los Ritos que un huésped, al recibir la primera copa, debe tomar aire grave y al recibir la segunda, un aire respetuoso y feliz. Análogo, pero más minucioso, era el rigor que se exigía Teodelina Villar. Buscaba, como el adepto de Confucio o el talmudista, la irreprochable corrección de cada acto, pero su empeño era más admirable y más duro, porque las normas de su credo no eran eternas, sino que se plegaban a los azares de París o de Hollywood. (OC: 589)

³³ La sombra es la parte negativa de la personalidad, la yuxtaposición de las características desfavorables encubiertas, de las funciones exiguamente desarrolladas y de los contenidos del inconsciente personal; es el “otro” despreciable, se trata de un algo inferior, primitivo, inadaptado y desdichado que no es el mal, sino simplemente lo rechazado. La sombra no es aquello que aparentamos, sino el revés de lo que aparentamos ser; aquello que rechazamos con vehemencia pero que llevamos dentro. “Este arquetipo aparece transferido sobre un objeto, dirigido por el mecanismo de proyección, como todo lo que no nos es consciente: de esta manera, es siempre ‘el otro equivocado’, cuando no se tiene conciencia de que lo oscuro se encuentra en nosotros mismos”. (Baudouin, 1967: 201) La confrontación con este arquetipo consistirá en tomar conciencia del propio ser mediante una crítica despiadada; al hacerlo, el sujeto comprende que “el otro” o “lo otro” no es el mal, sino lo rechazado sin razón por juicios de valor arbitrarios. El entendimiento de que lo rechazado forma parte de uno mismo implica un avance en el proceso de individuación.

³⁴ La imagen del *ánima* es construida en la psique masculina desde la infancia a partir del modelo materno; esta representación, “que prestaba brillo sobrehumano a la madre ante los ojos del hijo, es abandonada poco a poco frente a la banalidad de lo cotidiano y cae por ello en lo inconsciente, sin que disminuya por eso su plenitud instintiva y su tensión primitiva. Desde ese momento está como lista para el salto y es proyectada en la primera oportunidad, la cual se presenta cuando un ser femenino hace una impresión que quiebra la cotidianidad”. (Jung, 1991: 65) Cuando el hombre se enamora, como es el caso de “Borges”, dicho arquetipo se manifiesta como una infinita fascinación, sobre valoración y ofuscación, o bien, bajo la forma de misoginia en cualquiera de sus manifestaciones. El único modo de acabar con la proyección es haciéndola consciente. Así, dice Jung, el *ánima* es un factor de lo más importante en la psicología masculina, pues siempre pone en acción emociones y afectos, de tal modo que fortalece, altera, enturbia y mitifica todas las relaciones emocionales.

A la disciplina profesada por los fieles de dos religiones milenarias caracterizadas por la escrupulosidad es contrapuesta la fervorosa sumisión de Teodelina a los caprichos intrascendentes de la moda marcados por las capitales de la novedad y el glamour. Estos elementos, aparentemente antitéticos, son colocados en el mismo plano, de modo que resultaría tan infructuosa y necia la actitud de la protagonista como la de los practicantes de la religión de Confucio o de Moisés;³⁵ en consecuencia, el entramado narrativo propondría y privilegiaría valores relacionados con la relatividad, la indeterminación y la heterodoxia, en natural oposición a los esfuerzos de los creyentes referidos o a los de la protagonista, quien “se mostraba en lugares ortodoxos, a la hora ortodoxa, con atributos ortodoxos, con desgano ortodoxo, pero el desgano, los atributos, la hora y los lugares caducaban casi inmediatamente y servirían (en boca de Teodelina Villar) para definición de lo cursi”. (*OCI*: 589)

La fidelidad a las pautas sociales —y de paso a los artículos de fe— sería puesta en entredicho; la crítica a la superficialidad colectiva que este personaje encarnaría se prolonga en una detracción a las verdades instituidas, de modo que tan inútil es la preceptiva de la señorita Villar con respecto a su apariencia, como la de cualquier seguidor de algún credo institucionalizado, pues así como a esta mujer no le es posible estar al corriente con exactitud sobre el último postulado de París, a un devoto no le es dado saber si su verdad coincide con la inescrutable Verdad divina (si es que ésta existe).

³⁵ Este es un guiño anticipador del carácter disímil del Zahir con respecto a otras experiencias numinosas. Quien contemple la moneda no asumirá una misión divina, como Pablo en el camino de Damasco, ni tendrá un arrobamiento espiritual análogo al de San Juan de la Cruz luego de la noche oscura, sino que luego de contemplar a Dios, podrá volverse un loco, un iluminado, ambos o nada.

La comparación de Teodelina con los partidarios de los dos credos citados da paso a otra, esta vez literaria, establecida a partir del nombre de Flaubert, cuya evocación abonaría el terreno para aludir, por primera ocasión, a un posible estado de ánimo de la protagonista, el desasosiego, que compartiría con Madame Bovary.

Buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo. Su vida era ejemplar y, sin embargo, la roía sin tregua una desesperación interior. Ensayaba continuas metamorfosis, como para huir de sí misma; el color de su pelo y las formas de su peinado eran famosamente inestables. También cambiaban la sonrisa, la tez, el sesgo de los ojos". (OCI: 589)

Esta falta de serenidad podría ser indicio de algún atisbo de rebeldía incipiente hacia su condición de máscara; no obstante, la debilidad del impulso y la fortaleza del arquetipo de la *persona* en Villar, inmediatamente acallarían todo intento por modificar el estado de cosas³⁶ mediante el sucedáneo de buscar innovaciones en su atuendo.

La manera como lastimosamente Teodelina desperdiciaba sus potencias intelectuales al colocarlas al servicio de la presunción es exhibida para completar su retrato. “Desde 1932, fue estudiosamente delgada... La guerra le dio mucho que pensar. Ocupado París por los alemanes ¿cómo seguir la moda?” (OCI: 589-590) La cuidadosa elección de vocablos, cuyos significados están vedados para ella —el adverbio “estudiosamente” y el verboide “pensar”— junto con el uso de los puntos suspensivos y la referencia a la conflagración, proporcionan al lector pistas falsas con la intención de hacerlo suponer que por fin se dirá algo a favor del personaje, cuando en realidad la intención es subrayar su índole común. La humillación pública, resultado del

³⁶ De acuerdo con la teoría psicoanalítica, la psique tiende a buscar el equilibrio; cualquier elemento extraño que pretenda alterarlo es percibido como una amenaza y desechado a la esfera inconsciente. (Laplanche, 1987)

engaño de un embaucador, es una desventura mayúscula equiparable a la pobreza; de ambas es víctima la inconsistente mujer.

Un extranjero de quien ella siempre había desconfiado se permitió abusar de su buena fe para venderle una porción de sombreros cilíndricos; al año, se propaló que esos adefesios nunca se habían llevado en París y por consiguiente no eran sombreros, sino arbitrarios y desautorizados caprichos. Las desgracias no vienen solas; el doctor Villar tuvo que mudarse a la calle Aráoz (...) (OCI: 589)

Estas adversidades la precipitan en una especie de caída libre que le va arrebatando su razón de vivir; para dar cuenta de tal situación, “Borges” retoma el recurso de las fotografías, pero esta vez de carteles publicitarios donde ella aparece y cuyos temas son indicio de su inminente decadencia física (el uso de cosméticos) y económica (el vedado empleo de coches). “El retrato de su hija decoró anuncios de cremas y de automóviles. (¡Las cremas que tanto se aplicaba, los automóviles que ya no poseía!)”. (OCI: 590) El comentario entre paréntesis, enmarcado con signos de admiración, podría interpretarse como un énfasis utilizado para cambiar a un tono confidencial cuyo propósito es agudizar la sátira a través de una queja. Mediante el empleo de semantemas que evocarían la guerra (“retirarse” y “claudicar”), la avejentada y empobrecida Teodelina es presentada histriónicamente como adalid de una empresa —la presunción— que requiere de abolengo, juventud y riqueza, de los cuales, sólo le queda lo primero. “Ésta sabía que el buen ejercicio de su arte exigía una gran fortuna; prefirió retirarse a claudicar. Además, le dolía competir con chicuelas insustanciales”. (OCI: 590)

Privada de su vano oficio y sometida a la afrenta de tener que mudarse a la zona obrera de Buenos Aires,³⁷ la muerte es su única salida digna. “El siniestro departamento de Aráoz resultó demasiado oneroso; el seis de junio, Teodelina Villar cometió el solecismo de morir en pleno Barrio Sur”. (*OCI*: 590) La indiscutible habilidad lingüística de “Borges” (apegado a la conciencia autoral) para condensar y desplazar significados se pone de manifiesto con el manejo de la palabra “solecismo”, definido como una “falta de sintaxis; error cometido contra la exactitud o pureza de un idioma”. (*DRAE*, 2001) El narrador sugiere que la vida de Teodelina fue una escritura, la cual estaba apegada a un código —el código clasista de Buenos Aires. Ella, la escrupulosa, fielmente siguió la preceptiva; sin embargo, al final cometió un error sintáctico que se tradujo en un yerro topográfico y social.³⁸

El rostro muerto de la mujer cierra el apartado de su representación literaria y la primera parte de la historia. Se trata de una imagen privada —que “Borges” guardará para sí— en oposición al recurso inicial de destacar las imágenes de

³⁷ En los primeros decenios del siglo xx, Buenos Aires se hallaba dividida “en zonas residenciales claramente remarcadas, que correspondían a sus principales agrupamientos por clases sociales. En el lado norte, hacia el estuario del Río de la Plata, estaban los hogares de las clases acomodadas o «gente bien». Desde las mansiones de Barrio Norte y Palermo, la zona se extendía hacia el centro de la ciudad, cruzaba Belgrano y llegaba a las quintas de fin de semana que había en los distritos periféricos de Vicente López, Olivos y San Isidro y penetraba en la provincia de Buenos Aires. En el centro y el oeste de la ciudad había muchos barrios de clase media que llegaban hasta Flores. El sur era la zona obrera e industrial”. (Rock en Bethell, 2000: 83)

³⁸ De este modo, de manera adjetiva, podría afirmarse que la tradición cabalística, una de las aficiones de Borges en su papel de autor, es evocada por el vocablo “solecismo” e incluida en la parodia; de ello se desprendería la reflexión siguiente: si el universo es escritura divina, Buenos Aires es escritura humana; si el universo es hechura de un dios menor —lo cual explica el dolor y la injusticia—, Buenos Aires podría ser factura de unos cuantos europeos aventureros que soñaron con la civilización como el rabino de Praga soñó su golem: “Sediento de saber lo que Dios sabe, / Judá León se dio a permutaciones / de letras y a complejas variaciones / y al fin pronunció el Nombre que es la Clave, / la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio, / sobre un muñeco que con torpes manos / labró, para enseñarle los arcanos / de las Letras, del Tiempo y del Espacio. / (...) Tal vez hubo un error en la grafía / o en la articulación del Sacro Nombre; / a pesar de tan alta hechicería, / no aprendió a hablar el aprendiz de hombre. / Sus ojos, menos de hombre que de perro / y harto menos de perro que de cosa, / seguían al rabí por la dudosa / penumbra de las piezas del encierro. / Algo anormal y tosco hubo en el Golem, / ya que a su paso el gato del rabino / se escondía. (...) El rabí lo miraba con ternura / y con algún horror. ¿Cómo (se dijo) / pude engendrar este penoso hijo / y la inacción dejé, que es la cordura? ¿Por qué di en agregar a la infinita / serie un símbolo más? / ¿Por qué a la vana / madeja que en lo eterno se devana, / di otra causa, otro efecto y otra cuita? / En la hora de angustia y de luz vaga, / en su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?” (OP: 208)

carácter público. La subjetividad del narrador interviene para interpretar la faz póstuma y dar testimonio de ella sin mediar una fotografía.

En los velorios, el progreso de la corrupción hace que el muerto recupere sus caras anteriores. En alguna etapa de la confusa noche del seis, Teodelina Villar fue mágicamente la que fue hace veinte años; sus rasgos recobraron la autoridad que dan la soberbia, el dinero, la juventud, la conciencia de coronar una jerarquía, la falta de imaginación, las limitaciones, la estolidez. (OCI: 590)

Al aludir el tema de lo sobrenatural mediante el adverbio “mágicamente”, el cronotopo fantástico comenzaría a instaurarse y daría pie para imaginar las mutaciones del semblante de Teodelina a partir de significados vinculados al poder y la riqueza; los tres últimos elementos de la enumeración, por su sentido negativo, además de continuar minimizando al personaje, advertirían al lector acerca de las cualidades de las que carece Villar, al parecer de suma importancia para “Borges”, quien apreciaría el ingenio, la libertad y el razonamiento; ella evidentemente no reúne estos requisitos, circunstancia que saca a relucir, una vez más, el inexplicable enamoramiento del narrador; el lector sólo cuenta con la repuesta lacónica comentada arriba: el esnobismo.

La contemplación de la faz de la fallecida constituye un ejercicio de descubrimiento de la amada y podría considerarse el primer clímax del relato.³⁹

La cara de la señorita Villar, enmarcada con flores (nótese el énfasis) es la suma de todas sus fisonomías. “Más o menos pensé: ninguna versión de esa cara que tanto me inquietó será la última, ya que pudo ser la primera. Rígida entre las flores la dejé, perfeccionando su desdén por la muerte”. (OCI: 590) Al

³⁹ El segundo clímax sucedería cuando el narrador asume su destino de disolverse con la ominosa divinidad a partir del inevitable ejercicio de pensar el Zahir.

morir, Teodelina franquea la dimensión abstracta;⁴⁰ su cuerpo inerte le otorga el estatuto de inasequible y eterna; ubicada allí, se convertirá en cifra del amor (aún si éste no fue correspondido); deja de ser una mujer ordinaria y encarna en sempiterno símbolo, como el Zahir, cuya esencia emblemática no se pierde aún cuando se materialice en un objeto vulgar o en uno extraordinario:

En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo. (OCI: 589)

El narrador concluye la presentación de Teodelina y la primera parte del relato en un tono predominante realista; la salida de la casa de la difunta inicia la segunda, donde el contrato de veridicción cambia y el acontecimiento trascendental de encontrar el Zahir es referido con un matiz fantástico. La construcción de la historia se basa en una continuidad narrativa constituida por Teodelina y la moneda inolvidable. Una y otra son dispuestos de tal suerte que se resuelven en emblemas cuyo destino común es modificar la vida de “Borges” en diferentes niveles. Ambos son caras distintas de la inmanencia; en el presente narrativo se vinculan por estar fuera del tiempo.

En la figura que se llama *oximoron*, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura, los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oximoron; su grosería y su facilidad me tentaron. (La circunstancia de que se jugara a los naipes aumentaba el contraste.) Pedí una caña de naranja; en el vuelto me dieron el Zahir; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. (OCI: 590)

⁴⁰ El terror sobrenatural cesa una vez atravesada la puerta de la muerte, el ente se convierte, para los vivos, en invencible, pues la finitud ya no lo amenaza más. En este tenor, John Donne escribió “One short sleep past, we wake eternally / And death shall be no more, Death, you shalt die”; en “Death be not Proud”, (Kermode, 1973) [“Luego de un corto sueño despertaremos en la eternidad, donde la muerte no existirá más, entonces Muerte, tú morirás”. En: «Muerte no te enorgullezcas»].

En la primera publicación de “El Zahir”, el personaje femenino se llamaba Clementina; fue al incluirlo en el volumen de *El Aleph* cuando el autor argentino decidió cambiarlo por Teodelina. (Rodríguez Monegal, 1998: 458) El trasfondo histórico parecería ser una de las posibles razones de esta sustitución; algunos críticos (Rodríguez Monegal, 1998 y Tenenbaum, 2001) han mencionado los paralelismos de Villar con una señora que efectivamente existió, Elvira de Alvear, cuyo padre perdió su vasta fortuna, lo cual la obligó a mudarse a una discreta vivienda de la calle de Aráoz, que por resultar excesivamente costosa, motivó una segunda mudanza al sector más humilde del Barrio Sur.

Borges solía visitar por cortesía, con respetuoso afecto, a esta antigua amiga todos los 31 de diciembre. Era conmovedor, cuenta, verla agitar la campanita de plata, rescatada de su pasado, y quejarse sinceramente de la indolencia de los criados que no respondían al llamado. (Tenenbaum, 2001: 250)

Podría aventurarse la hipótesis de que la denominación de la protagonista pudiera provenir también de un antepasado de Elvira, Teodelina Fernández de Alvear, esposa de Don Diego de Alvear, fundador de un pueblo al sur de Buenos Aires, cuyos primeros habitantes llamaron “Teodelina”, en honor a la consorte de Don Diego. Estos datos histórico-genealógicos verosíblemente pudieron llegar al escritor argentino, quizá alguien se los transmitió de manera anecdótica, quizá mediante la indagación de la historia familiar,⁴¹ y activaron su fantasía para construir a Teodelina Villar, nombre cuya similitud fónica con Teodelina de Alvear es evidente. Otra posible vertiente que permitiría explicar el origen del nombre se relacionaría con una percepción de corte filológico, a la

⁴¹ Es del dominio público en la capital argentina la frase de Victoria Ocampo: “La historia de Buenos Aires es la historia de unas pocas familias”; (King, 1989) entre ellas está la de los antepasados de Borges.

cual Borges es afín,⁴² ésta consiste en la cercanía del vocablo Teodelina (común en las provincias del sur) con Teodolinda, el cual derivaría en aquél por disimilación fonética. Del germánico *Theudelinde*, conformado por las raíces *theud*, “pueblo” y *lind*, “escudo”, el apelativo significa “escudo del pueblo”. (Tibón, 1988: 226)

El significado etimológico “escudo del pueblo” podría sumarse a la construcción de esta figura femenina con una intención paródica. Teodelina es una mujer rica venida a menos que sueña con ser el prototipo de la alta sociedad, pero resulta ser un modelo para el pueblo, el sector que consume las revistas y anuncios donde ella aparece retratada. Así, “escudo del pueblo” remitiría a la idea de un linaje artificial que sólo podría ser sustentado por quienes, como ella, tienen pretensiones de nobleza. En adición, la etimología el apellido “Villar”, proveniente del latín *uilla*, “casa de campo”, “granja”, “casa de lujo”, (Tibón, 2001: 251) reforzaría esta suposición, al asociarse con la principal fuente de riqueza y reconocimiento social en la Argentina de la primera mitad del siglo XX, la estancia.

La invención de un personaje inspirado en Teodelina y Elvira de Alvear, dos mujeres unidas por la sangre y separadas por la cronología, provenientes de una de las familias patricias de Buenos Aires, permite una travesura histórica que evocaría un tema borgeano, la posibilidad de que “un hombre sea todos los hombres”. En consecuencia, si es posible reunir en la imaginación literaria, mediante una conjetura arquetípica, a dos señoras pertenecientes a temporalidades distintas, la realidad es puesta en entredicho y la individualidad

⁴² Con el fin de explorar la potencialidad expresiva de la lengua, el autor argentino frecuentemente retornaba a las raíces etimológicas. (Alazraki, 1968)

anulada, además de sugerirse la relatividad del tiempo y el espacio; asociadas a Teodelina Villar, estas ideas la confirmarían como símbolo anticipador del Zahir, materialización simbólica de la mismidad. Las inferencias mencionadas se enlazarían asimismo, con el filósofo dilecto de Borges, Schopenhauer, para quien el mundo es representación de quien lo percibe.

Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir. (OCI: 594)

La procedencia indoeuropea de sustantivo “Teodelina”, aunada a la manifestación tácita del autor de *El mundo como voluntad y representación* son una primera señal del mundo germánico en el relato, resaltado de manera definitiva a través de la referencia a la saga de Fáfñir que el narrador reescribe con el fin de olvidar el Zahir; estos elementos permitirían establecer un vínculo intratextual entre la significación de Teodelina y el Zahir (ambos acarrear experiencias extraordinarias y, al mismo tiempo, la adversidad).

Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico. Éste encierra dos o tres perífrasis enigmáticas —en lugar de sangre pone agua de la espada; en lugar de oro, lecho de la serpiente— y está escrito en primera persona. El narrador es un asceta que ha renunciado al trato de los hombres y vive en una suerte de páramo. (Gnitaheidr es el nombre de ese lugar.) Dado el candor y la sencillez de su vida, hay quienes lo juzgan un ángel; ello es una piadosa exageración, porque no hay hombre que esté libre de culpa. Sin ir más lejos, él mismo ha degollado a su padre; bien es verdad que éste era un famoso hechicero que se había apoderado, por artes mágicas, de un tesoro infinito. Resguardar el tesoro de la insana codicia de los humanos es la misión a la que ha dedicado su vida; día y noche vela sobre él. Pronto, quizá demasiado pronto, esa vigilia tendrá fin: las estrellas le han dicho que ya se ha forjado la espada que la tronchará para siempre. (Gram es el nombre de esa espada.) En un estilo cada vez más tortuoso, pondera el brillo y la flexibilidad de su cuerpo; en algún párrafo habla distraídamente de escamas; en otro dice que el tesoro que guarda es de oro fulgurante y de anillos rojos. Al final entendemos que el

asceta es la serpiente Fafnir y el tesoro en que yace, el de los Nibelungos. La aparición de Sigurd corta bruscamente la historia. (OCI: 592)

La *Fáfnismal* es un relato derivado de la *Volsunga saga*,⁴³ texto favorito de Jorge Luis Borges, donde aparece la valquiria Brynhild, personaje que compartiría con el oro de los Nibelungos y, por extensión, con el Zahir y con Teodelina (el pre-Zahir) la condición de tesoro imprecado.⁴⁴ En efecto, Brynhild fue maldecida por su padre y tal condena la destinó a la desdicha amorosa; igualmente, el oro custodiado por Fáfñir, fue abominado por éste al perderlo, condenando a la desventura a todo el que lo conservase. Poseer un sumo bien y ser infeliz podría resumir la metáfora de la que serían variantes la *Volsunga saga* y “El Zahir”.

En este tenor, Teodelina aglutinaría a *todas* las mujeres: por su filiación nórdico dantesca, a las nobles damas dignas de veneración de la literatura cortés; por

⁴³ En Literaturas germánicas medievales, Borges resume el argumento de esta historia: “Tres dioses, Odín, Hönir y Loki, llegan a una cascada; con una piedra, Loki mata a una nutria. Esa noche se hospedan en la casa de Hreidmar y le muestran la piel. Hreidmar y sus hijos, Fafnir y Regin, retienen a los dioses porque la nutria era realmente un hijo de Hreidmar, Otr, que había tomado esa forma para pescar. Hreidmar exige que los dioses cubran de oro la piel. Loki parte en busca del oro que rescatará a sus compañeros; con una red pesca en la cascada a un pez, que es realmente el enano Andvari, que custodia un tesoro, pero antes lo maldice y augura que sus poseedores perecerán. Los dioses pagan el rescate y los dejan irse. Hreidmar, después, niega a sus hijos la parte que les toca. Fafnir lo mata mientras duerme y se adueña del tesoro. Toma la forma de un dragón para custodiarlo. Regin se marcha a trabajar como herrero en la corte de Hjalprek, rey de Dinamarca.

“Hjalprek hace que Regin eduque a Sigurd, héroe de la *Völsunga Saga*. (...) Regin, que quería vengarse de Fafnir y recuperar el tesoro, forja para Sigurd la espada Gram, tan fuerte que Sigurd hiende de un solo golpe el yunque y lo parte en dos, y tan afilada que, de otro golpe, Sigurd corta en el agua una hebra de lana. Instado por Regin, Sigurd acomete y mata al dragón. Éste, en su agonía le dice «encontrarás oro bastante para todos los días de tu vida, pero ese oro será tu ruina y la ruina de todos los que lo toquen». Responde Sigurd: «Yo me iría de este lugar y perdería el oro si creyera que perdiéndolo no moriría nunca, pero todo hombre recto y animoso quiere tener riqueza en la mano hasta el último día. En cuanto a ti, Fafnir, sigue revolcándote en el dolor hasta que la muerte y el infierno te lleven.»

“Muere Fafnir; Regin pide a Sigurd su corazón. Sigurd lo arranca y al ir a entregárselo a Regin, se lleva a los labios los dedos ensangrentados. La sangre del dragón hace que Sigurd pueda entender el lenguaje de los pájaros; éstos le advierten que Regin se propone matarlo. Sigurd blande la espada Gram y con ella misma mata a su forjador.” (OCI: 966-967)

⁴⁴ Jaime Alazraki propuso la filiación semántica de “El Zahir” y la *Fáfnirsmal*. “El relato contiene otro relato que el narrador-protagonista escribe para distraerse del vértigo que le provoca la posesión del Zahir; narrado en el primero. Éste es la historia de una moneda condenada; el segundo, una versión velada de la historia de los Nibelungos. De esta manera, el cuento se organiza como un reflejo invertido de la saga germánica. Comprendemos que «El Zahir» es entonces la relectura de Borges de la vieja metáfora del tesoro que condena a su dueño, una versión moderna de la vieja historia de Andvari, una variante de la *Völsunga saga* y del *Nibelungenlied*”. (1977: 72)

la parodia a estos cánones, a las mujeres ordinarias. Esta capacidad de reunir lo máspreciado y lo más común de las construcciones culturales sobre lo femenino, la hacen prefigurar el carácter ominoso del Zahir, metáfora del insoportable rostro de Dios, cuya contemplación puede conducir a la santidad o a la demencia. El difuminado semblante de Villar muerta y la paulatina perfección de la imagen del Zahir en la mente de “Borges”, aunque aparentemente antagónicos, son cifras de una misma faz, atroz y sublime.

Según la doctrina idealista, los verbos vivir y soñar son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir? (OCI: 593-594)

La mujer como punto de origen para la confrontación de los arquetipos de la persona, la sombra y el ánima, y la moneda como encarnación de la mismidad, han permitido al protagonista desprenderse gradualmente de la invención llamada identidad. Las fronteras entre realidad y utopía imperceptiblemente se diluyen. De ser parcialmente “Borges”, el narrador *elegirá* dejarse transformar y ser otro, ser nadie:⁴⁵

En las horas desiertas de la noche aún puedo caminar por las calles. El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje del *Asrar Nama*, donde se dice que Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo. Vinculo ese dictamen a esta noticia: Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhele recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo, quizá detrás de la moneda esté Dios. (OCI: 594)

⁴⁵ Como Tzinacán, en “La escritura del dios”, quien al final de la historia dice: “Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie”. (OCI: 599)

Las estructuras culturales de una mujer perfecta y de una divinidad sublime son deconstruidas; al mismo tiempo, es planteada la propuesta de que lo banal y lo trascendental, lo aterrador y lo beatífico pueden ir de la mano. Teodelina Villar, el pre-Zahir, la cifra del amor, sería una figura mediática, pero sin ella el narrador no obtendría el Zahir, clave pavorosa de la eternidad. Ambos, mujer y moneda son configurados como entidades triviales,⁴⁶ capaces, no obstante, de provocar experiencias trascendentales como el amor o el misticismo. Ambos serían análogos al “sol negro” o la materia prima de los alquimistas,⁴⁷ necesario para el posterior brillo del “sol del mediodía”, emblema de uno de los posibles destinos de la humanidad —y, en este caso, del narrador—, el autoconocimiento y por ende, la mismidad.

⁴⁶ Al principio de la ficción el Zahir es caracterizado de la siguiente manera: “En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos; 1929 es la fecha grabada en el anverso”. (OCI: 589)

⁴⁷ El sol negro o nigredo es la primera etapa del proceso alquímico, en la que la materia prima, metáfora del hombre ordinario, aún no ha sido trabajada ni puesta en la ruta de la evolución.

2.3. Beatriz Viterbo

Quizá sea “El Aleph” el eje a partir del cual se organiza el motivo del amor desdeñado en la narrativa borgesiana, que hallará principio paradigmático en un nombre, Beatriz, de innegable filiación dantesca.⁴⁸ Una voz discrepante, la de “Borges”, es la encargada de presentar al personaje femenino; la divergencia, como en “El Zahir”, proviene de una visible disputa entre un *ego* y un *alter ego* que disienten en su manera de apreciar al personaje; así, la mirada dual es resultado de la conciencia escindida del narrador, la cual fluctúa entre la seriedad y la parodia, entre la actitud crítica y la aquiescencia hacia los sentimientos y acciones propias y ajenas; de estas condiciones resulta una imagen imprecisa e inacabada de la cual sólo se pueden obtener conclusiones aproximadas. Al igual que Teodelina Villar, Beatriz Viterbo adquiere una significación tangencial en la historia; no obstante, para los fines de este estudio será analizada en su relación con la subjetividad del narrador, a partir de la cual es construida.

“Borges”, para estructurar a Beatriz, privilegiará una táctica descriptiva centrada en su propio discurso y en focalización interna disonante.⁴⁹ El lector se enterará —con incertidumbre— de algunos datos acerca de este personaje a través del inventario de sus fotografías y de la caracterización paralela, mediante la cual

⁴⁸ En este tenor, la crítica ha establecido ya el conocido paralelismo entre los personajes de “El Aleph” y La Divina Comedia: “Desde este ángulo, “Borges” es Dante, Beatriz Viterbo es Beatrice Portinari (tan desdeñosa del poeta florentino como la argentina lo es del autor) y Carlos Argentino Daneri es a la vez Dante y Virgilio”. (Rodríguez Monegal, 1993: 372) Sin emplear de manera literal esta aseveración, lo que invitaría a pensar en una transposición mecánica de los caracteres de una obra a otra (lo cual, por otra parte, no parece ser la intención de Rodríguez Monegal), esta hipótesis, específicamente en lo relativo a la filiación de las dos Beatrices, será punto de partida para el presente apartado.

⁴⁹ La focalización interna disonante permite distinguir la “voz”, “la personalidad” del narrador como diferente de la del personaje. (Pimentel, 1998: 102) El sujeto de este discurso parece explotar hasta sus últimas consecuencias esta técnica, ya que establece la discordancia no sólo en relación con Beatriz Viterbo, sino con respecto a la proyección de Borges como autor en sí mismo.

son presentados alternadamente ella y su primo, Carlos Argentino Daneri; este último mecanismo coloca a ambos en un plano complementario cuya implicación semántica corresponderá con la función que desempeñarán en el relato: Beatriz como detonante para llegar al Aleph y Carlos Argentino como guía definitivo hacia él.⁵⁰

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada: había en su andar (si el oximoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. (...) Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas. (OCI: 618)

Una estatura notable, aunada a la “fragilidad” son rasgos que Beatriz tiene en común con los otros tipos femeninos analizados hasta el momento.⁵¹ Igualmente, relacionarla en algún aspecto —en este caso, su modo de caminar— con la figura retórica llamada “oximoron” es una peculiaridad compartida con Teodelina Villar.⁵² La utilización de esta figura para explicar una actitud corporal, probablemente esconda un guiño acerca de la forma de concebir la personalidad de Beatriz, y pueda interpretarse como advertencia de una configuración actorial basada en la paradoja. Viterbo sería entonces resultado de una estructuración verbal que encerraría en sí misma contradicciones diversas; podría equipararse con la “luz oscura” de la alquimia, entre otras razones, porque es amada a pesar de erigirse, por su actitud indiferente hacia “Borges”, en antinomia del amor. Beatriz es trivial, acaso también falsa, como el Aleph o el Zahir, no obstante, la experiencias que ella

⁵⁰ El recorrido parece ser inverso al que realizó Alighieri, quien primero conoció el Infierno y el Purgatorio bajo la tutela de Virgilio y luego fue guiado por Beatrice en el Paraíso.

⁵¹ Ulrica y la Cautiva son descritas como ligeras y altas.

⁵² En “El Zahir” dice el narrador: “En la figura que se llama oximoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura, los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oximoron; su grosería y su facilidad me tentaron. (La circunstancia de que se jugara a los naipes aumentaba el contraste.)” (OCI: 590)

desata en el narrador, de manera directa o indirecta, aunque ambiguas y plagadas de heterodoxias, inciden en él en mayor o menor medida.

El contrasentido y la vaguedad como fundamento de la composición de este carácter se confirmarían al observar las líneas semánticas constituidas por el procedimiento descriptivo y por el potencial evocativo del nombre.⁵³ El primero perfilaría una mujer superficial con una función trascendental en la vida de “Borges”; el segundo, apuntalaría la intencionalidad de convertir la imagen femenina del texto en un símbolo mediante la alusión a dos figuras míticas extraordinarias e inmortales,⁵⁴ aunque en un tono paródico. “Beatriz” proviene del latín *beator* “que hace feliz”; de *beo*, “llenar (los deseos de)”, gratificar, enriquecer, (Tibón, 1988: 47) denotaciones perfectamente aplicables a la Beatrice de Dante, quien satisfizo y enriqueció a su poeta en el plano espiritual. Atribuido a Viterbo, tal nombre no guardaría correspondencia con quien en vida causó descontento a “Borges” y muerta incita su pertinaz melancolía (no obstante, lo anterior es compensado por ella de manera involuntaria al propiciar la visión del Aleph). “Elena”, por su parte, significa “antorcha” o “la brillante”, “la resplandeciente”; (1988: 83) este sentido la vincularía con el Aleph, objeto también refulgente y de naturaleza fascinante. El apellido “Viterbo”, de origen italiano,⁵⁵ podría indicar cierta filiación con Portinari; sin embargo, remitiría igualmente a semas sombríos asociados al carácter de Beatriz, que “Borges” atribuye a la familia entera.

⁵³ El nombre es uno de los modos de caracterización del personaje. Para Luz Aurora Pimentel, “el nombre en sí funge como una especie de «resumen» de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, constituye un anuncio o una premonición”. (1998: 65)

⁵⁴ “Beatriz” —ya se anotaba— claramente evoca a la musa de Dante, en tanto que “Elena” rememora a la reina griega cuya legendaria belleza fue motivo principal de la guerra de Troya. (EB: 2003)

⁵⁵ El apelativo se ha hecho famoso por Santa Rosa de Viterbo, una mujer virtuosa, que vivió en la época medieval en la provincia italiana homónima y a quien se atribuyen milagros luego de su corta vida.

Me asombró no haber comprendido hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco. Todos esos Viterbo, por lo demás... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. (OCI: 623)

La construcción de Viterbo, basada en la alteración de sus modelos (Beatrice Portinari y Helena de Troya), podría tener como finalidad ocasionar en el lector una ruptura con el automatismo de la percepción. El narrador parece dejar abiertas una serie de interrogantes acerca de las implicaciones del amor no correspondido, así como de enamorarse de alguien que parte y difiere de las musas perfectas establecidas por los cánones literarios de occidente; esta intención parecería dilatarse hacia el conjunto de cuestionamientos generados por el tema central de la ficción, la experiencia metafísica en el contexto de la modernidad, que también distaría mucho de ser como la describen los textos religiosos.

La ausencia definitiva de Beatriz Viterbo en el presente narrativo es otra coincidencia que guarda con respecto a las figuras femeninas analizadas en los apartados anteriores (la misma reciprocidad se mantiene con Beatrice Portinari); tal vacío habría sumido al narrador en un estado de vulnerabilidad y abandono y convertiría su presente en la prolongación infinita de un instante plagado de congoja. Asimismo, esta situación evocaría e integraría semánticamente uno de los epígrafes del cuento: "But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a

Hic-stans for a Infinite greatness of Place".⁵⁶ (*Leviathan*, IV, 46) El *ahora* de la separación, cuya suspensión parece no terminar, vuelve insoportable la situación del enamorado. Esta circunstancia podría homologarse con el Aleph, donde el fluir temporal se extiende incesantemente y todos los espacios se reúnen.

Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia.

La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia...) (Barthes, 2004: 47-48)

La pérdida de la amada, y la insostenible tristeza de un hoy donde ella pervive como oquedad serían el fundamento emotivo de la primera secuencia del relato, lo anterior se sustentaría en el epígrafe antes citado y en el modo como principia la historia.

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. (*Oci*: 617)

Además de destacar la muerte del personaje, es referido también su proceso de tránsito; la agonía convertiría el cuerpo de Beatriz en una entidad transmudana al estar tocando, al mismo tiempo, los dos extremos de la existencia, la vida y la muerte.⁵⁷ Tal condición la refrendaría como prolepsis del

⁵⁶ "Nos enseñarán, sin embargo, que la eternidad es la paralización del tiempo presente, el Nunc-stans de las Escuelas, cosa que ni ellos ni nadie comprenden, como tampoco el Hic-stans, esto es, la infinita magnitud del lugar". (Hobbes, 1984: 557)

⁵⁷ Esto también sucede con el cuerpo fenecido de Teodelina Villar.

Aleph, objeto que contiene la tierra y el universo entero, con todos sus procesos y modificaciones.

Mediante algunos pormenores verosímiles, es descrito el cronotopo del deceso: se trataría de las primeras horas del día, en un ambiente tórrido en Buenos Aires, la indiferente capital donde lo único permanente parece ser el cambio. Este contexto, condensado en la frase *candente mañana*, se opondría a la *frialdad* asociada a la muerte y añadiría a la serie de contrasentidos que configuran la ficción, otro más. La renovación de un anuncio comercial —suceso fútil, de una iconología elemental y exterior— es relacionado con el destino de la fallecida, la preterición;⁵⁸ esto evocaría el principio de Heráclito sobre la indefectible mutabilidad de las cosas. “Borges” parecería reconocer su necesidad al pretender sustraerse de tal regla en lo que atañe a sus sentimientos por Beatriz: “Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad”; (*OCI*: 617) él sabe bien que ésta es una frase retórica, imposible de ser cumplida, ya que el ser humano es mutable y la condición de supervivencia de un enamorado cuyo objeto está ausente es el olvido; sin él no hay vida posible. El carácter utópico de cualquier intento de resistencia al cambio, sugerido al comienzo del relato, se vincularía con el final lapidario, “nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”, (*OCI*: 628) lo cual instituiría, desde el plano semántico, una estructura circular. Utilizada con propósitos diversos,

⁵⁸ Al contrario de una ciudad indiferente ante el deceso de la musa, en *La vida nueva*, la actividad de la villa se detiene: “Después de que fue separada de este siglo, quedó toda la sobredicha ciudad casi viuda, despojada de toda dignidad; por lo que yo, todavía llorando en esta ciudad desolada, escribí a los principales del lugar algo acerca del estado en que se encontraba, tomando su comienzo del profeta Jeremías que dice: «Quo modo sedet sola civitas». (Alighieri, 2003: 337) Si en “El Aleph” la urbe sigue su ritmo vertiginoso y en el poema dantesco se detiene, la divergencia ratificaría, por un lado, el parentesco entre Beatrice Portinari y Beatriz Viterbo; por otro, la invitación al lector para replantearse el prototipo literario femenino propuesto por el poeta estilnovista, así como los valores que se le asocian.

esta forma geométrica constituye una recurrencia en la obra borgesiana; críticos clásicos del autor argentino, como Barrenechea o Alazraki, han insistido suficientemente en los significados que podrían atribuírsele; en el caso de “El Aleph”, se relacionaría, además, con la persistencia de la desmemoria, tema que inaugura y cierra el relato y constituye el inevitable destino de todo hombre y sus obras.

El énfasis en la sonrisa parece convertirse en un *leit motiv* entre las entidades femeninas del paradigma nórdico dantesco.⁵⁹ Beatriz Viterbo deja testimonio de su jovialidad —quizá fingida— a través de los retratos; en la historia no se especifica si alguna vez le dedicó a “Borges” una de las sonrisas que tanto prodigó a las cámaras fotográficas. La Beatriz de carne y hueso sólo es descrita en su agonía; viva, es presentada únicamente a través del recuento de sus efigies, ubicadas en la casa de los Viterbo: “Beatriz de frente y de tres cuartos, sonriendo”, (*OCI*: 617) y también: “Sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz”. (*OCI*: 623) De esta aclaración entre paréntesis podría derivarse una posible interpretación acerca de la concepción de lo femenino en esta ficción. Si sólo dentro del tiempo hay caducidad, la imagen, al ser definida como “intemporal”, adquiere un cariz de infinitud, que acentuaría la preeminencia de la cualidad simbólica de Beatriz, quien —como el Aleph— está fuera del tiempo, lo cual la convertiría en una entidad ajena, enigmática y digna del tributo sagrado de su “incrédulo” admirador; tal vez para

⁵⁹ Asimismo, es un punto de contacto con la musa de Alighieri, quien, en el Paraíso, utiliza tal gesto para comunicar a Dante su preocupación y afecto; en el canto XVIII del Paraíso, dice el narrador: “Al contemplarla, quedó libre mi afecto de todo otro deseo; y mientras el eterno encanto de que directamente participaba el hermoso rostro de Beatrice, se comunicaba a mis ojos reflejando en ellos, sacóme de mi éxtasis con la luz de una sonrisa, diciéndome: —Vuélvete y escucha, que no está únicamente en mis ojos el Paraíso”. (Alighieri, 1973: 425)

enfaticar estas cualidades, el narrador recurra a la mención de las representaciones fijas.⁶⁰

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos, 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, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo; la mano en el mentón... (*OCI*: 617)

Aparte de sugerir que alguna vez fue una señora de sociedad, tal vez un poco sosa, tal vez un tanto anodina, las poses enumeradas por “Borges” ayudan en poco a conocer el sentir o pensar de la amada. Esta presentación lateral del personaje, en la que impera la tónica de lo críptico, podría tener la intención de acentuar el tema de lo incomprensible; si Beatriz funciona como anticipación del Aleph, el narrador podría estar anunciando tal disposición a través del develamiento parcial de una mujer cuya verdadera dimensión él nunca alcanzó a entender, tal como le sucederá con la esfera tornasolada.

La casa podría ser considerada el espacio icónico donde habita el espíritu de Beatriz, su residencia inmaterial. “(...) se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz”. (*OCI*: 622) Específicamente, la sala, por desplazamiento, sería una proyección de ella misma. El sitio es también el santuario privado de “Borges”, donde cada año, al contemplar los cuadros, ensayaría —sin saberlo— la observación del Aleph, el cual es igualmente un lugar pequeño y saturado, pero de todos los objetos del universo. La

⁶⁰ Para apoyar esta hipótesis, podríamos recurrir a Barthes, quien al respecto dice: “amamos primeramente un cuadro. Puesto que es necesario para el flechazo el signo mismo de su instantaneidad (que me vuelve irresponsable, sometido a la fatalidad, arrebatado, raptado): y, de todas las combinaciones de objetos, es el cuadro el que parece verse mejor por la primera vez: un velo se desgarrar: lo que no había sido nunca visto es descubierto en su integridad, y desde entonces devorado con los ojos: lo inmediato vale por lo pleno: estoy iniciado: el cuadro consagra el objeto que voy a amar. (2004: 209)

enumeración de las efigies funcionaría entonces como adelanto del recuento de las imágenes del Aleph; la construcción anafórica tanto de la relación de una como del otro es estructuralmente similar; en la primera, el sustantivo “Beatriz” es el elemento utilizado para la reiteración; en la segunda, el verbo “Vi”.

Vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (OCI: 626)

Los semas sangre (vida), amor, muerte y Aleph (universo) suceden a la mención de Beatriz, lo cual daría pie para conjeturar su filiación con ella y para integrar uno más de los sentidos de la imagen femenina en el relato. Podría pensarse que Viterbo, aun con sus aspectos oscuros, es la *amada*, la *musa* de “Borges”, la que azarosamente lo encamina a una experiencia trascendental cuyo efecto es dual: “Sentí infinita veneración, infinita lástima”. (OCI: 626)

Beatriz como entidad reverenciable es configurada a partir de marcas de estilo cuyas connotaciones sugieren tal índole. El narrador, cuando estaba viva, le llevaba “*ofrendas* de textos”; a ella, en tanto, le exasperaba la “vana *devoción*” de su enamorado”; la primera imagen de Beatriz que “Borges” observa en el Aleph, es calificada como una “*reliquia atroz*”. El sustantivo “reliquia” la acerca a la naturaleza augusta de la virgen, los santos o Beatrice Portinari, mientras que el adjetivo “atroz” la aproxima al Aleph, revelación sobrenatural y tremebunda, donde resalta, no obstante, la ausencia de lo beatífico. En consecuencia, podría corroborarse la estructuración de una figura femenina

cuya tónica es la disparidad, tanto al interior de sí misma como con respecto a sus modelos.

Entonces, en lugar de hablar de la belleza, del *love splendor*, la convertí en una mujer bastante trivial, un poco ridícula, venida a menos, tampoco demasiado linda. Imaginé esta situación que se da muchas veces: un hombre enamorado de una mujer, que sabe por un lado que no puede vivir sin ella y, al mismo tiempo, sabe que esa mujer no es especialmente memorable, digamos, para su madre, para sus primas, para la mucama, para la costurera, para las amigas, sin embargo, para él, esa persona es única. (Borges en Burgos, 1995: 69)

“Borges” compartiría el agnosticismo de Borges en su papel de autor, por consiguiente, al no haber Cielo que contenga a Viterbo, ésta será presentada como una entidad de culto personal, como un fetiche.⁶¹ “alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación”. (*OCI*: 617) La posesión perfecta en el caso del amor no correspondido parece ser, para el narrador, el fervor fanático hacia la musa una vez fenecida. “Consideré que el 30 de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible”. (*OCI*: 617) La gradación final de esta cita, con el tono de gravedad que la acompaña, propondría a Beatriz como requisito para alcanzar el Aleph. El narrador deberá, de manera *ineluctable*, visitar a los deudos con el fin de llegar al centro de la historia, la visión de la pequeña esfera centelleante.

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces no dejé pasar un 30 de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinticinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer. No desperdicié, como es natural, ese buen precedente; en 1934,

⁶¹ “El acontecimiento amoroso es de orden hierático: es mi propia leyenda local, mi pequeña historia sagrada lo que yo me declamo a mí mismo, y esta declamación de un hecho consumado (coagulado, embalsamado, retirado del hacer pleno) es el discurso amoroso”. (Barthes, 2004: 106)

aparecí, ya dadas las ocho con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer. (OCI: 618)

Acudir anualmente al domicilio de la amada implicaría efectuar un ritual aparentemente infructuoso. Los onomásticos parecen servir al sujeto de la enunciación de engañoso consuelo ante la condición irrecuperable de Beatriz; así, al igual que para un devoto la festividad del santo reverenciado es motivo momentáneo de gozo, ya que puede olvidar su desamparo y su condición mortal, para “Borges” la visita periódica a los familiares significaría una especie de fiesta religiosa en la que la frustración por la ausencia del objeto adorado sería revestida efímeramente de alegría. “La Fiesta, para el enamorado, para el Lunar, es un regocijo, no un estallido: gozo de la cena, de la conversación, de la ternura, de la promesa segura del placer: «un arte de vivir por encima del abismo».” (Barthes, 2004: 141) En el caso de nuestro narrador, porfiar en la pervivencia sobre el precipicio implica un esfuerzo redoblado, porque sólo dispone de la certeza de que en cada cita *no* escuchará la voz dilecta ni obtendrá placer alguno de la mujer venerada, ya que la muerte le veda toda posibilidad. “Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri”. (OCI: 618)

El contrato de veridicción cambia al momento en que “Borges” desciende al sótano. El *deslucido* retrato⁶² de Beatriz Viterbo, ubicado en el comedor, funcionaría como imagen “mística” ante la cual el narrador se ampara previamente a la contemplación del Aleph. Este cuadro tendría la función de custodiar la entrada que conduce del plano humano racional al de naturaleza

⁶² Beatrice pide a Virgilio que guía a Dante por el Infierno y el Purgatorio; posteriormente, ella misma lo recibe en la Gloria, allí el poeta florentino descubre una mujer de belleza resplandeciente; en oposición a la torpemente iluminada fotografía de Viterbo.

fantástica, donde se halla la esfera. Cuando el narrador-personaje *desciende* al sótano, su percepción del espacio se altera al dejar de ser predominantemente horizontal para transformarse en vertical;⁶³ esta mutación permite el acceso a la dimensión mítica, donde será verosímil la experiencia prodigiosa de contemplar el Aleph:

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. (*OCI*: 624)

Como si la imagen estuviera viva y fuera su cómplice, “Borges” corrobora la falta de testigos y luego la invoca, recitándole de manera gradual su nombre completo y los significados afectivos que él le asocia —“querida”, “perdida”— sin dejar de decir “Beatriz” en cada instancia. Nombrar, es crear. “Borges” pareciera recrear a Viterbo en esta breve oración. Acaso esta situación también sea una reconfiguración, pero a la inversa, de la escena de *La Divina Comedia* donde Beatrice nombra a Dante y con ello el poeta experimenta una salvación; ser reconocido por ella es equivalente a que las puertas del Paraíso se le abran. Ante la imposibilidad de ser llamado por Beatriz, la voz narrativa la invoca y se identifica ante ella en un estéril afán de redención.

Hago responsable a la ausencia del otro de mi mundanidad: invoco su protección, su regreso: que el otro aparezca, que me retire, como una madre que viene a buscar a su hijo, del brillo mundanal, de la infatuación social, que me restituya a «la intimidad religiosa, la gravedad» del mundo amoroso. (Barthes, 2004: 49)

⁶³ Alberto Julián Pérez, en *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges* hace notar que “en «El Aleph» el sótano de una casa se transforma en el lugar mágico donde el narrador personaje va a recibir la revelación del Aleph, la pequeña esfera que contiene el universo; Borges relaciona la transformación del espacio con la revelación divina, procedimiento derivado de las literaturas religiosas y míticas”. (1986: 88-92)

El narrador, presa de un ambiente literario (representado por Daneri) marcado por la tónica de la incompreensión y la envidia, halla refugio en el único centro sagrado posible para él, la musa.

A esta conjetura acerca del significado de ponerse en manos de la amada se podría añadir que “Borges” clama a una entidad humana extinta, imperfecta, incapaz de responderle o protegerlo, pero recurre a ella porque entre sus muchos defectos, ha descubierto algo valioso, su *unicidad*: “Entonces, ¿qué es estar enamorado? Estar enamorado es percibir lo único que hay en cada persona, eso único que no puede comunicarse salvo por medio de hipérbolos o de metáforas”. (Borges en Burgos, 1995: 69) En medio de un mundo caótico, el sujeto de la enunciación está solo, sin Dios que lo redima; de modo fehaciente tiene para sí exclusivamente —al menos por el momento— la construcción idílica de Beatriz y la literatura, ésta última a todas luces insuficiente para plasmar su experiencia y asombro.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (OCI: 624)

En contraste con la imagen femenina dantesca, Viterbo no está en el Paraíso, ni tiene poder alguno, es sólo una fotografía toscamente retocada y, en breve, “Borges” la verá como una “reliquia atroz”, dentro del Aleph. Este incidente develaría una gran soledad existencial y una gran desesperanza; el amor y el misticismo, al final del camino, podrían ser declarados, además de ilusorios (el primero por nunca haber sido correspondido y el segundo porque eventualmente estaría materializado en un objeto maravilloso que podría ser

apócrifo), como *atópicas*, por ser ambos imágenes fascinantes milagrosamente aparecidas en la vida del narrador. “Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de* él, *sobre* él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es *incalificable*”. (Barthes, 2004: 43)

Al descender⁶⁴ y acomodarse en el peldaño acordado, el escéptico “Borges” descubre la luminosidad del disco y ve *todo*, inclusive aquello que hubiera preferido ignorar sobre la mujer que ama; este “golpe de lo real” parece advertir al lector que la dimensión por algunos llamada divina no contiene sólo formas amables, sino que podría tratarse de una totalidad ominosa en la que la distinción entre bueno y malo, sublime y tremebundo, sería sólo una falacia. La nueva faceta de Beatriz, quizá indeseable, pudiera ser el detonador para una posterior y paulatina liberación de su imagen. “Vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino (...)”. (*OCI*: 626) Contemplar las cartas de Beatriz dirigidas a Daneri provoca en “Borges” una *resonancia*, (Barthes, 2004: 214) es decir, un profundo dolor producto de esta desafortunada escena del Aleph que repercute notablemente en él al punto de alterar su subjetividad amorosa. La esfera contenía, según Carlos Argentino, “*todas las imágenes de Beatriz*”; (*OCI*: 624) por consiguiente, con su descripción, el lector esperaba completar el retrato literario de Viterbo, pero la intencionada vaguedad sólo lo lleva a compartir con “Borges” la misma perplejidad experimentada ante la visión de la mujer en el disco. La resonancia haría de esta imagen una representación espantosa e incomprensible y del enamorado un observador monstruoso,

⁶⁴ Acción que podría dilucidarse, según el simbolismo occidental, como acudir a un hipotético infierno donde se halla el Aleph. Allí, como en la Comedia, no puede estar Beatriz (ella estará dentro de la esfera), entonces es Daneri quien da a “Borges” las instrucciones precisas para poder admirar la maravilla.

“Borges” participaría de la calidad sombría y discordante de Beatriz Viterbo y de Carlos Argentino. Mirar el Aleph sería una experiencia rayana en el voyerismo.⁶⁵ “Borges” creía estar a salvo de la humillación del desdén una vez muerta Beatriz, pero el Aleph le reservaría una sorpresa, la revalidación de su *orfandad* afectiva; la revelación lo vuelve presa del *temor amoroso*, o del miedo a la propia disolución al comprender que el ser amado nada tiene que ver con la proyección que sobre él ha sido descargada. “En el temor amoroso, tengo miedo de mi propia destrucción, que entreveo bruscamente, segura, bien plasmada, en el brillo de la palabra, de la imagen”. (Barthes, 2004: 215) Aparece ahora una figura femenina opuesta a la expectativa literaria occidental de la mujer ideal, a la cual se añade la posibilidad de que more dentro de un Aleph engañoso; estas vicisitudes la convertirían en antítesis de sus modelos —Beatrice Portinari, Helena de Troya— y, a la par, pondrían en entredicho las construcciones culturales acerca del amor durable y perfecto. “El acto verdadero del duelo no es sufrir por la pérdida del objeto amado; es comprobar un día, sobre la piel de la relación, esa menuda mancha, llegada allí como el síntoma de una muerte segura”. (Barthes, 2004: 129) Beatriz deja entonces de ser la *otredad* y se convierte en *otro*, en una extraña; “Borges” ha descubierto la *mancha*⁶⁶ en ella y con ello vendrá la cura amorosa, el olvido.

La imagen femenina investida por Viterbo podría ser considerada una especie de Aleph de la calle Garay; ella representaría el amor fallido, el Aleph sería

⁶⁵ Esto podría confirmarse con el tono del comentario que Daneri le hace a “Borges” una vez que termina la contemplación de la esfera: “—Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman —dijo una voz aborrecida y jovial—. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!” (OCI: 626)

⁶⁶ En la edición crítica de “El Aleph”, preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra (2001: 60) se puede corroborar que en el manuscrito aparece tachada la explicación de que Daneri es hermano y no primo de Beatriz. Quizás con esta corrección Borges buscó atenuar el carácter de por sí incestuoso de la relación, que le conferiría el estigma ahora analizado.

ejemplo de la experiencia metafísica dudosa.⁶⁷ El narrador asume su única certeza, la irrealidad del amor, de Dios, de él mismo y del mero relato, cuya verosimilitud es puesta en entredicho con la postdata: “Por increíble que parezca yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph”. De manera insaciable, esta irrealidad alcanza también al lector, quien ha asumido diversos contratos de veridicción y finalmente se encuentra ante una solución nihilista, donde todo lo referido adquiere una dimensión incognoscible análoga al *En Soph*, el eje mítico de donde proviene el sentido del Aleph:

Para la Cábala esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la Mengenlehre, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes. (OCI: 627)

Beatriz Viterbo y el Aleph podrían plantearse, a partir de lo expuesto, como entidades adjuntas en tanto que ambas adquieren sentido —indefinido— al ser contempladas por “Borges” (y aquí aparecen ecos de Schopenhauer: el mundo es representación de quien lo percibe);⁶⁸ las dos asumen un significado de catástrofe en la vida del narrador y las dos tienen un destino común, el olvido, único medio que le permitirá al sujeto de la enunciación continuar viviendo, adaptado y conforme, pero nutrido por la desesperanza. La muerte convierte a

⁶⁷ Tal vez Borges en su papel de autor quiso hacer con “El Aleph” algo similar —aunque en una actitud paródica— a lo que Alighieri urdió con su Comedia: “Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro”. (OCI: 371) Sin embargo, al imaginarla le sucedió lo que suele acaecer en los sueños, la quimera se manchó de tristes estorbos: “Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó con un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo espejeaban. (...) Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla”. (OCI: 371) En “El Aleph”, a diferencia de la obra maestra del escritor florentino, nada es rescatable, no hay mujer perfecta ni Paraíso, tal vez sólo subsista la fatiga de saber que otros han logrado la dicha en el amor o en la eventual contemplación del “inconcebible universo” en un Aleph verdadero.

⁶⁸ Como en la obra cervantina, pareciera no importar quién es Aldonza Lorenzo, sino en quién se convierte cuando Don Quijote la mira.

Beatriz en cifra del amor, sus retratos son una clave que “Borges” insiste en contemplar ritualmente cada año cuando acude a casa de los Viterbo; más tarde se trocará en la antítesis de ese mismo sentimiento, al ser develada por el Aleph. Ambos, mujer y esfera comparten el mismo espacio sagrado, la casa de Daneri, y con ello la calidad emblemática de entidades inclasificables, atópicas; ambos serán instancias que conducirán a la voz narrativa a lograr un atisbo de dos experiencias ominosas, cuyo efecto es siniestro y, simultáneamente, acrisolador.

2.4. Nora Erfjord y Beatriz Frost

Enamorarse produce una experiencia simultánea de éxtasis y perplejidad análoga a la de contemplar o entender el “inconcebible universo”; entre los personajes femeninos vinculados a las variaciones literarias de Borges sobre este tema se cuentan también Nora Erfjord y Beatriz Frost, quienes aparecen en “El Congreso”, relato recogido en *El libro de arena*, publicado en 1977. El asunto central de tal ficción versa sobre la utopía de englobar todos los elementos representativos del cosmos en una especie de centro arquetípico, el Congreso. La presencia de tales personajes en esta historia es aún más escasa que la de Teodelina Villar o Beatriz Viterbo en sus respectivas tramas; no obstante, el propósito de la presente investigación demanda igualmente hacer un alto en ellas, con miras a enriquecer el asunto de este subcapítulo, la imagen femenina en el paradigma nórdico dantesco.

Antes de la aparición de Beatriz Frost en el cuento, es mencionada Nora Erfjord, quien podría funcionar como su prolongación, ya que ambas son entidades inalcanzables para el narrador: “(...) 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”. (OCIII: 28-29) A partir de la mención del escritor noruego, se abriría un vínculo intratextual entre ellas y Ulrica, quien es descrita como: “esa resplandeciente y resuelta discípula de Ibsen”. (OCIII: 18) y con quien compartirían, además del espíritu libertario, la procedencia anglosajona y un nivel cultural análogo.

Nora Erfjord es Secretaria del Congreso, una especie de logia varonil donde extrañamente ella participa: “Lo que primero despertó mi atención fue la

presencia de una mujer, sola entre tantos hombres”. (OCIII: 22) Lo anterior quizá sea indicio de cierto nivel de “masculinización” de esta muchacha en el relato, en oposición a un narrador que se feminiza.⁶⁹ En el paradigma nórdico dantesco, las jóvenes destacan por algún aspecto que las convierte en inasibles, tal índole sólo permite la certeza de su perdurable ausencia:

El otro se encuentra en estado de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, en sufrimiento, como un bulto en un rincón perdido de una estación. (Barthes, 2004: 45)

Ejemplo de esta “masculinización” de Nora es la eficaz labor ejecutiva que desempeña en el Congreso, la cual posibilita la consecución de los extravagantes objetivos de la asamblea; en tanto que los otros congresales se afanan en asuntos totalmente infructuosos:

El único cargo rentado fue el de la Secretaria, Nora Erfjord, que carecía de otros medios de vida y cuya labor era abrumadora. Organizar una entidad que abarca el planeta no es una empresa baladí. Las cartas iban y venían y asimismo los telegramas. Llegaban adhesiones del Perú, Dinamarca y del Indostán. Un boliviano señaló que su patria carecía de todo acceso al mar y que esa lamentable carencia debería ser el tema de uno de los primeros debates. (OCIII: 24)

A las múltiples causas de la decadencia del Congreso podría agregarse la dimisión de Nora a su puesto.

Nora Erfjord había renunciado a su cargo de Secretaria; la reemplazaba un socio nuevo, Kalinski, que era un instrumento de Twirl. Los desmesurados paquetes iban apilándose ahora, sin catálogo ni fichero, en las habitaciones y en la bodega del caserón de don Alejandro. (OCIII: 24)

⁶⁹ Barthes dice al respecto: “Históricamente el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el hombre es rondador (navega, rúa). Es la mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello. (...) Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, lo femenino se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos en quienes existe lo femenino.)” (Barthes, 2004: 46)

Nora es utilizada como elemento de la parodia a la que es sometido el vano intento humano de penetrar el esquema del universo, tema antes desarrollado por Borges en el ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, incluido en el volumen *Otras inquisiciones*, publicado en 1952; el narrador de “El Congreso”, Alejandro Ferri, ha escrito un libro casi homónimo a este ejercicio:

El curioso puede exhumar, en algún oscuro anaquel de la Biblioteca Nacional de la calle México, un ejemplar de mi *Breve examen del idioma analítico de John Wilkins*, obra que exigiría otra edición, siquiera para corregir o atenuar sus muchos errores. (OCIII: 20)

Al principio, esta mención parecería una digresión, pero si se revisa el ensayo contenido en *Otras inquisiciones* y se compara con “El Congreso”, se notará el estrecho lazo entre ambos textos; el último podría considerarse el despliegue ficcional del primero.⁷⁰

Twirl, cuya inteligencia era lúcida, observó que el Congreso suponía un problema de índole filosófica. Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores. Sugirió que, sin ir más lejos, don Alejandro Glencoe podía representar a los hacendados, pero también a los orientales y también a los grandes precursores y también a los hombres de barba roja y a los que están sentados en un sillón. Nora Erfjord era noruega. ¿Representaría a las secretarías, a las noruegas o simplemente a todas las mujeres hermosas? (OCIII: 24)

Nora formaría parte de un impropio recuento arquetípico que dejaría ver que “no hay clasificación de universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple, no sabemos qué cosa es el universo”. (OCII: 86)

Posteriormente, este personaje sale de la escena y sólo reaparece al final, para

⁷⁰ En “El idioma analítico de John Wilkins” se anota: “Las palabras del idioma analítico de John Wilkins no son torpes símbolos arbitrarios; cada una de las letras que las integran es significativa, como lo fueron las de la Sagrada Escritura para los cabalistas”. (OCII: 84) Esta plena significación deriva en clasificaciones de todos los entes del universo, de manera similar a como lo propuso “cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones. (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas”. (OCII: 86)

confirmar su calidad de símbolo: “Nora me abrazó y me besó y aquel abrazo y aquel beso me recordaron otros”. (OCIII: 30) Esta cita remite a otra parecida en “Ulrica”, donde el narrador acota: “Pensé en mis mocedades de Popayán y en una muchacha de Texas, clara y esbelta como Ulrica, que me había negado su amor”. (OCIII: 18) Esta insistencia en la entidad femenina como emblema corrobora la hipótesis del carácter único e irrepetible de la experiencia amorosa y, al mismo tiempo, como idéntica cada vez que ocurre, salvo por una que otra modificación. A este respecto, en el poema “El amenazado” la voz lírica dice: “Es el amor. Tendré que ocultarme o que huir. / Crecen los muros de su cárcel, como en un sueño atroz. *La hermosa máscara ha cambiado, pero como siempre es la única*”. (OP: 385)

Más tarde, es incorporada al relato Beatriz Frost, quien semánticamente se instituiría como continuidad de Erfjord. Alejandro Ferri conoce a Frost en Londres, en la Biblioteca del Museo Británico, donde él concurría diariamente en busca de “un idioma que fuera digno del Congreso del Mundo”. (OCIII: 28) El sitio, como los vitrales de las Cinco Hermanas de York (en “Ulrica”), es un énfasis. Una catedral, un museo —el lugar de las musas—o una biblioteca son recintos donde se aspira a la inmortalidad y tal condición es transferida a la mujer allí encontrada (real o hipotéticamente). “Fue bajo la alta cúpula de la sala que conocí a Beatriz”. (OCIII: 28) Asimismo, el invierno inglés está presente en ambos relatos y es realzado en “El Congreso” por dos semas: el apellido de la protagonista, Frost, hielo, y por el mes en que el narrador llega a la ciudad inglesa: “Arribé a Londres a principios de enero del novecientos dos; recuerdo la caricia de la nieve, que yo nunca había visto y que agradecí”. (OCIII: 28) Como en “Ulrica”, el invierno connotaría cierta conjunción con el mito

escandinavo del fin del mundo, alegoría de la consumación de todas las cosas. Ferri, a partir de haber ingresado al Congreso, estaría a punto de lograr la comprensión,⁷¹ instancia análoga a la mismidad junguiana, tal estado ontológico implicaría la conclusión de todo para el individuo, aunque no necesariamente signifique la muerte física.⁷² Amar a Beatriz Frost es una etapa anterior a esta condición, acaso imprescindible, lo cual estaría en consonancia con la propuesta de Jung acerca de superar una serie de arquetipos, entre ellos el del ánima, para acceder al sí mismo.

Aún con sangre italiana, Frost viene de tierras nórdicas, como la valquiria de la *Volsunga saga* y como Ulrica; poseerla podría equipararse a ser dueño del tesoro de Andvari, quien lo ostenta, se convierte en Nibelungo, esto es, en muerto;⁷³ tal muerte, en el caso de Alejandro Ferri, sería de naturaleza psíquica y se vincularía asimismo con el concepto de *anagnórisis*⁷⁴ propuesto por Aristóteles.

La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca —ahora lo sé— el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden en los galpones de una estancia perdida. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay lugar en que no esté. El Congreso es los libros que hemos quemado. El Congreso

⁷¹ En los personajes borgesianos que tienden a la mismidad, el éxtasis no es producto de una contemplación donde la racionalidad se ha suspendido, sino que es resultado de un proceso inexplicable que permite al individuo comprender con todo su ser, incluyendo la razón, aquello que tradicionalmente ha sido considerado más allá de la entendimiento. "Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!" (OCI: 599)

⁷² Pueden mencionarse varios ejemplos de este estado en los personajes de Borges; uno de los más representativos es Tadeo Isidoro Cruz al descifrar su destino. "(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es". (OCI: 562)

⁷³ "En la Edda Mayor, donde los Nibelungos son los Niflungar, se habla muchas veces de Niflheim, Tierra de la Niebla, Tierra de los Muertos; los Nibelungos son acaso los muertos y quienes logran su tesoro están condenados a unirse, un día, a ellos. Así interpreta Wagner el mito; quienes conquistan el tesoro se convierten en Nibelungos". (OCC: 913)

⁷⁴ "El reconocimiento, como su nombre lo indica, es una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento". (Aristóteles, 2000: 16)

es los caledonios que derrotaron a las legiones de los Césares. El Congreso es Job en el muladar y Cristo en la cruz. (OCIII: 31)

En el paradigma nórdico dantesco, las características físicas de los personajes femeninos se mantienen constantes; así, Ulrica “era ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises”; el cuerpo de la Cautiva “era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas (...) y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles”; Beatriz Viterbo “era alta, frágil”, con “grandes y afiladas manos hermosas”. Por otra parte, el cabello rojo en los personajes de Borges realza semánticamente la nota nórdica que el narrador quiere imprimirles, con lo cual subraya el parentesco que mantienen con esta cultura.⁷⁵ Las raíces italianas de la protagonista, establecen una filiación inmediata entre ella, Beatriz Viterbo y Beatrice Portinari. En consecuencia, el eje nórdico y el dantesco se hallarían sintetizados en Beatriz Frost, quien parecería aglutinar a las entidades femeninas configuradas en los relatos anteriores.

Beatriz era alta, esbelta, de rasgos puros y cabellera bermeja (...) 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. Ser de cepa italiana en Buenos Aires era aún desdoroso; en Londres descubrí que para muchos era un atributo romántico. Pocas tardes tardamos en ser amantes (...) (OCIII: 28)

La repetición del semantema “tardar” en el último sintagma de la cita expresaría, paradójicamente, la índole fugaz del encuentro, que sin embargo, impelerá al narrador a la experiencia de la otredad, la cual suscitará en él un estado de arrobamiento equivalente a percibir el Zahir, el Aleph, la Rueda o la

⁷⁵ Por ejemplo, Twirl, personaje de esta misma historia, muy parecido físicamente a Beatriz Frost es de origen irlandés: “Fui descubriendo poco a poco que el rojizo hombre de la izquierda tenía el curioso nombre de Twirl. Recuerdo su aire frágil, que es atributo de ciertas personas muy altas, como si la estatura les diera vértigo y los hiciera abovedarse. Sus manos, lo recuerdo, solían jugar con una brújula de cobre, que a ratos dejaba en la mesa. A fines de 1914 murió como soldado de infantería en un regimiento irlandés”. (OCIII: 23).

Ciudad. Con este personaje por primera vez es explicitado el acto sexual, insinuado apenas en “Ulrica”.

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 que nos perdíamos para perdernos luego en el sueño, oh las primeras claridades del día y yo contemplándola. (OCIII: 29)

Esta pre-comprensión allanará el camino para que Alejandro Ferri haga suyas las palabras de don Alejandro Glencoe, el fundador del Congreso, pronunciadas luego de descubrir su necesidad al haber creado tal asamblea y seguidamente de perder su fortuna durante el proceso de agnición: “(...) pero mi ruina no me duele, porque ahora *entiendo*. Tal vez no nos veremos más, porque el Congreso no nos precisa, pero esta última noche saldremos todos a mirar el Congreso”.⁷⁶

El narrador pasa un año con Beatriz, celebra la Navidad y regresa a presenciar la disolución de la logia, pero también a experimentar el ejercicio de mismidad antes descrito. El año simboliza el cumplimiento de un ciclo, función que sería reforzada por la despedida en el mismo lugar del encuentro; esta etapa es coronada con la celebración navideña, cuya significado guarda una estrecha relación con el advenimiento del sí mismo.⁷⁷

A pesar de los pretextos que urdí para demorar la partida, tuve que volver a fin de año; celebramos juntos la Navidad. Le prometí que don Alejandro la invitaría a formar parte del Congreso; me replicó, de un modo vago, que le interesaría visitar el hemisferio austral y que un primo suyo, dentista, se había radicado en Tasmania. Beatriz no quiso ver el barco; la despedida, a su entender, era un énfasis, una insensata fiesta de la desdicha, y ella detestaba los énfasis. Nos dijimos adiós en la biblioteca donde nos

⁷⁶ Obsérvese cómo se están privilegiando semas como “saber” y “entender”, asociados a la situación de reconocimiento que embarga a los personajes.

⁷⁷ “Cristo ejemplifica el arquetipo del sí mismo. Representa una totalidad de índole divina o celeste, un ser humano transfigurado, un hijo de Dios sine macula peccati, sin mancha de pecado”. (Jung, 1992: 50)

conocimos en otro invierno. Soy un hombre cobarde; no le dejé mi dirección, para eludir la angustia de esperar cartas. (OCIII: 29)

Este tipo de despedida, poco deseada por el lector en el canon occidental moderno, evocaría quizás, de un modo más cercano, al canon cortés de la *Volsunga saga* o de la *Divina Comedia*, donde los enamorados reconocen plenamente que el mundo y su fluir sólo pueden suspenderse para ellos de manera transitoria, porque la infinitud del amor parecería residir en la índole única de cada deslumbramiento y de cada congoja. En consecuencia, el narrador deberá despedirse de Beatriz Frost, como lo hizo de Ulrica, de Teodelina Villar o de Beatriz Viterbo y vivir marcado por el vago recuerdo y la secreta agonía.

2.5. La imagen femenina en el paradigma nórdico dantesco

“El amor es eterno, mientras dura”. La aserción, recogida por Braceli en una entrevista con Borges, (1998: 223) compendiaría uno de los motivos manejados en “Ulrica”, “El Zahir”, “El Aleph” y “El Congreso”. Enamorarse es una experiencia metafísica análoga al éxtasis de contemplar el universo; es la detención del tiempo y la reunión de todos los espacios en uno solo; es lo absoluto que termina, empero, por extinguirse. Con un sabor a *La Vida Nueva* el escritor argentino afirma: “A veces dejados por la mujer elegida, sólo nos queda el goce de la agonía, el goce de estar tristes por la mujer que nos falta”; (1998: 223) esta situación parece ser una constante en estas ficciones: el protagonista (y también sujeto de la enunciación) se enamora de mujeres marcadas por un cariz sobrenatural proveído por la muerte o por un cronotopo fantástico.

Los personajes femeninos en este paradigma son configurados a partir de una *imago* o esquema imaginario cuyo origen son dos figuras modélicas: Brynhild y Beatrice Portinari. Esta *imago* definirá caracteres intemporales, ajenos, simbólicos, enigmáticos y susceptibles de ser venerados. Ulrica, Teodelina Villar, Beatriz Viterbo, Nora Erfjord y Beatriz Frost encarnarían el arquetipo del ánima, una idea eterna cuya repetición en el tiempo es actualizada por ellas, de ahí su indeterminación. El narrador, acaso involuntariamente, pondría a prueba esta idea en los cuentos mencionados y obtendría como corolario un severo cuestionamiento a las nociones de verdad, individualidad, tiempo y espacio.

El enamorado, para acercarse a sus musas, debe situarse en la ambigüedad de un cronotopo irreal, lo cual implica un cambio en el contrato de veridicción;

la experiencia amorosa demandará su muerte alquímica, una mutación psicológica semejante al fenecimiento que lo preparará para vislumbrar la mismidad. Ostentar el tesoro del amor, o soñar con él, es análogo a hallar el anillo del Nibelungo y convertirse en un condenado;⁷⁸ el narrador, en los textos analizados, ingresa a una temporalidad mítica similar a la de Sigurd cuando cruza el círculo mágico para rescatar a Brynhild o a la de Dante cuando accede al Otro Mundo para encontrarse con Beatrice. Este nuevo cronotopo se inaugurará en “Ulrica” cuando ésta y Javier llegan al segundo *Northern Inn*; en “El Zahir”, cuando el protagonista sale del velorio de Teodelina; en “El Aleph”, cuando “Borges” entra al sótano de la casa de Beatriz, y en “El Congreso”, al arribo de Alejandro Ferri al «rojo laberinto de Londres». Amor, sexo y muerte — como en la alquimia— serían, en el paradigma nórdico dantesco, una y la misma cosa.⁷⁹

La presencia de los espejos en sus distintas modalidades se enlaza con lo femenino en los relatos previamente comentados, la caoba y el río en “Ulrica”; los retratos y los objetos maravillosos en “El Aleph”, “El Zahir” y “El Congreso”. La moneda, la esfera mágica y las fotografías (estructuras especulares) son permutables por las mujeres, quienes —como los espejos— simbolizan la multiplicación, de ahí su carácter aterrador. Estos cristales se disuelven con la unión carnal y se convierten entonces en emblema de la fusión, de la

⁷⁸ El Nibelungo, según el mito wagneriano, es quien ha hallado el tesoro infinito, pero carga con su maldición: la desdicha y la muerte.

⁷⁹ Por tal razón, no es gratuita una variación consonántica entre los nombres de los protagonistas de “Ulrica” y “El muerto”, Javier Otárola y Benjamín Otálora, respectivamente. A Benjamín le permitieron “el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto”, (OC: 549) porque era “muerte luciendo”. Una milonga que Borges solía tatarrear dice: “La muerte es vida vivida, / la vida es muerte que viene, / la vida no es otra cosa / que muerte que anda luciendo...” (Barone, 1997: 62)

reintegración de las criaturas con la Naturaleza y de ésta con el *En soph*,⁸⁰ representan la posibilidad de la mismidad y, simultáneamente, la nulificación de la personalidad, y develan, igualmente, otro atributo de los personajes femeninos, su calidad de simulacros, índole que se extendería al narrador y al lector mismo.

Físicamente, las entidades femeninas son parecidas (ligeras, altas, frágiles, rasgos afilados o puros, ojos claros, cabellera rubia o roja); si son imperfectas es para enfatizar la tesis de que “el amor deja ver a los otros como los ve la divinidad”. La trivialidad no es obstáculo para ser consagradas por un narrador cuyas similitudes con Borges en su papel de autor son innegables. En dos casos, el de Beatriz Viterbo y Teodelina Villar, la voz se halla distanciada y discrepa de ellas para producir un efecto paródico, cuyo propósito es cuestionar las acciones de los personajes, los temas de la ficción (el amor y la experiencia de la mismidad), al autor y al lector. En los otros relatos, “Ulrica” y “El Congreso”, las mujeres son idealizadas y la experiencia amorosa con ellas consiste en la mismidad.

En síntesis, la imagen femenina en el paradigma nórdico-dantesco exhibe varios aspectos comunes en todos los relatos. Existe un objeto o situación que se torna reveladora para el sujeto de la enunciación, quien como espectador experimenta una transformación psíquica. La entidad maravillosa tiene una valencia femenina o está estrechamente asociada a una mujer quien, dada su índole feérica, está muerta o pertenece al plano mítico. Así, los personajes femeninos son construidos como iconos y venerados, en su propiedad de

⁸⁰ “El En Soph, según la cábala, es la divinidad primordial no manifestada, de donde emana las diez Sephirot, que conforman al Adam Kadmon u Hombre Arquetipo, el cual está en el Cielo y de quien somos reflejo”. (OCIII: 271) Nótese la relación intertextual con “El golem” y con “Las ruinas circulares”.

inalcanzables, por el artista; en esta tónica, el cuadro donde el retrato de la amada es enmarcado sirve para separarla de la cotidianidad del espectador (el narrador y el lector) y para acentuar su ausencia. Esta *falta* será uno de los puntos de arranque del discurso; acaso como Dante, la voz narrativa de estas historias evocará a la mujer añorada y tejerá estos mundos ficcionales quizás para nombrarla tangencialmente.

3. LOS INTERTEXTOS FILOSÓFICO, MITOLÓGICO Y LITERARIO

Sin proponérmelo al principio, he consagrado mi ya larga vida a las letras, a la cátedra, al ocio, a las tranquilas aventuras del diálogo, a la filología, que ignoro, al misterioso hábito de Buenos Aires y a las perplejidades que no sin alguna soberbia se llaman metafísica.

Jorge Luis Borges

La literatura de Borges es una urdimbre de imprevistas combinaciones de lo literario con lo extraliterario que deriva en incontables innovaciones discursivas y semánticas. La filosofía y la mitología son temas sobre los que el autor argentino reflexiona frecuentemente. Esta conjunción de saberes coadyuvarían en la configuración de textos como “Emma Zunz”, “La intrusa” y “La viuda Ching, pirata”. Al mismo tiempo, la literatura policial y realista, la literatura gauchesca, la Biblia y los cuentos orientales serían, igualmente, marcos preponderantes de estas ficciones. Todos estos metarrelatos determinarían, en mayor o menor medida, la construcción de los personajes y orientarían la lógica narrativa. Específicamente, el mito mesiánico, las historias de Caín y Abel y David y Jonatán, así como una anécdota inglesa sobre la piratería oriental definirían, respectivamente y de manera general, la configuración de las protagonistas de “Emma Zunz”, “La intrusa” y “La viuda Ching, pirata”. En tanto, el narrador sistemáticamente se encargaría de menoscabar los significados tradicionales inherentes a todos estos textos y de proponer al lector la creación de sentidos diferentes.

Así, resultan personajes femeninos *sui generis* identificados por la tónica de la transgresión. Emma Zunz, Juliana Burgos y la Viuda, de algún modo, desafían

los códigos del entorno que las define y mantienen importantes divergencias con respecto a las imágenes del paradigma nórdico dantesco estudiado en el capítulo anterior; la más significativa quizás sea la manera como son aprehendidas por el narrador ya que, en ninguno de los casos, él está involucrado sentimentalmente con ellas, lo cual le permite tomar distancia e introducir ideas y reflexiones de orden diferente al amoroso.

3.1. Lo filosófico-mitológico: Emma Zunz

Una notable propensión por la filosofía de Schopenhauer muestra Borges a lo largo de su obra. “Emma Zunz” es, quizás, un ejemplo paradigmático al recuperar algunas ideas de la obra cumbre de este pensador alemán, *El mundo como voluntad y representación*. Otra de las aficiones del escritor argentino es la Cábala. El mito de la Shejiná, alegoría de la energía femenina divinizada, es refigurada en este relato, además de ser objeto de especulación y renovación literaria en múltiples poemas y ensayos.¹

La literatura es, para Borges, un gran entramado en el que cada escritor asimila, glosa e interpreta unas cuantas metáforas. “Emma Zunz” podría definirse como un tejido complejo que condensa varios niveles de significación. La lectura de este texto se disgrega por caminos diversos que a su vez se fraccionan en otros y otros... El tema de la venganza es un primer cristal del calidoscopio, al que se añaden, además, las mencionadas consideraciones de corte filosófico y mítico basadas en las ideas de Schopenhauer y de la Cábala. Estos elementos son punto de partida para construir a la protagonista, quien, mediante su obrar, se configura a sí misma a la par que estructura la historia.

El presente apartado se aboca a la búsqueda de los textos detrás del texto que dan forma al modelo femenino y que, combinados con la poética del relato, permiten descubrir las nuevas propuestas literarias de esta ficción.

El cuento se inicia con un énfasis en el cronotopo:

¹ Por ejemplo, entre los ensayos aparecen “La cábala”, “Una vindicación de la cábala”, “Israel (Más allá de las aventuras de la sangre)”, “Las luminarias de Hanukah” y “Yo, judío”. Entre las ficciones se cuentan “Deustches requiem”, “La escritura del dios”, “El Aleph” y “Las ruinas circulares”. Entre los poemas destacan “El golem”, “A Israel”, “Baruch Spinoza”, “Israel, 1969”, por mencionar sólo algunos.

El catorce de enero de 1922. Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en Brasil, por la que supo que su padre había muerto. (OCI: 564)

El nombre y el apellido de la protagonista, así como la razón social del establecimiento donde trabaja, son pautas para conocer su origen, judío-alemán, y su ocupación, obrera. Estos datos, aunados los de la carta, permiten situar al narrador tanto espacial como semánticamente: su perspectiva estaría *con o detrás de Emma y compartiría* su punto de vista.

“La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre. Luego la inquietó la letra desconocida. Nueve o diez líneas borroneadas querían colmar la hoja”. (OCI: 564) La ambigüedad comienza a invadir el texto. El sujeto de la enunciación no explica por qué Zunz pudo sentirse “engañada” al ver la estampilla postal y la envoltura de la misiva —acaso porque no sabía el paradero de su padre— sólo agrega que la caligrafía y la presentación del documento la perturban. “Emma leyó que el señor Maier había ingerido por error una fuerte dosis de veronal y había fallecido el tres del corriente en el hospital de Bagé”. (OCI: 564) El apellido diferente entre el progenitor y la hija da pie para preguntarse por qué Maier y no Zunz. El tema judío, invocado por los datos nominales de los personajes y de la fábrica,² permitiría asociar el sema de la persecución³ como una de las posibles causas: Maier podría estar huyendo o escondido por alguna razón. Aunado a esto, quizás la pobreza, la vejez y el exilio provocaron en él estrés o depresión y por ello consumía el veronal.⁴ La mención de tal

² El giro de la empresa remitiría al cliché del judío como comerciante, pero también como fabricante de hilados o tejidos.

³ El pueblo judío, víctima del acoso desde tiempos inmemoriales, se ha ganado, asimismo, el estereotipo de la errancia y el destierro.

⁴ Barbitúrico prescrito contra la depresión; en dosis extremas conduce al coma o a la muerte por afectar el sistema nervioso central y el aparato respiratorio. (EB: 2003)

fármaco es otra referencia que contribuye a la verosimilitud y a la construcción del incierto cronotopo del deceso.

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego, de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor, luego, quiso estar en el día siguiente. (OCI: 564)

El tiempo como categoría subjetiva es aludido a partir de la reacción de Zunz ante la carta. La primera oración es breve; el punto y seguido anunciaría una marca de separación entre la lectura y su repercusión, entre el momento de la decodificación del documento y el de la apropiación. Luego de asimilar el contenido, un conjunto mezclado de sensaciones y emociones la invaden; esta técnica descriptiva provocaría un efecto de empatía. La impresión es tan fuerte que su primer deseo es escapar del presente; el futuro es una posibilidad de liberación, sin embargo, el “hoy” se le impone a pesar de su fugacidad. La detención del fluir temporal en un solo acontecimiento parece condenarla momentáneamente.

Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo y que seguiría sucediendo sin fin. (OCI: 564)

La lectura de la misiva inauguraría una temporalidad mítica parcialmente afín a la experiencia de contemplar el Aleph: en la esfera que contiene todos los sucesos del universo, el tiempo se detiene; de manera paralela, en la mente de Emma que alberga un único acontecimiento, el fallecimiento de Maier, el discurrir temporal cesa. El énfasis en la trama o *mythos*⁵ es apuntalada como

⁵ Paul Ricœur en *Tiempo y narración II* (1995) indica que el *mythos* (trama) corresponde al momento de la configuración del relato y posee un carácter dinámico al desempeñar una función integradora entre la precomprensión y la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales. La construcción de la trama permite el paso de lo paradigmático a lo sintagmático al transformar acontecimientos en historia mediante la extracción de la configuración a partir de la sucesión. La trama igualmente comporta una dimensión episódica

una de las características del relato. El narrador teje la historia de una mujer, quien a su vez fabula acerca de su propia realidad para conferirle sentido. Así, el lector es invitado a refigurar en “tercer grado” una invención cuyo significado completo se logrará con la ejecución de su ejercicio.

Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos posteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería. (*OCI*: 564)

El ritmo de la narración invocaría, asimismo, la técnica del relato policíaco,⁶ con la que se establecerá un juego paródico. La prolepsis implícita que se advierte en la cita, abre una expectativa ante lo incierto, ante algo que el narrador conoce y se reserva para aumentar la tensión del texto. Así, el lector tiene una razón más para identificarse con la protagonista: al querer saber lo que sucederá, compartirá con ella la urgencia de “estar en el día siguiente”. No obstante, el sujeto de la enunciación —en consonancia con el canon antedicho— se mantiene en su exigüidad informativa e introduce una analepsis acerca de la vida pretérita de Emma Zunz.

En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier, que en los días felices fue Emanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualaguey, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto sobre «el desfalco del cajero», recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal. Loewenthal. Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. (*OCI*: 564)

(acciones ligadas lineal y sucesivamente) y una dimensión configurante (la síntesis de las acciones se convierte en una totalidad significante).

⁶ El relato policial es, para Borges, un género inaugurado por Poe en el que un repertorio reducido de problemas se sujeta a número también restringido de variaciones dignas. (Capdevila en Cueto, 1995: 72) En la nota publicada en Sur “Los laberintos policiales y Chesterton” Borges bosqueja los códigos de este tipo de ficción: “Un límite discrecional de seis personajes; declaración de todos los términos del problema; avara economía en los medios; primacía del cómo sobre el quién; el pudor de la muerte; necesidad y maravilla en la solución”. Algunos de estos preceptos son constantemente quebrantados por los autores clásicos del género con el fin de sorprender al lector. (BS: 127-128)

Esta reconstrucción del propio pasado podría considerarse una de las claves de lectura de la narración. La memoria es, para Borges, un mecanismo que “elige y redescubre” (*OP*: 611) o, en el decir de Proust, “*un secours d’en haut. Pour me tirer de néant*”. (Proust, 1988: 14) En este tenor, guardaría más relación con la subjetividad que con la verificabilidad de los hechos. Al mirar atrás, la protagonista se reestructura mediante un conjunto de elecciones codificadas que el narrador acomoda de manera enumerativa, cuidada, eficaz y armónica en su contenido. En el fragmento transcrito, se ha procedido siguiendo una lógica temporal aunada al mecanismo básico de la remembranza, es decir, a través de asociaciones coherentes sólo para quien realiza la evocación. La referida retrospectiva registra tanto situaciones generales como detalles cuyo significado es inaccesible —hasta el momento— para el lector, sin faltar los recuerdos dolorosos directamente relacionados con la desgracia del padre, que precipitó, a su vez, la ruina familiar, la separación y dividió la vida de Emma en dos épocas, la venturosa y la desdichada.

La insistencia en la palabra “recordó” se asocia con la reiteración del verbo “vio”, determinante en ficciones como “El Aleph”, “La escritura del dios” o “El Zahir”, en las cuales el acto de contemplar conduce, con matices distintos, al clímax y a la anagnórisis. También en esos casos la descripción del objeto percibido es parcial y únicamente los fragmentos recuperados por el propio personaje son anotados. Así, Emma mira, a través del crisol de la memoria, la pérdida su pasado y al que cree el culpable.

La labor evocativa del personaje femenino podría examinarse a partir de dos campos; el primero se asociaría con la figura materna, dado que los elementos

enumerados se relacionan con lugares de refugio y cobijo (la chacra, la madre propiamente, la casa y los diseños de una ventana); el segundo campo correspondería al padre, coligado con la pérdida de los valores anteriormente enumerados y con la separación. Llama la atención que la voz narrativa se interrumpa para precisar, entre paréntesis, que Emma “trató de recordar” a su madre. Esta especie de encabalgamiento semántico permite preguntarse por qué ella hace un esfuerzo por recordarla y por qué el sujeto de la enunciación se detiene en eso; paralelamente, más adelante se aclara, también entre paréntesis, que el señor Maier señaló a Loewenthal, en juramento, como el autor del robo, y su hija “jamás lo olvidaba”. Al lector, por lo pronto, sólo le queda sentirse intrigado. Asimismo, la cita analizada confirmaría a la protagonista como tejedora de su propia trama, ya que arma su personal figuración de los sucesos familiares pretéritos sin verificar la exactitud de los datos. Tal actitud invocaría el postulado de Schopenhauer acerca de que el mundo es *representación* de quien lo percibe.

Y esto vale tanto para el presente como para el pasado y el futuro, para lo más lejano y lo más cercano, pues vale para el tiempo y el espacio mismos, en donde todo esto se da por separado. Todo cuanto pertenece y puede pertenecer al mundo está inevitablemente implicado con este hallarse condicionado por el sujeto y sólo existe para el sujeto. (Schopenhauer I, 2003: 85)

Por ende, esta premisa del filósofo alemán constituiría uno de los hilos conductores de la estética de la ficción y serviría, asimismo, para justificar, en parte, la actitud de la voz narrativa siempre cuidadosa de dosificar la información a partir de lo que Emma siente o piensa al momento de efectuar cada acción. La conjetura sería una consecuencia de esta línea artística; omitir si realmente las circunstancias acaecieron como ella las repasa o como las

selecciona, instaura la duda y la suposición. Beatriz Sarlo, a este respecto, explica el proceder de la protagonista como resultado de un *acto de fe*⁷ hacia su padre, el cual la conduce a un exceso en la dilucidación de los acontecimientos (por ejemplo, Emma *infiere* de la carta, sin tener mayor información, que su padre se suicidó) y, por consiguiente, en su hacer.

Después de la carta, de los recuerdos desarticulados de la infancia, y del recuerdo nítido de la revelación que su padre le hace antes de abandonarla (no fui yo el estafador, fue Loewenthal), Emma está lista para que su interpretación de los hechos se transforme en acción. (Sarlo, 2003: 121)

El retrato moral inicia con un énfasis en la poco más o menos supersticiosa discreción del personaje analizado:

Emma, desde 1916 guardaba el secreto. A nadie lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder. (OCI: 564)

La configuración de la ruptura familiar en la mente de la protagonista, dado su carácter enigmático, plantearía varios escenarios: El primero tendría que ver con lo que hizo el padre; el segundo, con lo que éste le dijo a su hija, y el tercero, con lo que realmente aconteció. Múltiples facetas conforman un mismo hecho y diluyen la posibilidad de esa verdad objetiva, defendida por los cánones de los relatos policíaco y realista. “Había en la fábrica rumores de huelga. Emma se declaró, como siempre, contra toda violencia”. (OCI: 565) La frase “como siempre” explicitaría otros rasgos del carácter del personaje, la medida y la tranquilidad; pero también podría considerarse una trampa del

⁷ La escritora argentina anota: “Ella está segura de que el desfalco hizo posible el enriquecimiento de Loewenthal sólo porque su padre, antes de huir, se lo ha dicho. Como sólo sabemos eso, podemos dudar: ¿el padre de Emma la engañó acerca de Loewenthal para que ella conservara una imagen digna de quien huía a Brasil escapando de la policía? ¿El padre de Emma la engañó para salvar el honor de Emma? El relato calla en el mismo punto en que Emma cree”. (Sarlo, 2003: 119)

alevoso narrador, quien estaría tratando de ocultar el principal propósito de la protagonista: la venganza. Así, la frase se convertiría en prolepsis velada de la línea de acción que ha asumido Emma Zunz.

A las seis, concluido el trabajo, fue con Elsa a un club de mujeres, que tiene gimnasio y pileta. Se inscribieron. Tuvo que repetir y deletrear su nombre y su apellido; tuvo que festejar las bromas vulgares que comentan la revisión. (OCI: 565)

Las palabras “pileta” y “revisación” son propias del habla de Buenos Aires. El sujeto de la enunciación ha permitido un discurso indirecto apegado a la voz del personaje para reforzar la ubicación del punto de vista narrativo y acercar al lector a los pensamientos y sentimientos de Zunz. Asimismo, el uso de estos americanismos, pareciera tener la intención de contrastar el origen judío de Emma con el sitio donde se halla, la capital argentina, y de añadirle la cualidad de la forastería: una extraña que discrepa con el ambiente donde se mueve — índole que antes ha sido detectada en algunos personajes femeninos.⁸ Esta falta de filiación con el *ethos* social es confirmada con la reiteración del verbo “tuvo”, que denota obligación. Emma se siente incómoda ante los chistes, seguramente morbosos y de mal gusto, a que daba lugar la “revisación” de su cuerpo.

Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban un temor casi patológico... (OCI: 565)

⁸ Un elemento común en la mayoría de los personajes femeninos borgeianos es su naturaleza ajena. Por alguna razón son extraños al ambiente donde se desenvuelven o sus acciones no se ajustan a la expectativa de los demás. Por ejemplo Ulrica, protagonista del relato homónimo, es una mujer noruega que se halla de paso por Inglaterra. La Cautiva, de la “Historia del guerrero y la cautiva” es una “india inglesa” que vive en la pampa. La exótica viuda Ching, por otra parte, desarrolla una actividad de “hombres” —la piratería— y con ello desafía al emperador.

Mediante una combinación de reticencias, el narrador comenzaría a revelar ciertas claves acerca de la sexualidad de Emma. Didier Anzieu ha escrito que Borges intuyó al cuerpo como “esquema de todos los esquemas” y a partir de esta idea cimentó muchos de sus cuentos.

Borges es el narrador del alba del lenguaje. Comparte con nosotros el jubiloso deslumbramiento del niño que descubre que su cuerpo coincide con un código y que puede jugar con ese código de la misma manera que su madre y él han jugado con el cuerpo del otro. Nos comunica la embriaguez de pensar que la polisemia de los símbolos, que las combinaciones infinitas permitidas gracias a cualquier código, una vida, todas las vidas de todos los hombres del pasado, del presente y del futuro, no las agotarán nunca. Desmontar con el fin de dominar los mecanismos de esa polisemia, de esas combinaciones, se convierte entonces en un medio para reparar el tiempo que transcurre, la muerte que se repite en cada separación, un medio para superar el horror de los espejos cuando nos devuelven la imagen fragmentada, mutilada, de nuestro cuerpo, cuando se refleja en ellos esa otra imagen, peligrosa y deseable, de un seno, o de un cuchillo. (Anzieu, 1993: 351-352)

Esta tesis pareciera combinarse en el relato con la postura de Schopenhauer acerca del organismo humano, al que considera el “único individuo real en el mundo, esto es, la única manifestación de la voluntad y el único objeto inmediato del sujeto”; (Schopenhauer I, 2003: 192) así, se torna en instrumento de comprensión del mundo:

El conocimiento que tengo de mi voluntad, aunque inmediato, no puede dissociarse de mi cuerpo. Yo no conozco mi voluntad en su conjunto, como una unidad, ni perfectamente conforme a su esencia, sino que únicamente la conozco en sus actos individuales, por tanto en el tiempo, que es la forma del fenómeno de mi cuerpo, como lo es de todo objeto; por eso el cuerpo es condición de conocimiento de mi voluntad. (Schopenhauer I, 2003: 190)

De acuerdo con estas premisas, la inadaptación de Emma, manifiesta en la perturbación ante la mofa y ante la imposibilidad de relacionarse con los hombres, sería producto de una discordancia entre las exigencias del ambiente y las señales de su ser físico. Esta actitud recordaría la postura literaria del

mismo Borges hacia la sexualidad:⁹ los espejos y el sexo son abominables porque multiplican a los hombres. El miedo *casi* enfermizo de la protagonista hacia los hombres manifestaría el sentir de un cuerpo femenino, en teoría diseñado para encontrarse con uno masculino, que por alguna causa rechazaría esta función. La voluntad en la naturaleza pareciera trastocarse. La intencionada reticencia del narrador deja, por el momento, otro cabo suelto.

Sin perder de vista estos temas, valdría la pena abrir un paréntesis para reflexionar acerca de por qué una mujer judía protagoniza esta historia. Existen las razones evidentes, como la patente admiración de Borges por esta cultura; en alguna parte de su obra menciona que los argentinos son como los judíos: gozan del patrimonio occidental, pero pueden tomar distancia de él y cuestionarlo. También es pertinente recordar que “Emma Zunz” se incluye en el volumen titulado *El Aleph*, nombre proveniente de la primera letra del alfabeto hebreo y que en el cuento homónimo es el lugar donde se reúnen todos los puntos del universo. La historia de este personaje podría ser uno de los tantos ángulos de la esfera iridiscente donde la acción tiene preeminencia sobre el tiempo, el espacio y los nombres propios. Otra razón por la que pudo Borges escoger una judía como personaje principal es por la noción de justicia derivada de esta tradición, basada en que sólo Dios la da y la quita; sin embargo, unos cuantos elegidos, arrebatados por el furor divino son llamados para restablecerla. Luego de exponer estos argumentos subyace la extrañeza de por qué una obrera, inscrita en un círculo social de inmigrantes hebreos en Buenos Aires, ubicada en un ámbito marginal de clara desventaja, asume el papel principal en esta ficción. Quizás mostrar cómo esta mujer revertiría tal

⁹ A la que podría añadirse la coincidencia de múltiples biógrafos del escritor argentino en el rechazo de éste a la sexualidad.

situación a su favor podría ser una promesa del texto. Eventualmente la propuesta de Edna Aizenberg acerca del mito cabalístico de la Shejiná o energía divina femenina como base para construir a Emma Zunz,¹⁰ podría aclarar su función en el relato:

[En "Emma Zunz"] el cuento cósmico subyacente es el mito de la SHEJINÁ, la hipóstasis femenina de Dios, que Borges ha combinado con otras historias divinas para construir su ficción. La SHEJINÁ ocupa un lugar central en el vocabulario mítico teosófico de los cabalistas porque el misticismo judío desarrolló la idea de un elemento femenino semi-independiente de Dios. (...) El sustantivo SHEJINÁ es femenino, así que ya existía una tendencia a personificarla como mujer, pero de ninguna manera se la consideraba una entidad autónoma. Hasta que llegaron los cabalistas. Estos construyeron una cosmogonía erotizada en la cual la SHEJINÁ llegó a ocupar un lugar primordial, parecido al de la Virgen María en el cristianismo. (Aizenberg, 1997: 135)

En el principio de los tiempos —dice El Zohar— Dios y la Shejiná eran uno:

Nada perturbaba la feliz unión de los ritmos de la existencia divina en la gran melodía de Dios. Asimismo, en el principio nada perturbaba el contacto permanente de Dios con los mundos de la creación, en los que palpitaba Su vida divina y, en particular, con el mundo humano. (Scholem, 1996: 191)

Luego de la Caída, el exilio de los hombres causó también el de la Shejiná, afrentándola y provocándole incontables ultrajes. El padre la convirtió entonces en jueza y en guía de los ejércitos celestiales; le confió sus armas de destrucción y ella emprendió la guerra contra pecadores, idólatras y enemigos del Pueblo de Israel. Los justos se le aliaron y colaboraron con oraciones y sacrificios para restaurar el orden primordial. No obstante haberse tornado combativa y severa, la Hija Divina se mantuvo casta y virginal. (Aizenberg, 1997) La reescritura de "Emma Zunz" se apegaría y a la vez divergiría de este mito de raigambre judía.

¹⁰ Esta idea encontraría sustento en la afición de Borges por la Cábala, manifiesta en incontables ocasiones en su obra. Su autor favorito, Gershom Scholem (citado en el poema "El golem"), desarrolla ampliamente este mito en sus estudios *La cábala y su simbolismo* (2001a), *Las grandes tendencias de la mística judía* (1996) y *Los orígenes de la cábala* (2001b).

En este orden de ideas, los nombres de los personajes servirían para apoyar su estructuración simbólica. Emanuel significa “Dios con nosotros”; (Tibón, 1988: 86) es el nombre que el ángel Gabriel, en sueños, le dictó a José para ponerle al niño. Emma, por otra parte, proviene de una raíz germánica que equivale a “fuerza”. La similitud fónica Emanuel—Emma podría implicar que el padre obraría a través de la hija, como Dios efectuaría sus designios a través de sus profetas o de la Shejiná. Igualmente, tal semejanza podría considerarse, de manera tangencial, un guiño relacionado con la oposición histórica entre judíos y alemanes, exacerbada en el momento en que fue escrito este texto (1948), y que quizás invitaría a la disolución de estas diferencias,¹¹ ya que en la estética de Borges, “un hombre es todos los hombres”.¹² Una vez elaboradas las precisiones anteriores, es pertinente volver al argumento.

El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tendría que tramar y que imaginar, dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos. (OCI: 565)

El día de reposo obligado para los judíos, Emma ejecutará un plan que ha venido tejiendo y que el narrador aún no quiere revelar, pero cuya trascendencia es obvia, dado que el “día de Dios” será transgredido para llevarlo a cabo. La palabra *sabbath* significa "reposo". Para la Cábala, en este día “la luz del mundo superior irrumpe en el mundo profano, donde el hombre vive los seis días de la semana”; es una celebración simbólica de las nupcias divinas. “A esto se añadía el ritual místico que identifica la esposa, el Sábado y la Shejiná”, conocida ésta última como “la virgen bella que carece de ojos, la

¹¹ La conjunción del mito cabalístico de la Shejiná con algunas ideas del pensador alemán Arthur Schopenhauer en este relato invitaría también, de manera lateral, a pensar en tal disolución.

¹² Del mismo modo, la Cábala postula que los pensamientos, palabras y acciones de uno afectan a todo el universo de una manera insospechada, dada la interconexión de todas las cosas. (Scholem, 1996)

que se ha deshecho en el llanto del exilio". (Scholem, 2001a: 153-155). Lo anterior otorgaría sentido a la aparente incongruencia de obrar en sábado; Emma Zunz también ha llorado largamente su propio "destierro" y ahora en su ánimo subyace la urgencia de concluir todo, pues ya está en "aquel día". Urdir y figurar pareciera que fueron actos complejos; su ejecución será mitigante. La iteración del sustantivo "impaciencia" remarcaría la necesidad de restaurar el equilibrio en su vida, alterado por el supuesto fraude en la fábrica.¹³

Leyó en *La prensa* que el Nordstjärnan de Malmö, zarparía esa noche del dique 3; llamó por teléfono a Loewenthal, insinuó que deseaba comunicar, sin que lo supieran las otras, algo sobre la huelga, y prometió pasar por el escritorio, al oscurecer. Le temblaba la voz; el temblor convenía a una delatora. Ningún otro hecho memorable ocurrió esa mañana. (OCI: 565)

Las oraciones cortas caracterizan el estilo de la alocución, que sólo se detiene en la esencia de las circunstancias, acaso porque el sentido total de la ficción pretenda lo mismo. El narrador precisa sostener la verosimilitud de la historia mediante detalles realistas¹⁴ como los nombres; por ejemplo, *La prensa* es un título tradicional para un periódico en Latinoamérica; de manera recíproca, el nombre del navío y su destino, poco familiares para el lector, sugieren una latitud incierta y ajena.¹⁵ Una vez que Emma ha localizado un barco extranjero a punto de zarpar y ha acordado una cita con el dueño de la empresa, todo está listo para arrancar su proyecto.

¹³ Este acontecimiento tendría, dentro de la psique de Emma, proporciones equiparables al caos causado por el pecado de los hombres en el mito cabalístico.

¹⁴ Las precisiones temporales y espaciales supondrían una historia apegada a la objetividad que sustentaría la afirmación de Borges acerca del carácter aparentemente realista de este relato, asentada en el Epílogo de *El Aleph*: "Fuera de "Emma Zunz" (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la "Historia del guerrero y la cautiva" que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico"; (OCI: 629) sin embargo, la verdadera intención del sujeto de la enunciación, parece ser otra, plantear el lugar de la ambigüedad y la alusión en la historia mediante una actitud vacilante hacia los hechos referidos y por su desplazamiento constante de la omnisciencia a la deficiencia.

¹⁵ El Nordstjärnan, que en sueco significa "estrella del Norte" se dirige hacia Malmö, ciudad también sueca.

Emma trabajó hasta las doce y fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo. Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado. Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia. (OCI: 565)

Mientras descansa, Emma maquina una y otra vez su propósito. El sujeto de la enunciación interrumpe la historia para discurrir sobre su ejercicio narrativo e induce al lector a hacer lo propio con su labor refigurativa mediante una aclaración metatextual: la difícil tarea de recuperar las reminiscencias del personaje. En una historia en la que una mujer teje su pasado y su futuro, podrían desprenderse variaciones secretas provenientes de la instancia de la configuración o de la interpretación:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizás impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava, tal vez. ¿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? (OCI: 565)

En un presente en el que las acciones contadas son recuerdo, el conocimiento sobre ellas se convierte en conjetural; por consiguiente, narrar sería una forma de reinventar y todo propósito realista quedaría rebasado por la subjetividad del dato. Con este paréntesis, el lector es obligado a distanciarse de la dimensión episódica del *mythos* (acciones ligadas lineal y sucesivamente) y a reflexionar sobre la dimensión configurante (la síntesis de las acciones como totalidad significativa). Asimismo, se pone de manifiesto la advertencia acerca del carácter artificial de esta historia, cuyo cronotopo ha contribuido a crear un contrato de veridicción que se ha desplazado hasta el límite de lo verosímil.

Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más

razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova. (OCI: 565)

El narrador ofrece dos suposiciones acerca de las sensaciones de Emma al recorrer el Paseo de Julio. La primera la ubicaría en un ámbito análogo al de una pesadilla; los espejos, las luces y los ojos hambrientos se asociarían con campos semánticos relativos a la mirada y la exhibición degradantes; la multiplicación ejercida por los espejos repetiría el motivo borgiano de la aversión a la sexualidad. En el Paseo de Julio, Emma no “ve” algo que la transforma (como a los personajes de las visiones extáticas), sino que “se ve” acosada, humillada y expuesta. En la cartografía literaria de Borges, este sitio es icónico; adjetivado en el poema “Paseo de Julio” como infame, anárquico, irreal, y repugnante, es un lugar donde el sujeto se siente ajeno y extraño.¹⁶ El Paseo de Julio, tanto en la pieza lírica como en este relato, mantiene la constante de hallarse plagado de ofuscación y locura. Esta carga semántica prefiguraría, para Emma Zunz, el ingreso a un cronotopo aberrante cuya tónica es el desconcierto. Luego de esta angustiosa descripción el narrador obliga a volver al universo de la configuración textual con la frase: “pero es más razonable conjeturar” y ofrece una acción alternativa para la protagonista, quien, en el mismo Paseo, transitaría “inadvertida” por la “indiferente recova”.

¹⁶ El poema, incluido en el Cuaderno San Martín dice: “Juro que no por deliberación he vuelto a la calle / de alta recova repetida como un espejo, / de parrillas con la trenza de carne de los Corrales, / de prostitución encubierta por lo más distinto, la música. / (...) Barrio con lucidez de pesadilla al pie de los otros, / tus espejos curvos denuncian el lado de la fealdad de las caras, / tu noche calentada en lupanares pende de la ciudad. / Eres la perdición fraguándose un mundo / con los reflejos y las deformaciones del nuestro; / sufres de caos, adoleces de irrealidad, / te empeñas en jugar con naipes raspados la vida; / tu alcohol mueve peleas, tus adivinas interrogan envidiosos libros de magia. / (...) Tienes la inocencia terrible / de la resignación, del amanecer, del conocimiento, / la del espíritu no purificado, borrado / por los días del destino / y que ya blanco de muchas luces, ya nadie, / sólo codicia lo presente, lo actual, como los hombres viejos. (...) / Tu vida pacta con la muerte; / toda felicidad, con solo existir, te es adversa”. (OP: 110-111)

La combinación de epítetos aludiría a la soledad existencial en la modernidad,¹⁷ donde la vida de uno es totalmente ignorada por el otro y en el anonimato de las calles cada uno camina encapsulado.

Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del Nordstjärnan. 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. (OCI: 565-566)

El ámbito de prostitución, sugerido apenas mediante las descripciones laterales del Paseo de Julio, es confirmado ahora por el pudoroso narrador, quien se halla, al igual que Emma, alejado de ese mundo. La protagonista observa por un rato e intuye el modo de proceder en ese sitio. El lector puede ahora advertir que la anticipada mención del Nordsrjärnan no era gratuita, esta noticia orientaría a Zunz en la búsqueda del hombre requerido, alguien que no hablara su idioma ni lo volviera a ver. Entre dos sujetos con estas características, Zunz escoge al que le provoca indiferencia; al “más bajo”, descripción indeterminada que no aclara si se trata de la estatura, o del nivel social o moral; al “grosero”, vocablo que presenta igualmente más de una posibilidad significativa: ordinario o descortés. El propósito de la elección también está teñido de ambigüedad:

¹⁷ Esta marca de soledad recorre buena parte de la literatura borgesiana; por ejemplo, en “El Aleph” aparece cuando el narrador se duele de la muerte de Beatriz, pero la ciudad sigue su curso, insensible a los sucesos individuales. Aristóteles, en su Poética, (2000) indica que la conmiseración es una disposición humana ante el horror de estar a merced de la naturaleza y de los dioses. En la modernidad no sólo el universo es indiferente ante el acontecer humano; los mismos hombres parecen haber perdido la capacidad de compadecerse. Es pertinente recordar lo que Marshall Berman reflexiona acerca de este tema tan impreciso: “Todos los hombres y mujeres del mundo comparten hoy una forma de experiencia vital —experiencia del espacio y el tiempo, del ser y de los otros, de las posibilidades y los peligros de la vida—a la que llamaré modernidad. Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo —y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos. Los ambientes y las experiencias modernas cruzan todas las fronteras de la geografía y la etnicidad, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología: en este sentido, puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo que es sólido se evapora en el aire»”. (Berman, 1985)

Emma necesita preservar “la pureza del horror”, frase que presagiaría un suceso acaso relacionado con aquello que tanto la aterra, el sexo.

El hombre la condujo a 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. (OCI: 566)

El espacio laberíntico, motivo borgiano coligado al caos, es construido aquí a partir de una aglomerada serie de adjetivos que cuestiona la secuencia del tiempo y plantea la fragmentación de la memoria. La iteración de la frase “y después”, acelera la lectura y genera un efecto de caída libre, lo cual refuerza la sensación de estar en un mal sueño. El comentario sobre la vidriera del vestíbulo introduce una pausa descriptiva con la finalidad de asociar una imagen aparentemente irrelevante mencionada antes en los recuerdos gratos de Emma, con esta nueva experiencia. Unos losanges iguales a los que había en su casa en los días felices estarían presentes ahora, quizás preconizando la conclusión de un ciclo para inaugurar otro. El círculo aparentemente se cierra, aunque a diferencia de los mitos judíos, es incierto si luego de la Caída vendrá la Redención; o si luego del exilio de la Shejiná acontecerán las bodas del Rey y la Reina.¹⁸ Después de encajar la puerta en su marco, la descripción del encuentro sexual es suprimida. El narrador aprovecha la elipsis para cavilar y estructurar una retórica de la temporalidad.

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 los forman. (OCI: 566)

¹⁸ En la noche del Sábado —dice Scholem— se unen el rey y la Shejiná y de su unión mística surgen las almas de los justos. (2001a: 154)

La intriga registra acontecimientos tan intensos y graves que no pueden ocurrir en un cronotopo "normal". Emma está efectuando un acto de justicia infinita en un plano eterno (en este sentido, recuérdese el epígrafe de *El Aleph*, donde la eternidad es definida como el *standing still* del tiempo presente)¹⁹ porque sólo así puede vengar un episodio que pulsa constantemente en su memoria.

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola* vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligrosó su desesperado propósito. Pensó (no pudo pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo. 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. (OCI: 566)

Ha culminado el descenso alegórico de Emma a los infiernos y, justo allí, un desvío inesperado en la dirección de su trama original emerge: descubre que había mitificado a su padre cuando era sólo un ser humano, un sujeto que tuvo sexo con su madre. Ella es producto de una violencia similar a la que ahora padece. La experiencia carnal se instituye como un trauma pero también como una condición de conocimiento y permite que Zunz desplace la identificación que sentía por el padre, hacia la progenitora. Además, al revalorar las figuras paterna y materna, tiene la oportunidad de reconocerse a sí misma.

Cuando se quedó sola, Emma no abrió en seguida los ojos. En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper el dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día... El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. En el cuarto no quedaban colores vivos; el último crepúsculo se agravaba. (OCI: 566)

¹⁹ "But they will teach us that Eternity is the Standing Still of the Present Time, a Nunc-stans (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for an Infinite greatness of Place". Leviathan, IV, 46 ["Nos enseñarán, sin embargo, que la eternidad es la paralización del tiempo presente, el nunc stans de las Escuelas, cosa que ni ellos ni nadie comprenden, como tampoco el hic stans, esto es, la infinita magnitud del lugar"]. (Hobbes, 1984: 557)

La mirada del narrador poco a poco va acercándose a la protagonista: comienza distanciada, en la posición de testigo, para terminar en la omnisciencia. Esta nueva perspectiva permite al lector “verla” sola, con los ojos cerrados y los billetes sobre el mueble; advertir que se levanta y destruye su paga; posteriormente, puede entrar en su mente y enterarse de cómo se siente: su formación judía (el superyó) no le permite desperdiciar ni el alimento ni el dinero, este último asociado al campo semántico paterno-masculino, por la aclaración de que lo rompe al igual que la carta. La protagonista se sobrecoge ante la idea de haber obrado con suficiencia y ser castigada, pero este pensamiento se diluye ante una relación dual de sensaciones: la repugnancia, de valencia física y la tristeza, de índole anímica, pero que en un juego metonímico muy borgiano, las dos se conjugan y se manifiestan en el *cuerpo*, cuya aflicción es superlativa. La concepción del ser físico desde la filosofía de Schopenhauer se mantendría: además de ser vehículo de la voluntad, posee inscrito un conocimiento, el de la voluntad, que la razón ignora.

(...) en la consciencia de cada cual, la representación del cuerpo se diferencia de todas las otras, por lo demás enteramente iguales a ésta, en lo siguiente: el cuerpo se presenta a la consciencia de un modo radicalmente distinto que se designa con la palabra voluntad y precisamente este doble conocimiento que tenemos del propio cuerpo nos informa sobre sí mismo, sobre su hacer o moverse por motivos, así como también sobre su padecer debido a influencias externas, en una palabra, sobre lo que es al margen de la representación, o sea, sobre lo que es en sí, una información que no tenemos directamente sobre la esencia, el hacer y el padecer de todos los demás objetos reales”. (Schopenhauer I, 2003: 191)

El calculado plan de Emma se inscribe en el círculo de la racionalidad, pero su organismo le ha mostrado ya otra visión de los hechos que ella pretende vengar.²⁰ Emma lo ha utilizado —acaso durante todos los años transcurridos

²⁰ Beatriz Sarlo, basada en la filosofía de Spinoza, la cual también le otorga al cuerpo un saber autónomo, afirma que éste restituyó en Emma Zunz una memoria familiar que no era aquella a la que creía estar sirviendo. Al evocar a

desde la disolución familiar— para rumiar y finalmente concretar la que parece ser la primera parte su venganza; pero también le ha marcado un alto imprevisto en la ejecución de su plan y ha sido medio para una breve revelación: tanto Emanuel Zunz como ella y su madre son “hebras de esa trama total” (*OCI*: 599) llamada cosmos, lo cual relativiza el hacer de cada uno y los sitúa en un plano de igualdad.

Emma pudo salir sin que la advirtieran; en la esquina subió a un Lacroze, que iba al oeste. Eligió, conforme a su plan, el asiento más delantero, para que no le vieran la cara. Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas. Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto, y se apeó en una de las bocacalles de Warnes. Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin. (*OCI*: 566)

La marca conjetural de la voz, reforzada por la palabra “quizá”, ratificaría la sensación de irrealidad que persiste en el personaje. El énfasis en que el universo es indiferente a los sucesos humanos sugeriría un mundo donde, al ser insostenible la posibilidad de un dios con un plan para su creación, lo único viable sería explorar la capacidad de fabulación humana para amortiguar el peso de la realidad;²¹ Emma Zunz ha venido cristalizando esta aptitud en su propio proceder, aun cuando razonadamente lo ignore. El sujeto de la enunciación hace un guiño al lector con estas afirmaciones para que recuerde la posibilidad de una o más variaciones al sentido total de la historia, cuyas consecuencias la misma urdidora desconoce.

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había

la madre de un modo tan vívido como al padre, el cuerpo de Emma cancela la piadosa memoria acerca de Emanuel e instala la figura de la madre humillada. (Sarlo, 2003: 127-128)

²¹ Paul Ricœur (1998) ha mencionado ya que ante el carácter discordante de los sucesos, el ser humano configura el relato histórico o de ficción, que le procura orden y concordancia a determinados fragmentos del caos de la existencia.

un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer —¡una Gauss, que le trajo una buena dote!—, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien a trueque de oraciones y devociones. Calvo, corpulento, enlutado, de quevedos ahumados y barba rubia, esperaba de pie, junto a la ventana, el informe confidencial de la obrera Zunz. (OCI: 566)

El procedimiento descriptivo para representar a Aarón Loewenthal es directo, a diferencia del de Emma. El narrador lo entrega ya hecho para que haya un mínimo de identificación; en cambio, el trabajo de ir imaginando la etopeya de Zunz²² con datos diseminados y transmitidos a cuentagotas, propicia una mayor cercanía, porque el lector ha colaborado para componerla. El retrato moral del judío, combinado con el cronotopo, es lo primero en ser expuesto con el propósito de destacar su personalidad mezquina y de mantener una postura crítica hacia él. El estilo, aparentemente anárquico, evocaría una serie de tomas cinematográficas que van caricaturizándolo y lo dejan parado al lado de la ventana. Así, inmóvil, mirando hacia afuera, Aarón advierte el arribo de Emma:

La vio empujar la verja (que él había entornado a propósito) y cruzar el patio sombrío. La vio hacer un pequeño rodeo cuando el perro atado ladró. Los labios de Emma se atareaban como los de quien reza en voz baja; cansados, repetían la sentencia que el señor Loewenthal oiría antes de morir. Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior ella se había soñado muchas veces dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada.) Luego, un solo balazo en la mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no ocurrieron así. (OCI: 566)

El carácter visual del texto permite que la ficción rebase sus propios límites: Emma ve la reja y al can que la amenaza, Loewenthal la contempla al

²² La prosopografía sólo incluye el detalle de su juventud.

atravesar el terreno cercado, el narrador observa a ambos y el lector mira el conjunto. Esta vez, el sujeto de la enunciación se adelanta a la acción y revela el plan de la protagonista, pero destaca que “los hechos no ocurrieron así”, con lo que mantiene la tensión del relato. El intertexto judío, igualmente, reaparece de manera explícita en la aclaración parentética que homologaría la tarea del personaje —la restitución de la justicia divina— con la del Mesías o la de la Shejiná.

Ante Aarón Loewenthal, 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. (*OCI*: 566)

De cara al hombre que es todos los hombres, que es el arquetipo del dolor infligido a Emma por las figuras masculinas presentes en su historia personal, ella sabe que *debe* eliminarlo; la doble negación (“no podía no matarlo”) reafirmaría su propósito. El adjetivo “minuciosa”²³ aplicado a la deshonra autoimpuesta introduciría, de nueva cuenta, la negación y la ambigüedad hacia la propia sexualidad y hacia los sentimientos con ella relacionados, ya que se trata de una inmolación voluntaria cuidadosamente planeada. La venganza, en este punto, develaría un doble objeto. En el nivel episódico hay un agravio que privó a la hija de su padre; en el modélico, hay un ejercicio de coacción de un género hacia otro. Este conocimiento torna la venganza particular en un acto de *justicia eterna*. Ésta, dice Schopenhauer, gobierna al mundo y es infalible, firme y segura.²⁴ El narrador jugaría a colocar a Emma como una de esas

²³ El DRAE define la palabra “minucioso” como aquel que se detiene en las cosas más pequeñas.

²⁴ Y agrega: “Cada ser soporta con la más estricta justicia la existencia en general, la existencia de su índole y de su idiosincrásica individualidad, enteramente tal cual es y bajo un entorno tal como es, en un mundo tal como es, dominado por el azar y el error, temporal, efímero y en continuo sufrimiento; todo lo que le ocurre es lo único que puede ocurrirle y le sucede en justicia. Pues su voluntad es la voluntad; y tal como es la voluntad, así es el mundo”. (Schopenhauer I, 2003: 451)

personalidades notables que se sublevan ante la maldad y el personalismo de quienes se regodean en hacer más penoso el destino de los hombres.

(...) la indignación que arrastra a un hombre semejante a traspasar las fronteras de todo egoísmo emana de su conciencia más profunda, en virtud de la cual sabe que la íntegra voluntad de vivir, que se manifiesta en todos los seres a través de todos los tiempos, es lo mismo y por eso no puede serle indiferente tanto el futuro más remoto como el presente, pues ambos le pertenecen de igual modo; al afirmar esta voluntad reclama que en el drama donde se representa su esencia no aparezca de nuevo una iniquidad tan monstruosa (...).(Schopenhauer I, 2003: 458)

La perversidad no debe repetirse, por eso, Emma debe matar a Loewenthal tal como Electra debe vengar la muerte de su padre. La analogía de ambos personajes se hace patente: Electra procura la “justicia eterna” como hija, Emma, además, restituye el orden para sí misma y, por ende, para su género.²⁵ Por consiguiente, la afinidad entre estos textos reside en su dimensión trágica; de acuerdo con Schopenhauer, “el verdadero sentido de la tragedia es la honda comprensión de que el héroe no expía sus pecados particulares sino el pecado original”. (Schopenhauer I, 2003: 347) Emma Zunz —como Electra— se convierte en la mano vengadora de culpas que atañen a la humanidad entera y, en adición, el conocimiento donado por su cuerpo la redime, a la par que le permite apreciar en su exacta proporción tanto al padre como la condición masculina. Así, la disolución de personalidades y la primacía de las acciones corroborarían el carácter paradigmático y el propósito abstracto tanto de este relato como de la tragedia mencionada.

Tampoco tenía tiempo que perder en teatralerías. Sentada, tímida, pidió excusas a Loewenthal, invocó (a fuer de delatora) las obligaciones de la

²⁵ En este sentido, concordamos con la postura de Beatriz Sarlo acerca de las semejanzas y diferencias entre Emma Zunz y Electra: Emma mata desde su perspectiva de mujer, cuando había creído que esa acción tendría lugar desde su lugar de hija; por tanto, no es sólo Electra. “En el proyecto de su venganza como hija hay un capítulo previo y necesario, que es su decisión de actuar como mujer. Emma hace valer su cuerpo que quedará galvanizado por el horror de padecer lo mismo que padeció su madre por obra de su padre. Se forma así una figura inesperada donde hija-mujer, madre-mujer, padre-marinero hacen o sufren los mismos actos”. (Sarlo, 2003: 125)

lealtad, pronunció algunos nombres, dio a entender otros y se cortó como si la venciera el temor. Logró que Loewenthal saliera a buscar un vaso de agua. (OC: 566)

Aunque el drama no forme parte de la agenda de Emma, es su principal recurso para inducir a Loewenthal a abandonar la habitación. Lo convence de que está muy nerviosa por obrar como informadora, pero la *lealtad* la mueve. Esta palabra se escinde en varios sentidos. Loewenthal aceptaría con naturalidad la turbación de Emma, quien se sentiría obligada, por un lado, con sus compañeras de trabajo y, por otro, con su empleador; ella, por su parte, entendería que todo ha sido fraguado como un acto de fidelidad hacia su padre; sin embargo, con la experiencia sexual, su cuerpo —vehículo de la voluntad— le habría revelado que su primera adhesión es hacia sí misma.

Cuando éste, incrédulo de tales aspavientos pero indulgente, volvió del comedor, Emma ya había sacado del cajón el pesado revolver. Apretó el gatillo dos veces. El considerable cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en ídish. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión brusca de sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. (OC: 566)

Al principio, el narrador omnisciente, se ubica en la conciencia de Loewenthal, pero después cambia a la de Emma cuando ésta toma el arma. El cambio de foco es significativo en la medida en que el lector puede mirar desde la conciencia del personaje femenino, lo que lo sitúa en el papel de “actor virtual”; así, ejerce justicia *con* Zunz y observa también al “miserable” desplomarse. Mediante un *close up* narrativo, la atención es enfocada en el rostro de Aarón y en puntos específicos del mismo, como la boca. La cara sorprendida y encolerizada —no sólo los ojos— ve a Emma (y al narrador-lector); la mirada y los gestos del estertor de la muerte se conjugan para contemplar a la

responsable. Emma percibe el semblante de su víctima como una revelación atroz, análoga a la del sacerdote Tzinacán al percibir la Rueda del universo o a la de “Borges” al descubrir el Aleph; se trata de una visión formidable que quizás la conduzca, como el Zahir a “Borges”, a la locura.

La boca de esa cara empieza entonces a proferir insultos en dos lenguas, el español y el ídish, que comparten ambos personajes. El tercer disparo ocurre porque el dueño de la fábrica no se calla. Luego, el narrador, continuando con su técnica cinematográfica, envía la mirada del lector hacia el patio, donde el perro ha empezado a ladrar. El cuidado de detalles como la pistola en el cajón que es usada para matar a Loewenthal, el vaso de agua que se rompe, o el can que se alarma al oír los disparos, es fiel al estilo de la narrativa policíaca, en las que todo lo mencionado es útil para un propósito específico dentro del discurso. Sin embargo, el canon de esta escuela es, a la vez, transgredido al contar la historia desde la mirada de la asesina, no desde la del detective.²⁶ Luego de la escena del patio, es enfocado un punto específico del rostro: los labios, que dejan de proferir injurias para dar paso a la hemorragia. De los labios infames repentinamente ya no manan ultrajes, sino sangre, la última procacidad proferida. La justicia eterna ha sido, por fin, restaurada por una insignificante mujer que se sacrificó a sí misma para conseguirla, pero también recuperó su individualidad al final del día.

A veces vemos que un hombre, ante una iniquidad que ha experimentado o quizás sólo ha presenciado como testigo, se indigna tan intensamente que arriesga deliberadamente su propia vida sin remedio, para cobrar venganza en quien ha perpetrado ese desafuero. Le vemos perseguir durante años a un poderoso tirano, para matarlo y acabar muriendo él mismo en el patíbulo, tal como había previsto, sin intentar rehuir ese desenlace, dado que su vida

²⁶ Sarlo precisa: “El lector no sigue a un investigador que va deshaciendo con paciencia o inteligencia las coartadas de los criminales, sino los pasos de la vengadora para construir la atenuante de su crimen”. (Sarlo, 2003: 118)

sólo conservaba un valor para él como medio para la venganza. (Schopenhauer I, 2003: 457)

Acaso la aversión de Emma hacia los hombres pudiera explicarse mediante estas ideas del filósofo alemán. Zunz habría negado su cuerpo debido a que ordenó su pasado y su futuro exclusivamente para la venganza. No obstante, este no tan dócil instrumento de la voluntad, le reservaba una lección: mediante su padecer tornó el acto de desagravio en oportunidad de conocimiento y la restitución de la justicia, en instauración del saber. En consecuencia, la venganza no respondió sólo a una *representación* del pasado, sino a una necesidad de reconstituir su presente. (Sarlo, 2003: 129)

Emma inició la acusación que tenía preparada («He vengado a mi padre y no me podrán castigar...»), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca ni alcanzó a comprender. Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero. Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté... La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios. (OCI: 566)

Por primera vez, la protagonista toma la palabra, pero ni el muerto ni el lector terminarán de escuchar su voz. Esta oportunidad malograda de Loewenthal de saber se contrapone a la anagnórisis de Tzinacán, Droctulft, Tadeo Isidoro Cruz y de la propia Emma Zunz. El énfasis en la palabra “verdadero” introduce frases con una carga emotiva *in crescendo* a través de los sustantivos “tono”, “pudor”, “odio”, “ultraje” y cuestiona fuertemente el principio de realidad al diluir los límites entre éste y la ficción. El lector es enfrentado al problema de lo increíble-verdadero y lo verosímil-falso.

Emma, en coincidencia con cualquier autor de ficciones, confirmaría su capacidad de urdir y tramar historias increíbles pero ciertas en lo medular o verosímiles pero esencialmente falsas; también mostraría la imposibilidad de controlar del todo el desenvolvimiento de su invención, ya que ésta va adquiriendo una especie de vida propia que la aparta, en mayor o menor medida, del proyecto original. En su caso, tales desviaciones la habrían afectado y transformado notablemente, a tal punto que su actuar, en una operación dialéctica, la habría refigurado.

La representación de la imagen femenina en el relato ha tomado como base paradigmas culturales sólidos y ampliamente aceptados que a su vez fueron minuciosamente interrogados en sus principales propuestas, como el principio de la objetividad del mundo —que Schopenhauer socava con su filosofía y del que derivarían la preceptiva de los relatos policíaco y realista— o el mito cabalístico de la Shejiná. Emma Zunz, al final, es convertida en una entidad totalmente diferente de sus modelos, al imprimir aspectos inesperados en ella, propios del héroe borgiano: la anagnórisis y la consecuente perplejidad. La agnición derivaría, para ella, de dos experiencias límite: prostituirse y matar. De un universo caótico, acaso producto de la divinidad limitada propuesta por la Cábala,²⁷ advendría un mayor grado de comprensión y, paradójicamente, también de incertidumbre. Emma sería una elegida sin Dios y sin historia sagrada, quien sólo se tendría a sí misma para fabular —y fabularse— *ad infinitum*; tal circunstancia la instituiría como metáfora del hombre moderno y quizá también, de cierta faceta de Borges como autor.

²⁷ Los cabalistas afirman que “el universo es obra de una divinidad deficiente, cuya fracción de divinidad tiende a cero. Es decir, de un Dios que no es el Dios. De un dios que desciende lejanamente de Dios (...), que tiene que amasar este mundo con material adverso”. (OCIII: 273)

En síntesis, "Emma Zunz" sería una instancia especular donde el lector observa la labor configuradora de un narrador quien imagina un personaje femenino, que a su vez teje su propia "realidad". El relato es una variación de la historia del hombre que dentro de una celda circular escribe, con caracteres incomprensibles,

un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben. (OP: 615)

Así, la protagonista podría concebirse como un espacio de ruptura y vacío que acaso refleje uno de los curiosos destinos humanos.

3.2. Lo bíblico-gauchesco: La intrusa

Borges, incansable buscador de las posibilidades estéticas que le ofrecen la teología y los textos sagrados, halla en la Biblia, una veta que, de manera infatigable, aprovecha a lo largo de su obra. Frecuentemente, en entrevistas y conversaciones, el autor argentino menciona la envergadura de este libro sagrado en su formación: “También debo recordar a mi abuela, que era inglesa y sabía de memoria la Biblia, de modo que incluso puedo haber entrado en la literatura por el camino del Espíritu Santo (...)”. (Vázquez, 1977: 35)

El texto cardinal del cristianismo es uno de los ejes paradigmáticos de “La intrusa”. Aparece en el epígrafe²⁸ y luego aflora a través de la reelaboración de dos de sus leyendas, la de Caín y Abel y la de David y Jonatán. De este proceso de recreación se desprende el asunto de la ficción, la fidelidad entre hermanos por encima de todas las cosas. Otra línea temática recuperada en el relato es la literatura gauchesca. La combinación de estos elementos develaría la intención literaria de regionalizar lo universal y viceversa.²⁹ La convergencia de tales narraciones canónicas en el cuento se explicaría por una coincidencia capital entre ellas: sus personajes son entidades ideales, instancias prototípicas³⁰ que permiten configurar, además de una historia en el nivel episódico, una idea abstracta en el plano modélico. La conjunción del mito

²⁸ Asimismo, en el segundo párrafo del relato, el narrador anota: “El párroco me dijo que su predecesor recordaba, no sin sorpresa, haber visto en la casa de esa gente una gastada Biblia de tapas negras, con caracteres góticos; en las últimas páginas entrevió nombres y fechas manuscritos. Era el único libro que había en la casa. La azarosa crónica de los Nilsen, perdida como todo se perderá”. (OCII: 404)

²⁹ En el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, leemos: “por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”. (OCI: 273)

³⁰ En el ensayo “La poesía gauchesca”, incluido en *Discusión*, Borges afirma: “Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal”. (OCI: 180)

bíblico de Caín y Abel con el tema del gaucho es reconocible también en la “Milonga de los dos hermanos” en la que se refiere la historia de los Iberra: la envidia del hermano mayor por el menor y la muerte de éste a manos de aquél.³¹ Los Nilsen, en cambio, no ceden a la tentación de traicionarse y acaso matan a la Intrusa para evitar matarse entre ellos.³²

Así, esta anécdota de los Colorados es calificada por el narrador como un “breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos” en la que destacan los códigos de la “vida de hombres entre hombres”. De una presencia femenina marginal, Juliana Burgos depende el sentido total de la invención. Una figura objetual y aparentemente accesoria toma cuerpo en la Intrusa; el enamorado, esta vez, no es el narrador. Por ende, el estudio del personaje permitirá, específicamente para los fines de este trabajo, apreciar otra faceta de las imágenes femeninas en la narrativa de Borges.

El semantema del nombre condensaría y sintetizaría los atributos y la condición de la protagonista. La denigrada Juliana Burgos es convertida en entidad de adoración en un contexto donde tal hecho constituye una transgresión inadmisibles. *Juliana*, proviene del latín *Iulianus*, patronímico de *Iulius*, derivación de *Ze Yj* en griego, *dyaus* en sánscrito, “cielo” y por extensión, “dios”.

³¹ “Velay, señores, la historia / de los hermanos Iberra, / Hombres de amor y de guerra / y en el peligro primeros, / la flor de los cuchilleros / y ahora los tapa la tierra. / Suelen al hombre perder / la soberbia o la codicia; / También el coraje envicia / a quien le da de noche y día: / El que era menor debía / más muertes a la justicia. / Cuando Juan Iberra vio / que el menor lo aventajaba, / la paciencia se le acaba / y le armó no sé qué lazo— / le dio muerte de un balazo, / allá por la Costa Brava. / Sin demora y sin apuro / lo fue tendiendo en la vía / para que el tren lo pisara. / El tren lo dejó sin cara, / que es lo que el mayor quería. / Así de manera fiel / conté la historia hasta el fin; / es la historia de Caín / que sigue matando a Abel”. (OP: 289-290)

³² Acaso el asesinato de la Intrusa sea una prolongación de su “uso”. Antes fue el medio para sublimar una serie de deseos prohibidos e inconfesables para los Nilsen; cuando la situación alcanza un nivel de tensión que raya en lo insoportable, el mayor decide liquidarla en un acto de formación reactiva (actitud de sentido opuesto a un deseo reprimido y que se ha constituido como reacción contra éste). (Laplanche, 1987: 162) A este respecto, con su lente psicoanalítica, Kancyper afirma: “En «La Intrusa», Borges logra suscitar en el lector una particular satisfacción, porque se cumplen en este cuento una serie de fantasías secretas y reprimidas que subyacen en el alma humana; el incesto materno, la desmentida presencia del padre y los orígenes, la rivalidad fraterna y la homosexualidad”. (Kancyper, 2003: 162)

(Tibón, 1988: 142) *Burgos* deriva de la raíz germánica *burgs*, “ciudad pequeña”, “fortaleza”. (1988: 48) Estos sentidos implicarían una especie de diosa inaccesible, lo cual podría combinarse con el significado de *intrusa* que, según el *DRAE* (2001) es quien “se ha introducido sin derecho”; detenta “algo alcanzado por intrusión” o “que alterna con personas de condición superior a la suya”. Amalgamadas estas ideas, se obtendría una imagen femenina ambivalente, susceptible de ser idolatrada y repudiada a la vez... El narrador la ve como una excepción admirable en la localidad y destaca que es bella entre las de su tipo:

Juliana era de tez morena y de ojos rasgados, bastaba que alguien la mirara para que se sonriera. En un barrio modesto, donde el trabajo y el descuido gastan a las mujeres, no era mal parecida. (*OCII*: 404)

El color de la piel marca una primera divergencia entre ella y los Nilsen, de quienes dice el narrador: “Sé que eran altos, de melena rojiza, Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oírían hablar, andaba por la sangre de esos dos criollos”. (*OCII*: 404) Juliana comienza a instituirse como una otredad; es lo que *no son* ellos. Esta singularidad parece llamar tan poderosamente la atención de Cristián Nilsen, que modifica su hábito de frecuentar los prostíbulos y opta por tomarla como concubina. Así, de manera críptica, es descrita la vida sentimental de éste y su hermano Eduardo, y la llegada de Burgos a sus vidas:

Los Nilsen eran calaveras, pero sus episodios amorosos habían sido hasta entonces de zaguán o de casa mala. No faltaron, pues, comentarios cuando Cristian llevó a vivir con él a Juliana Burgos. (*OCII*: 404)

Los atributos del modelo femenino de la literatura gauchesca gravitan sobre la *Intrusa*: no posee voluntad ni gusto propios y es, más que un carácter en la ficción, una cosa. Cristián se adueña de ella, con mal gusto la atavía —como lo

haría con un caballo o a una pistola— y del mismo modo la ostenta. La cita anterior, por otra parte, cierra el retrato de los Colorados, quienes no son particularizados, sino descritos en plural,³³ procedimiento que anticiparía el modo paralelo o coincidente como se desarrollará su vida afectiva. Asimismo, el procedimiento confirmaría su índole prototípica, afiliada a los mitos de Caín y Abel y David y Jonatán. La historia borgiana se organiza entre los ejes del antagonismo y la fraternidad, pero exagera la relación de los hermanos hasta el punto de que lo único que los diferenciará serán los celos que la Intrusa despertará en ellos.³⁴

Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas. (OCII: 404)

La frase “es verdad” pareciera, además de enfatizar la asignación tópica del sometimiento, develar cierto encabalgamiento sexo-emotividad, provocado por la Intrusa en los Nilsen. Presumirla en los festejos implicaría que Juliana no es estrictamente una sirvienta y su función fluctuaría entre ser un objeto de deseo susceptible de ser poseído físicamente, pero inasible simbólicamente.

Eduardo los acompañaba al principio. Después emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio; a su vuelta llevó a la casa una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó. Se hizo más

³³ En la transcripción siguiente puede observarse la táctica descriptiva que los aglutina: “El caserón que ya no existe, era de ladrillo sin revocar; desde el zaguán se divisaba un patio de baldosa colorada y otro de tierra. Pocos, por lo demás, entraron ahí; los Nilsen defendían su soledad. En las habitaciones desmanteladas dormían en catres: sus lujos eran el caballo, el apero, la daga de hoja corta, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero. Sé que eran altos, de melena rojiza. Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oírían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos. El barrio los temía a los Colorados; no es imposible que debieran alguna muerte. Hombro con hombro pelearon una vez a la policía. Se dice que el menor tuvo un altercado con Juan Iberra, en el que no llevó la peor parte, lo cual, según los entendidos, es mucho. Fueron troperos, cuarteadores, cuatrerros y alguna vez tahúres. Tenían fama de avaros, salvo cuando la bebida y el juego los volvían generosos. De sus deudos nada se sabe, ni de dónde vinieron. Eran dueños de una carreta y de una yunta de bueyes”. (OCII: 404)

³⁴ Acerca de cómo interpreta Borges la historia de Caín y Abel en su obra, Edna Aizenberg explica: “La provocación de un asombro no es, sin embargo, el único motivo de la transgresión borgeana de las Escrituras. El Génesis describe a los hermanos como cercanos, pero no confundibles, ya que se interesa por ellos como individuos, cada uno con su peculiar destino (asesino / víctima); Borges, por el contrario, les consiente invertir los papeles y permite extinguir la distinción entre ellos, porque le interesan como no-individuos que comparte un destino común e intercambiable”. (1997: 105)

hosco; se emborrachaba solo en el almacén y no se daba con nadie. Estaba enamorado de la mujer de Cristián. (*OCII*: 404)

La descripción gradual de la conducta del hermano menor permitiría al lector adivinar, antes de que el narrador lo confirme, su amor por Juliana, la amada irremplazable. En este tenor, Eduardo podría hacer suyas las siguientes palabras:

Encuentro en mi vida millones de cuerpos; de esos millones puedo desear centenares; pero no amo sino uno. El otro del que estoy enamorado me designa la especificidad de mi deseo. (Barthes, 2004: 27)

La Intrusa, sin pretenderlo, se ha tornado una presencia deseada y a la vez rechazada que pone en entredicho el vínculo de los Colorados y por ende, el orden gauchesco, el cual se resumiría, en palabras de Borges, así:

(...) la profunda convicción de que un varón no debe supeditarse a una mujer es típica del gaucho, como de otros hombres de acción (...). En rueda de peones, en una estancia, hemos oído la afirmación de que el hombre que piensa tres minutos seguidos en una mujer, es un afeminado. (*PGI*: XII)

De modo que, para los Nilsen, reconocer su amor implicaría una ruptura con los códigos que han normado sus vidas y provocaría un grave conflicto con las exigencias de su entorno. En términos junguianos, el arquetipo de la persona, como imperativo del medio, se les impondría, por un lado; por el otro, el arquetipo del ánima³⁵ trataría de manifestarse con poco éxito; esta situación se complica cuando tal fascinación es, además, proyectada sobre el mismo objeto. Cristián parecería encontrar una solución a la crisis compartiendo a la mujer; no

³⁵ En los análisis del paradigma nórdico dantesco se explicaba que cuando un hombre se enamora, el arquetipo del ánima se manifiesta como una infinita fascinación, sobrevaloración y engegucimiento o bien, bajo la forma de misoginia en cualquiera de sus manifestaciones; en los textos gauchescos se aplicaría el último caso: las mujeres son sólo objetos y, en consecuencia, únicamente pueden validarse las relaciones "de hombres entre hombres".

obstante, distribuirse su uso es una situación sin futuro, porque contrapuntea la lealtad fraterna.

Una noche, al volver tarde de la esquina, Eduardo vio el oscuro de Cristián atado al palenque. En el patio, el mayor estaba esperándolo con sus mejores pilchas. La mujer iba y venía con el mate en mano. Cristián le dijo a Eduardo:

—Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí la tenés a la Juliana: si la querés, usala.

El tono era entre mandón y cordial. Eduardo se quedó un tiempo mirándolo; sin saber qué hacer. Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro. (OCI: 404)

Compartir a la Intrusa, significa para Cristián refrendar su amor incondicional a Eduardo. El tema del pacto invocaría el epígrafe del relato, 2 Reyes, 1: 26, que introduciría el intertexto de David y Jonatán en la historia. El paratexto proviene de la Biblia Septuaginta,³⁶ que en la versión moderna corresponde a 2 Samuel 1: 26: “Angustia tengo por ti, hermano mío Jonatán, / Que me fuiste muy dulce. / Más maravilloso me fue tu amor / Que el amor de las mujeres”.³⁷ (*Santa Biblia*, 1998) La cita forma parte de la endecha pronunciada por David al enterarse de la muerte de Jonatán,³⁸ a quien “amaba como a sí mismo”. Jonatán regala a David lo más estimado para él como guerrero, sus ropas y utensilios de batalla. (1 Samuel, 18:1-4) En un intento por afirmar la inferioridad

³⁶ La Biblia Septuaginta era utilizada por los primeros cristianos. Esta versión contenía cuatro libros de Reyes, que correspondían a los libros de Samuel 1 y 2 y Reyes 1 y 2 de la Biblia moderna. (Nelson, 2000)

³⁷ En “L’intruse”, incluida las Œuvres complètes de Borges editadas por Jean Pierre Bernés, (1999) este mismo epígrafe aparece como 2 Samuel 1: 26. En tanto, el epígrafe de la edición española, 2 Reyes, 1: 26, se mantiene. Rodríguez Monegal clasifica este último como un equívoco: “Se trata de un pasaje de 2 Samuel 1, 26 (y no de Reyes, como indica Borges) en que se menciona el amor de David por su hermano (sic) Jonathan”. (1998: 470) Lejos de ser producto de una confusión del escritor argentino, el error parece voluntario y quizás obedecería a la intencionalidad de mantener disfrazada esta alusión para los lectores de lengua hispana.

³⁸ Jonatán era el Hijo mayor de Saúl, rey de Israel, y uno de los personajes más célebres y afectuosos del Antiguo Testamento. Amó intensamente a David, rey después de Saúl (1 Samuel, 14: 49-50; 18: 1). Su fe y valentía se manifiestan en buena parte del primer libro de Samuel. David elogió el carácter guerrero y la fidelidad de Jonatán (2 Samuel, 1: 22). Sin embargo, esa fidelidad para con David reñía con la lealtad que debía a su padre Saúl (1 Samuel, 18:1-4). Cuando Saúl, movido por los celos, intentó matar a David, Jonatán se presentó como pacificador y expuso su vida para proteger a David (1 Samuel, 19.1-7; 20). El relato del último encuentro de los dos amigos pinta uno de los cuadros más elocuentes de fidelidad y amor en medio de la oposición e intriga (1 Samuel, 23:16-18). Jonatán pereció con su padre combatiendo a los filisteos en la batalla de Gilboa (1 Samuel, 31: 2). Después de la muerte de Jonatán el recién coronado rey de Israel, David, tomó a su cuidado al huérfano Mefi-Boset, hijo de Jonatán (2 Samuel, 9). (Nelson, 2000)

de la preciada mujer y de ratificar la unidad fraterna, el mayor la entrega al menor. El hecho es fuertemente sugestivo. En un ámbito gauchesco, de “hombres entre hombres”, una figura femenina habría irrumpido y estaría perturbando una relación similar a la de David y Jonatán —esta última de índole mítica y sancionada por la divinidad bíblica. La resignificación de estos textos en la ficción subvierte y cuestiona ambas cosmovisiones.

La Intrusa sería una presencia ambigua para los Nilsen, porque involuntariamente ha dejado de ser percibida como mero ente de satisfacción biológica; la certidumbre de amarla la convertiría en sujeto. No obstante, es impensable mirarla como una igual, porque su contexto la define como una especie de mercancía o trasto y ella parece estar conforme con tal condición. Empero, el arquetipo del ánima ha operado ya para los hermanos y Juliana Burgos se tornaría, inevitablemente, en una figura extraterritorial, incomprensible y amenazante. La tensión y la intención del texto son develadas a partir de esta diosa morena, la fortificada, la accesible / inaccesible, la mujer poseída que es imposible amar.

En cuanto al sujeto de la enunciación, éste difiere de sus personajes en cuanto a asignarle a Juliana la calidad de objeto; en varias oportunidades, destaca rasgos que tímidamente la rescatan de la cosificación, como su menguada capacidad de elegir.

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. (OCII: 404)

Aún sumida en un ámbito en el que la condición femenina es análoga a la concedida a una fiera, la voz narrativa no deja de subrayar, lateralmente, que ella también tiene capacidad de discurrir:³⁹

Un día, le mandaron a la Juliana que sacara dos sillas al primer patio y que no apareciera por ahí, porque tenían que hablar. Ella *esperaba* un dialogo largo y se acostó a dormir la siesta, pero al rato la recordaron. (*OCII*: 404)

Así, focalizado en la conciencia de los informadores, el narrador se permite emitir juicios disonantes. No obstante, asume también una actitud dialógica al alternar el discurso indirecto libre, en el que se observa el dialecto de los testigos, con el discurso directo de Cristián, y el discurso narrativizado. Esta apertura resulta muy eficaz al permitir que los puntos de vista, las cosmovisiones y los ideogramas de cada uno sean examinados por el lector en una situación en la que valores como el amor, la amistad y la convivencia son puestos en entredicho.

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. (*OCII*: 404)

El tema de la prostituta ennoblecida por el amor⁴⁰ admite una nueva escritura. Se trata no de uno, sino de dos enamorados unidos por la sangre y cuya devoción reticente trueca su objeto en ícono, en una deidad tosca cuya sola presencia introduce tensión e instaura un nuevo orden y un nuevo caos. La

³⁹ Tanto en la cita anterior como en la posterior, las cursivas son nuestras.

⁴⁰ Ronald Christ sugiere que Juliana Burgos también podría ser un personaje intertextual, derivado de la novela *Don Segundo Sombra*, en la que un personaje llamado Burgos vende a su hija de 12 años a la matrona de un prostíbulo. "And there may be another descendent from this novel in Borges: early in *Don Segundo Sombra* we learn that the half-breed named Burgos sold his twelve-year-old daughter to a whoremaster for twenty pesos; surely this girl is reflected in the silent Juliana Burgos of "The Intruder", who is also sold to the madam of a brothel". (Christ, 1969: 132, n. 39) ["Puede existir otra derivación de esta novela en Borges: al principio de *Don Segundo Sombra* nos enteramos de que el mestizo llamado Burgos vendió a hija de doce años a la matrona de un prostíbulo por veinte pesos. Seguramente, esta chica se hallaría reflejada en la silenciosa Juliana Burgos de "La intrusa", quien también es vendida a la matrona de un burdel"].

concepción de la mujer como fetiche oscilaría entre la exaltación y el desprecio; entre la obsesión y la indiferencia. El dilema es infranqueable, la Intrusa ha adquirido un estatuto cercano al de esposa, compañera o madre. La ejemplar fraternidad de Eduardo y Cristián padece la inminente amenaza de cambiar su prototipo, el de David y Jonatán, por el de Caín y Abel y advenir en fratricidio. Así, el conflicto arquetípico va orillando a los Nilsen a reconocerse como individualidades separadas, al menos por lapsos escasos, como cuando los celos asoman y se manifiesta su “rivalidad latente”.⁴¹

Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa. Cristian solía alzar la voz y Eduardo callaba. Sin saberlo, estaban celándose. (OCII: 404)

El mito de Caín y Abel, exhaustivamente interpretado a lo largo de la historia de la cultura, halla en este relato una lectura actualizada. En su mapa literario, Borges ha relativizado los términos de la leyenda y ha propuesto la reconciliación como solución. Pareciera sugerir, como afirma Luis Kancyper, que “si hay un villano en el mito, éste es Dios, pues él transvalora positivamente al menor, a pesar de que no hay motivo aparente para ello”. (2003: 153) La historia de “Juan López y John Ward”⁴² sería un claro ejemplo

⁴¹ Martin S. Stabb agrega sobre este asunto: “Although the tale seems to end on a note of fraternal conciliation, a sly comment at the very beginning of the text casts some doubt on the true relationship. Borges notes that the story, had reported, somewhat vaguely, that Cristián «had died in his sleep sometime back in the nineties». Given the fact that Eduardo was first to «cheat» on his brother and that Cristián actually murdered the girl, one wonders about the true circumstances surrounding the older brother’s death. Thus, at least a shadow of fratricide haunts the tale”. (1991: 86) [“Aunque el cuento parece concluir con una nota de reconciliación fraternal, un breve comentario al principio del texto despierta la duda acerca de la verdadera naturaleza de la relación. Borges apunta que la historia referida incluye, de un modo vago, el dato de que Cristián «había muerto mientras dormía, allá por la década de los noventa». Dado el hecho de que Eduardo fue el primero en “engañar” a su hermano y de que Cristián fue el asesino de la Intrusa, uno se pregunta acerca de las verdaderas circunstancias que rodearon la muerte del hermano mayor. De esta manera, al menos persiste una sombra de fratricidio en el relato”].

⁴² “Les tocó en suerte una época extraña. / El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras. / López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil; Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown. Había estudiado castellano para leer el Quijote. / El otro profesaba el amor de Conrad,

de un orden superior que impide la armonía humana; este orden equivaldría al divino que censuró a Caín o al gauchesco que fustiga a los Colorados,⁴³ quienes resisten el aguijón de aniquilar al otro a pesar de estar “perdidos hasta entonces en la maraña (que también era una rutina) de aquel monstruoso amor”. (OCII: 405) Los calificativos de “monstruoso”, “maraña” y “rutina” aplicados al “amor” son producto de la cosmovisión del grupo social; en tanto que es considerada una “salvación” la “vida de hombres entre hombres”. Este tipo de existencia, no obstante, parece ser muy costosa, porque niega la sensibilidad y las inclinaciones de quienes participan en ella; también es atroz porque orilla a la detracción y eventualmente a la muerte de cualquiera que se constituya como “otredad”. Adicionalmente, es insoslayable la fina ironía del narrador, quien se estaría burlando del carácter idílico del universo gauchesco al destacar la promiscuidad provocada por el exacerbado machismo.

Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande — ¡quién sabe que rigores y qué peligros habían compartido!— y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que había traído la discordia. (OCII: 404)

La cita cierra con un ideologema asociado a la mujer: la *discordia*, que en el Génesis guarda relación directa con Eva, la manzana y el demonio. La figura femenina es investida con valencias asociadas al Mal, al rechazo y al desprecio, adquiriendo entonces la modalidad del arquetipo del ánima en su

que le había sido revelado en una aula de la calle Viamonte. / Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel. / Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen. / El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender”. (OP: 699)

⁴³ Quizás “La intrusa” apuntaría, de manera tangencial, a sugerir una postura anarquista ante cualquier sistema que trate de dictar o imponer “lo correcto” a determinado individuo o colectividad. En relación con esto, Borges afirma, en el ensayo titulado “Nuestro pobre individualismo”, que “el más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo”. (OCII: 37) Si bien en este caso no se trata del Estado propiamente, sino de un sistema de creencias derivadas de un grupo social, el planteamiento fundamental podría ser análogo.

fase negativa: la bruja, la hechicera y la fuente de infinito daño que debe ser eliminada para recuperar la paz perdida, la calma narcisista.⁴⁴ Juliana, el fetiche maldito —acaso como el Zahir— es entonces tasada como objeto de transacción comercial y vendida como esclava.

Le hicieron llenar una bolsa con todo lo que tenía, sin olvidar el rosario de vidrio y la crucecita que le había dejado su madre. Sin explicarle nada la subieron a la carreta y emprendieron un silencioso y tedioso viaje. Había llovido; los caminos estaban muy pesados y serían las cinco de la mañana cuando llegaron a Morón. Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristian cobró la suma y la dividió después con el otro. (*OCII*: 405)

El uso de los verbos “le hicieron”, “la subieron” enfatiza la aquiescencia en el actuar de Cristián y Eduardo y realza su absoluta potestad sobre ella, pero también su innegable debilidad ante el amor que les inspira.

Cristián-Caín, el no elegido, en lugar de matar, como en el relato bíblico, a Eduardo-Abel, descargó su hostilidad con la mujer, con el primer objeto de amor todopoderoso, del cual dependía con extrema servidumbre. (Kancyper 2003: 165)

El primer intento por deshacerse de la Intrusa, que terminó en fracaso, es una prolepsis del segundo, que previsiblemente culmina con su muerte. El orden social⁴⁵ ha sido introyectado en la conciencia de los hermanos a tal grado que proceden de la manera prevista por el arquetipo del ánima en su fase negativa: mediante la eliminación del factor perturbador con el fin de reconquistar la

⁴⁴ Kancyper explica la función de Burgos en la vida de los Nilsen: “Por un lado quebranta intrusivamente la creencia narcisista de poder prescindir de un modo autosuficiente de la presencia del otro y de la necesidad del amor (...). Y por otro lado, Juliana Burgos desmantela intrusivamente la fantasía de su autoengendramiento”. (2003: 171)

⁴⁵ Este orden social partiría, dentro de la configuración de la ficción, de un referente mítico-literario (la Biblia y los relatos gauchescos) y se volvería metáfora del orden social vigente cuya institución, dice Castoriadis, “determina aquello que es real y aquello que no lo es, lo que tiene un sentido y lo que carece de sentido. (...) Toda sociedad es una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese sistema de interpretación, ese mundo que ella crea. Y esa es la razón por la cual (como ocurre en cada individuo) la sociedad percibe como un peligro mortal todo ataque contra ese sistema de interpretación; lo percibe como un ataque contra su identidad, contra sí misma”. (1998: 69)

unidad y el equilibrio psíquico anterior. Empero, en el caso de los Nilsen, esta certidumbre es engañosa.

Orillaron un pajonal; Cristián tiró el cigarro que había encendido y dijo sin apuro:

—A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios.

Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla. (*OCII*: 405)

Cristián insta a Eduardo a trabajar en una tarea sórdida, la última relacionada con Juliana: no se trata de enterrarla, no merece sepultura porque no es una persona, la labor sólo consiste en arrojar el cadáver de la carreta. Burgos, el objeto, antes sirvió para saciar el deseo de los hermanos y ahora aplacará el hambre de las aves de rapiña. La muerte le impedirá “arruinar” a los Nilsen y a otros de su género.

El párrafo final es un discurso narrativizado en el cual el sujeto de la enunciación deja abierta la razón por la que “casi” lloraron los hermanos. El referente bíblico, del que se ha tomado distancia acaso para establecer un paradigma humanista e incluyente como alternativa, es aludido nuevamente por el calificativo “sacrificada”. Los Nilsen inmolan a la mujer en ofrenda al orden gauchesco⁴⁶ y a su amor narcisista, pero con ello también renuncian a la posibilidad de expandirse psíquicamente o de erigirse como individuos.⁴⁷ Eliminar a la Intrusa es cercenar una tendencia anímica, es condenarse a una especie de limbo. Sin la vivacidad del ánimo, dice Jung, el hombre caería en la inercia; el ánimo es la vida y nos hace vivir; es una vida detrás de la conciencia, y lo que es más, es el origen de ésta. El ánimo busca la vida con un sentido

⁴⁶ Dice Castoriadis: “De conformidad con sus normas, la institución produce individuos, quienes por construcción, son no solamente capaces de reproducir la institución sino que están obligados a reproducirla”. (1998: 68)

⁴⁷ A través de la abertura radical del amor —dice Barthes— “el sujeto fluye constituyéndose como sujeto en este fluir mismo”. (2004: 206)

totalizador. No distingue lo bueno de lo malo, simplemente abarca los extremos.

En el reino élfico de la vida no existen esas categorías. Tanto la vida corporal como la psíquica cometen la indiscreción de arreglarse mucho mejor y de estar más sanas sin la moral convencional. (Jung, 1991: 34)

En “La intrusa”, este tipo de moral triunfó y quizás por ello la historia es calificada como un “trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos”. (OCII: 404) Los Colorados intuyen que su destino irremisiblemente se modifica al matar a Juliana, trayendo al menos una secuela ineludible: el falaz olvido o la dolorosa intermitencia del recuerdo. Sin duda, erradicar a la mujer implica también enfatizar su ausencia y otorgarle mayor fuerza y corporeidad. La presencia de Juliana “arde por debajo, como el carbón mal apagado, se inflama de nuevo; lo que había sido abandonado resurge; de la tumba mal cerrada retumba bruscamente un largo grito”. (Barthes, 2004: 129)

Este “trágico cristal” invitaría, de mismo modo, a mirar por el reverso el mundo triste del gaucho, cuyo destino es andar errante, sin echar raíces en ninguna parte y sin permitirse una compañera, como lo corroboraría el payador de la “Milonga de Calandria”:

No tan felices aquellos / cuyo recuerdo postrero / fue la brusca arremetida / y la entrada del acero. / Siempre la selva y el duelo, / pecho a pecho y cara a cara. / Vivió matando y huyendo. / Vivió como si soñara. / Se cuenta que una mujer / fue y lo entregó a la partida; / a todos, tarde o temprano, / nos va entregando la vida. (OP: 312)

En síntesis, la figura femenina en el texto permitiría, de manera transversal, examinar las tensiones y contradicciones del orden bíblico-patriarcal, transliterado en el gauchesco, cuya constante es la exclusión y satanización de

uno de sus componentes. El universo desplegado muestra la dinámica admisión-marginación mediante el planteamiento de un mundo “de hombres entre hombres” como el hecho monstruoso subyacente, dadas las infortunadas consecuencias para la parte sacrificada. El narrador al revertir la situación, al mostrar el escenario por detrás develaría la inviabilidad de esta cosmovisión: la aniquilación de lo femenino es tan insostenible como la negación de lo masculino. Juliana Burgos representaría entonces una oportunidad funestamente malograda de equilibrar y sanear un ámbito de moral despótica.

3.3. El relato de aventuras: La viuda Ching

“La viuda Ching, pirata” es una reescritura paródica de la biografía de este peculiar personaje, referida en *The History of Piracy*, de Philip Gosse, publicada por primera vez en 1932. El narrador escrupulosamente recoge los datos aportados principalmente por dicho texto,⁴⁸ aunque cae en la tentación, como se afirmaría en otra ficción borgesiana, de “intercalar rasgos circunstanciales o de acentuar los énfasis”; (OCIII: 17) no obstante, logra un propósito totalmente diferente al de sus fuentes, llevar al exceso y exagerar la tensión de una historia sobre una pirata oriental.⁴⁹ La ficción borgesiana reconstruye literariamente una anécdota proveniente de una colección inglesa de relatos de aventuras. Explorar la imagen femenina derivada de esta nueva intención y sus implicaciones semánticas será objeto del presente apartado.

La viuda Ching posee una identidad evanescente, producto de una configuración imprecisa que lleva hasta sus últimas consecuencias la reelaboración de algunos lugares comunes de las narraciones acerca de bucaneros y el diálogo lúdico con los postulados de la estética barroca.

Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro. Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra *infamia* aturde el título, pero bajo los tumultos no hay nada. (OCI: 291)

⁴⁸ En el “Índice de las fuentes” de la Historia universal de la infamia es sólo mencionada la obra de Gosse, pero Ronald Christ en *The Narrow Act. Borges’ Art of Allusion* (1969), aclara que tal texto depende del de Yung Lun Yüen, *History of the Pirates Who Infested the China Sea*, así como del de Richard Glasspole, *Narrative of the Capture and Treatment Amongst the Ladrones*, ambos traducidos por Karl F. Neumann y publicados en Londres en 1931 (1969: 76)

⁴⁹ En una entrevista concedida a Ronald Christ en 1967 para *Paris Review*, Borges aseveró, a propósito del manejo de la información histórica en este relato: “What is the point of rewriting an author if you don’t do it differently?” (Christ en Plimpton, 2003: 9)

La construcción de la viuda Ching comienza al equiparar, de manera velada, dos percepciones estereotipadas de la piratería femenina, la derivada de alguna puesta en escena de “Las corsarias” de Francisco Alonso⁵⁰ con las historias de Mary Read y Anne Bonney:

La palabra corsarias corre el albur de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida zarzuela, con sus teorías de mucamas, que hacían de piratas coreográficas en mares de notable cartón. Sin embargo, ha habido corsarias: mujeres hábiles en la maniobra marinera, en el gobierno de tripulaciones bestiales y en la persecución y saqueo de naves de alto bordo. Una de ellas fue Mary Read, que declaró una vez que la profesión de pirata no era para cualquiera, y que, para ejercerla con dignidad, era preciso ser un hombre de coraje, como ella. (*OCI*: 306)

La primera oración, burlesca en grado superlativo, podría interpretarse como una prolepsis del ejercicio que el narrador está por emprender: montar una composición en la que las leyendas acerca de la piratería femenina alcanzan una exposición caricaturesca detrás de la cual se instaura la insustancialidad. Por extensión, el oficio literario se vería reducido a lo meramente banal y su inutilidad alcanzaría a la vida misma, cuya futilidad también sería exhibida.

Mary Read y Anne Bonney servirían como soporte tangencial al retrato literario de la Viuda. Específicamente, la intención del sujeto de la enunciación al destacar a Mary como una figura que vivió como un “hombre de coraje” y se autoproclamó como tal en el cadalso, anticiparía una aventurera china con modos de ser y de sentir análogos a los de la maleante anglosajona, cuya identidad se afirmaría en la tergiversación de su tradicional función de género.

En los charros principios de su carrera, cuando no era aún capitana, uno de sus amantes fue injuriado por el matón de a bordo. Mary lo retó a duelo y se batió con él a dos manos, según la antigua usanza de las islas del Mar Caribe: el profundo y precario pistolón en la mano izquierda, el sable fiel en la derecha. El pistolón falló, pero la espada se portó como buena... Hacia

⁵⁰ Músico granadino que estrenó esta zarzuela en 1919. De ella derivó el pasodoble llamado “Las Corsarias” o “Pasodoble de la Bandera o Banderita”.

1720 la arriesgada carrera de Mary Read fue interrumpida por una horca española, en Santiago de la Vega (Jamaica). (OCI: 306)

El manejo discursivo exhibe un notorio propósito grotesco,⁵¹ que a la vez exalta y rebaja⁵² a Mary. El adjetivo “charros” degrada la peculiar ocupación de Read, en tanto que la anécdota acerca de la probada virilidad de la pirata, superior a la de su querido, tiene la función de exaltarla en un marco de intencionalidad cáustica. El uso simbólico de dos objetos de obvia connotación fálica, el sable y el pistolón, aparentemente reafirmarían la masculinidad de Mary, pero en el fondo la pondrían en entredicho: la frase “el profundo y precario pistolón” denota un instrumento anacrónico, pesado y viejo que finalmente se estropea; en cambio, el “sable fiel”, el arma natural de los piratas, cobra énfasis al mostrar su eficacia. La funcionalidad de estos artefactos tendería a subrayar la ambigua “virilidad” del personaje y, al mismo tiempo, a montar un escenario burlesco para presentar su historia, que en otras circunstancias y contextos podría adquirir tintes heroicos. Otra mujer con el mismo oficio y sentir es la irlandesa Anne Bonney, cuyo aspecto físico es descrito a partir de epítetos aplicados también a otras figuras femeninas de la narrativa de Borges, tales como “resplandeciente” o “fogoso”; esta recurrencia encuentra aquí un antecedente, aunque elemental y paródico, y prenuncia características que

⁵¹ El relato mismo, como todos los de la Historia universal de la infamia, podría calificarse de grotesco en el sentido propuesto por Bajtín: Para el pensador ruso, esta forma “ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto de mundo”. (2002: 37)

⁵² En relación con esto, Alberto Julián Pérez ya ha destacado que “los casos de elevación no acompañados sucesivamente de rebajamiento son prácticamente inexistentes en los cuentos de Borges; la tendencia es siempre a rebajar al personaje o rebajarlo y elevarlo al mismo tiempo, ya que a través del personaje se pone a prueba la idea, y esta prueba equivale a un juicio en que la verdad parece relativizada y satirizada”. (Pérez: 1986: 18)

luego serán adjudicadas a personajes como Ulrica y Beatriz Frost o la amante de Azevedo Bandeira y Clara Glencairn.⁵³

Otra pirata de esos mares fue Anne Bonney, que era una irlandesa resplandeciente, de senos altos y de pelo fogoso, que más de una vez arriesgó su cuerpo en el abordaje de naves. Fue compañera de armas de Mary Read y finalmente de horca. Su amante, el capitán John Rackman, tuvo también su nudo corredizo en esa función. Anne, despectiva, dio con esta áspera variante de la reconvención de Aixa a Boabdil: «Si te hubieras batido como un hombre no te ahorcarían como a un perro». (*OCI*: 306)

El narrador, como buen tramoyista, continúa montando el contexto que sostendrá a su personaje principal. Acude ahora a una figura que podría funcionar como el doble de Mary Read. Anne Bonney es creada como una reiteración del modo de ser de su “compañera de armas y de horca”. Con un énfasis en el cliché del macho acobardado y la mujer envalentonada, el prototipo femenino que encarnará la viuda Ching es afinado. Las fábulas de las piratas inglesas y la de Aixa⁵⁴ son ubicadas como instancias especulares que ponen a funcionar la teoría del autor argentino acerca de que la literatura es la repetición de unas cuantas metáforas. Mary Read, Anne Bonney y Aixa son caracteres modélicos que evocarían, en un tono paródico, el denuedo de algunas mujeres por encima del de los hombres en situaciones límite. Borges ensayaría así un elemento que luego se volverá característico en su narrativa, la índole paradigmática de la historia referida.

Luego de las breves reseñas biográficas de Read y Bonney, el narrador entra en materia para glosar la vida de la viuda Ching escrita por Gosse. Convertir un

⁵³ Ulrica, que proviene de latitudes nórdicas, al igual que Anne Bonney, es calificada como resplandeciente. Beatriz Frost tiene el pelo rojo. La amante de Azevedo Bandeira en “El muerto” es denominada, a su vez, “la mujer del pelo rojo” y “la mujer del pelo resplandeciente”. Clara Glencairn, personaje de “El duelo” era “altiva y alta y de fogoso pelo rojo”.

⁵⁴ Aixa era la madre de Boabdil, el último rey de Granada, quien al ver la ciudad perdida, lloró; ésta, al verlo, lo reconvino despectivamente.

texto de aventuras, como lo es *The History of Piracy*, en una nueva ficción, confirma como elementos esenciales de la poética del relato el relativismo y el carácter especular de los temas en la literatura. El narrador llevaría, asimismo, más allá de sus límites la concepción derivada de la filosofía de Schopenhauer: “Lo que narra la historia es tan solo, de hecho, el largo, arduo e intrincado sueño de la humanidad”. (Schopenhauer II, 2003: 427) Si bien la historia es el registro de un sueño, ¿qué será la literatura y más, la reelaboración de ésta?

De manera paralela a la exposición velada de estas ideas, el lector se entera, en el nivel episódico, de cómo el personaje femenino entró al oficio de la piratería: Ching, su marido, era almirante de un poderoso consorcio dedicado al saqueo de costas y naves. La amenaza que representaba fue tan grande que el emperador buscó corromperlo:

Las autoridades resolvieron otra conducta: nombrar al almirante Ching jefe de los Establos Imperiales. Éste iba a aceptar el soborno. Los accionistas lo supieron a tiempo, y su virtuosa indignación se manifestó en un plato de orugas envenenadas cocidas con arroz. La golosina fue fatal: el antiguo almirante y jefe novel de los Establos Imperiales entregó su alma a las divinidades del mar. (OCI: 306)

El azar, esa progresión desconocida, coloca a la Viuda en una situación inesperada. Decepcionada por el proceder del marido y de los accionistas, y escéptica ante las ofertas del monarca, decide obrar al margen de quienes aparentemente respetaba y obedecía.

La viuda, transfigurada por la doble traición, congregó a los piratas, les reveló el enredado caso y los instó a rehusar la clemencia falaz del emperador y el ingrato servicio de los accionistas de afición envenenadora. Les propuso el abordaje por cuenta propia y la votación de un nuevo almirante. La elegida fue ella. (OCI: 307)

Convertirse en la autoridad suprema de la flota implica abandonar el rol social que la Viuda venía desempeñando (esposa y súbdita) y trocarse, como sus colegas inglesas, en un “hombre de coraje”. Este desplazamiento la vuelve un ente indeterminado, tanto en el plano de la historia como en el del discurso. En el primero, se instituye como la malhechora tolerada y tibiamente combatida; mediante la continua caricaturización de su retrato y las circunstancias que la rodean, su imagen es socavada al punto de presentarla como una entidad ilusoria, como un artificio lingüístico sin mayor sustancia ni fin.

De manera parca y condensada es proporcionada la descripción física de la corsaria; sólo dos o tres cualidades son destacadas; no obstante su alta provisión de significados, la imagen del personaje resulta a todas luces limitada: “Era una mujer sarmentosa de ojos dormidos y sonrisa cariada. El pelo renegrido y aceitado tenía más resplandor que los ojos”. (*OCI*: 307) El adjetivo “sarmentosa”, sugeriría que la protagonista podría ser delgada, flexible y nudosa, con una piel descuidada, como los dientes y el cabello. Los ojos rasgados no contribuyen para convertirla en una beldad; inclusive, en oposición a la “resplandeciente” Anne Bonney, en la Viuda sólo brilla la cabellera, que contrasta con su mirada acaso lánguida.

La Viuda, durante el ejercicio de su almirantazgo, mostró ser rígida pero equitativa. Con un tono jocoso, el narrador expone su manera de liderar las escuadras piráticas. En este tenor, es insoslayable destacar la ironía subyacente al describir el estilo ampuloso del edicto imperial y compararlo con el código, equitativo y conciso, compuesto por ella. El sujeto de la enunciación

no puede evitar mostrar con sorna la “superioridad” de una delincuente frente a un emperador cuya ineptitud comienza desde el manejo del lenguaje.

El reglamento, redactado por la viuda Ching en persona, es de una inapelable severidad, y su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria a la manera china oficial, de la que ofreceremos después algunos alarmantes ejemplos. (OCI: 307)

La ironía ácida que distinguirá al Borges posterior, aún se halla en ciernes en este relato. Destaca aquí la sátira barroca⁵⁵ cuya transparencia exhibe y dilapida los medios del artista. (OCI: 291) La Viuda, al asumir la responsabilidad de las escuadras, acaso pretendía patentizar su superioridad ante las figuras masculinas, sin embargo, terminará inclinándose ante ellas. La pirata es una transgresora y como tal la exhibe el “elaborado” decreto imperial:

Hombres desventurados y dañinos, hombres que pisan el pan, hombre que desatienden el clamor de los cobradores de impuestos y de los huérfanos, hombres en cuya ropa interior están figurados el fénix y el dragón, hombres que niegan la verdad de los libros impresos, hombres que dejan que sus lágrimas corran mirando al norte, molestan la ventura de nuestros ríos y la antigua confianza de nuestros mares. (...) Violan así las leyes naturales del Universo, de suerte que los ríos se desbordan, las riberas se anegan, los hijos se vuelven contra los padres y los principios de humedad y sequía son alterados...

...Por consiguiente te encomiendo el castigo, Almirante Kvo-Lang. No pongas en olvido que la clemencia es un atributo imperial y que sería presunción en un súbdito intentar asumirla. Sé cruel, sé justo, sé obedecido, sé victorioso. (OCI: 308)

Es notoria la omisión del nombre de la bucanera en la cita, en la que sólo se habla de “hombres”, pero se deja a un lado que están liderados por una mujer. La Viuda, como jefa *suprimida* de esos parias que “niegan la verdad de los libros” no sólo es un *átomos* para el mundo masculino, sino que también, por su profesión, está fuera de lugar en la sociedad y su erróneo actuar altera tanto

⁵⁵ Dice Borges en el Prólogo a la edición de 1954 de la Historia Universal de la Infamia: “Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura (...) yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. (OCI: 291)

los ritmos de la naturaleza como los modos de organización humana. Pero la suerte la favorece y previsiblemente derrota a la partida de Kvo-Lang, lo cual le otorga mayor poder y ferocidad.

Ni el prohibido perdón ni la recomendada crueldad tuvieron ocasión de ejercerse. Kvo-Lang observó un rito que nuestros generales derrotados optan por omitir: el suicidio. (OCI: 309)

El emperador y Kvo-Lang —como el señor Ching, John Rackman, el anónimo amante de Mary Read, Boabdil y “nuestros generales derrotados”— son entidades menoscabadas frente a la figura de la corsaria china que funciona, provisoriamente, como emblema del poder femenino en franca rebeldía hacia su opuesto-complementario. Ante el fracaso de la primera expedición, el emperador decide mandar una segunda, esta vez apoyada por adivinos. “La Viuda se aprestó para la batalla. La sabía difícil, muy difícil, casi desesperada; noches y meses de saqueo habían aflojado a sus hombres”. (OCI: 309) Una mujer de acción esperaba batirse de inmediato, sin embargo,

(...) la batalla nunca empezaba. Sin apuro el sol se levantaba y se ponía sobre las cañas trémulas. Los hombres y las armas velaban. Los mediodías eran más poderosos, las siestas infinitas. (OCI: 309)

La naturaleza parece reflejar la situación de los comandos. La regular y calmada marcha solar se asimilaría al talante de la partida imperial y el movimiento tembloroso de los carrizos sugeriría la disposición interior de la pirata. La metagoge acerca de las armas evocaría un contrato de veridicción animista cercano al de los cuentos chinos o al de las fábulas occidentales.

Sin embargo, altas bandadas de livianos dragones surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas. Eran aéreas construcciones de papel y de caña, a modo de cometas, y su plateada o roja superficie repetía idénticos caracteres. La Viuda examinó con ansiedad esos irregulares

meteoros y leyó en ellos la lenta y confusa fábula de un dragón, que siempre había protegido a una zorra, a pesar de sus largas ingratitudes y constantes delitos. Se adelgazó la luna en el cielo y las figuras de papel y de caña traían cada tarde la misma historia, con casi imperceptibles variantes. La Viuda se afligía y pensaba. (OCI: 309-310)

Ante la leyenda de la zorra y el dragón, la Viuda, quien al parecer nunca había tenido tanto tiempo para reflexionar, ahora se ve obligada a hacerlo. Resultado de este ejercicio será la comprensión de la metáfora: Kia-King es el dragón y ella, la zorra. La corsaria descifrará quién es, en analogía paródica y como prolepsis acaso de otros personajes borgesianos. La invencible Viuda parece doblegarse ante los signos que presagian su derrota. Una simple historia inscrita en las cometas, una pieza literaria parece derrotar a este personaje salido de una anécdota china recopilada por un inglés y reelaborada por un argentino.⁵⁶ La disolución es patente. La vacuidad es finalmente alcanzada.

Nadie podía predecir si un ilimitado perdón o si un ilimitado castigo se abatiría sobre la zorra, pero el inevitable fin se acercaba. La Viuda comprendió. Arrojó sus dos espadas al río, se arrodilló en un bote y ordenó que la condujeran hasta la nave del comando imperial. Era el atardecer; el cielo estaba lleno de dragones, esta vez amarillos. La Viuda murmuraba una frase. «La zorra busca el ala del dragón», dijo al subir a bordo. (OCI: 310)

La Zorra rectificó, pero quizás sólo momentáneamente, pues seguiría siendo una malhechora, aunque en menor escala.

Los cronistas refieren que la Zorra obtuvo su perdón y dedicó su lenta vejez al contrabando de opio. Desde aquel día dejó de ser la Viuda, asumió un nombre cuya traducción española es "Brillo de la Verdadera Instrucción". (OCI: 310)

⁵⁶ En la Historia universal de la infamia la apreciación de cada uno de los relatos reelaborados o tergiversados es la del criollo que contempla el universo, como lo afirma Olea Franco: "En sus relatos completa Borges una propuesta cultural cuyos comienzos se remontan al Evaristo Carriego. Si en éste partía de lo criollo, lo local, para alcanzar una reflexión con validez universal, el proceso se exagera ahora: el matiz criollo, ejercido sobre todo por medio de los recursos verbales, permea la perspectiva de juicio; de este modo, la mirada inquisitiva hacia lo 'universal' se realiza desde la óptica criolla, es decir, la argentina. (Olea, 1993: 235-236)

La viuda Ching, la Zorra y “Brillo de la Verdadera Instrucción” son nombres que acentúan distintas condiciones de un mismo sujeto. El primero daría cuenta de una relación de dependencia hacia un orden patriarcal cuya primera figura es el marido; luego, esta identidad sería utilizada como vehículo para asumir el mismo rol social del difunto y desafiar al poder imperial-masculino. Tal transgresión transformaría a la protagonista en la Zorra, apelativo proveniente de la breve fábula inscrita en los dragones; la alegoría tendría una doble función, en el nivel episódico serviría a la Viuda de espejo para comprender la inutilidad de su proceder, y en el plano modélico, para sintetizar la puerilidad del personaje. La Zorra es una identidad provisional, necesaria para convertirse finalmente en “Brillo de la Verdadera Instrucción”, nombre que acentuará la índole caricaturesca de la protagonista, porque la nueva profesión deja un amplio margen para conjeturar si el arrepentimiento fue sincero o si fue el instinto de supervivencia y la posible obtención de un retiro bien retribuido — como lo apunta Gosse— lo que la empujó buscar “el ala del dragón”. Silvia Molloy, acerca de los caracteres de la *Historia universal de la infamia*, y en especial de la viuda Ching, afirma:

Configuración de una imagen y disimulo de una imagen: los personajes de *Historia universal de la infamia*, en lugar de monologar y asentarse en la efigie única —en lugar de ser punto de convergencia— constituyen eficaces puntos de divergencia. Son y no son máscaras, pasan por ellas sin revelar su identidad. Importa señalar que a menudo la careta elegida es una previa careta leída: el personaje lee (en un texto, en un espectáculo) su máscara o su nombre. (...) La rebelde viuda Ching finalmente se reconoce en una representación de máscaras montada por las fuerzas del emperador y —como Tadeo Isidoro Cruz, en una ficción posterior— cambia de signo: «dejó de ser la Viuda; asumió un nombre cuya traducción española es Brillo de la Verdadera Instrucción». La lectura asienta, a la vez que desvía, una identidad. (1999: 45)

El último nombre, al entrar en tensión con la falsa conversión de la Viuda confirmaría que finalmente ella nunca tuvo una identidad o cierta consistencia

en el plano de la ficción. La viuda Ching es una estructura sustentada en la inexistencia, una entidad difusa que se mueve entre los márgenes de dos discursos totalmente lúdicos —el de Gosse y el Borges— y como tal se cristaliza en un primer esquema de lo femenino en la literatura borgesiana: la vacuidad.

4. ¿CONCLUSIONES?

*I want your hidden look, your real smile —that
lonely, mocking smile your cool mirror knows.*

*I offer you explanations of yourself, theories
about yourself, authentic and surprising news
of yourself.*

*I can give you my loneliness, my darkness,
the hunger of my heart; I am trying to bribe
you with uncertainty, with danger, with defeat.*
Jorge Luis Borges.

El comentario crítico de una obra plagada de intersticios, paradójica e infinita como la de Borges, por fidelidad, no puede ser cerrado ni concluyente. Acaso logre trazar líneas generales —siempre abiertas— acerca del objeto en cuestión. Ante la imposibilidad de la certidumbre, este trabajo sólo puede aspirar a compartir con su lector el inconfundible sabor de la perplejidad y la vacilación que dejan los textos borgesianos. Así, definir la imagen femenina en la narrativa del autor argentino es una tarea análoga a la emprendida por los constructores de la torre de Babel. En primer término, no puede hablarse de *una* imagen femenina, sino de múltiples; tampoco puede determinarse una función predominante, sino varias, dependiendo de los propósitos literarios por las que han sido construidas. Si queremos ubicarnos desde el tono, también fracasaremos, porque cada imagen ha sido estructurada a partir del uso de varias modulaciones simultáneas. Estas peculiaridades acaso puedan atribuirse a la índole notoriamente polisémica del texto borgesiano, poseedor de un carácter transformador por los abundantes intertextos que lo atraviesan.

Las imágenes femeninas de la narrativa borgesiana serían producto de un proceso de elusión, desintegración, modificación y permutación de entidades representativas provenientes de la literatura, la mitología, la filosofía o la

historia. Refiguraciones, imágenes especulares superpuestas que se proyectan y distorsionan *ad infinitum*, estos personajes siembran dudas acerca de su verosimilitud, así como sobre la realidad y existencia del narrador, del autor y del lector mismo.

Al proceso de construcción del objeto de estudio de este trabajo podría adjudicársele un adjetivo, “arduo”. Abordar el tema de la imagen femenina en una obra con un grado de densidad semántica como la de Borges no fue tarea fácil. Sin embargo, al final del camino es grato hallarse ante conclusiones imprevistas. Por ejemplo, el proceso de investigación me permitió deshacer algunos lugares comunes, como la supuesta misoginia de Borges, a la que usualmente se le atribuye la escasez de personajes femeninos en su narrativa. Lejos de ello, el enaltecimiento, la admiración y la fascinación por las mujeres parece ser una constante en sus relatos y quizás su presencia es exigua precisamente porque es más eficaz apenas sugerir o nombrar lateralmente que decir de manera explícita. Así, la entidad femenina asoma de manera tangencial y en esas apariciones surge la constante del asombro y, a veces, de la ironía. La sospecha de Borges sobre el propósito escondido de la literatura de Dante tal vez ¹se cumpla también en la de él:

Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental. (*OCIII*: 373)

Edificar laberintos, jugar con imágenes especulares, reescribir viejas metáforas y establecer elaboradas teorías sobre el tiempo y el espacio posiblemente sea

el subterfugio, en algunos casos, para intercalar un nombre que puede ser cualquiera, pero curiosamente es Beatriz o es Ulrica. Ese nombre encarna una experiencia, la de la hermosa y pavorosa máscara mutable pero única: el amor. “Es, ya lo sé, el amor: la ansiedad y el alivio de oír tu voz, / la espera y la memoria, el horror de vivir en lo sucesivo”. (OP: 385)

El escritor argentino invita a participar en la invención de sus personajes impeliendo al lector a imaginar las figuras femeninas *sub specie aeternitatis*, a mirarlas como al tipo genérico elaborado por la tradición, “que es obra del olvido y de la memoria”. (OCI: 557) En consecuencia, estas imágenes se instituirían como un diálogo paródico con la cultura occidental, el gran texto en el que Borges inscribe su literatura, agregando —como el rabino de Praga— “a la infinita serie, un símbolo más”. (OP: 208)

Los personajes femeninos pueden explicarse como símbolos que apuntalarían diversos rasgos del arquetipo del ánima, a saber, la excelsitud, la índole redentora y protectora; pero también la frivolidad, la dureza o el antagonismo; características invariablemente socavadas en los modelos planteados por Borges, al crear desajustes en el canon y transgredirlo, ofreciendo una nueva simbolización cuya tendencia es hacia la disolución o la irresolución. El nihilismo de los argumentos y de los personajes, invade, por supuesto, al narrador y al lector. Una vez más, la tesis de Bermann cobra vigencia: todo lo sólido se desvanece en el aire. Borges elaboraría pompas de jabón que luego picaría con el aguijón de su escepticismo.

El postulado sobre la aprehensión subjetivista de la realidad, proveniente de la filosofía de Schopenhauer, concurre para justificar las múltiples entelequias en

las que los personajes y las tramas borgesianas se convierten frecuentemente. Convergiría, igualmente, la parodia, recurso mediante el cual Borges abate su montaje literario y convierte el texto en un objeto cultural movedizo y ambiguo, imposible de ser asido del todo. El carácter subjetivo, especular, vacío, inconventional, paródico e impreciso de sus ficciones, sería también asumido por sus personajes femeninos, que se tornarían en meros fetiches, en construcciones lingüísticas recién inscritas en la tradición libresca.

Intertextualidad y parodia establecen la tensión inherente a las narraciones analizadas. El intertexto retomado va siempre en una dirección y la intencionalidad del relato juega con él de manera despiadada y lo desvía en la ruta contraria. Esta doble orientación del discurso impone una bifurcación de significados análoga a la de dos espejos enfrentados cuyo reflejo es infinito. Justamente, la apuesta de Borges sería demostrar, con su propia obra, una de sus tesis fundamentales, la de la historia universal como la suma de unas cuantas metáforas, y la de la historia literaria como la integración de todas las obras en una sola, de naturaleza infinita. El postulado final parece ser que la literatura no es sino un espejo de sí misma, escritura pura, un reflexivo hablar de sí para luego desmoronarse. Por supuesto, ideas como ésta afectan seriamente las bases del arte, ya que éste es confrontado con su propia convención y con la autoridad del propio autor.

Quizás la frase “tú serás Brynhild” —que de manera temprana y provisoria orientó esta investigación— resume una constante en la construcción de las imágenes femeninas en la narrativa de Borges. Alazraki postula que los personajes del autor argentino encarnan ideas; esto parece comprobarse en el

presente análisis: estas figuras serían estructuras vacías colmadas con trozos de íconos culturales que a su vez son deconstruidos y luego reelaborados con guiños de desesperanza mediante el recurso de la parodia.

Beatrice Portinari y Brynhild son los ejes intertextuales que definen a Ulrica, Teodelina Villar, Beatriz Viterbo, Nora Erjford y Beatriz Frost. El universo cortesano de *La vida nueva*, *La Divina Comedia* y *El cantar de los Nibelungos*, así como el ingrediente mitológico de la *Volsunga saga* se entremezclan con sus valores y significados inherentes para servir como base en la configuración de estos personajes, que han sido clasificados dentro del intertexto nórdico dantesco. La posición sentimental del narrador es crucial en el planteamiento de los caracteres femeninos: de las figuras mencionadas, el sujeto de la enunciación está invariablemente enamorado; en cambio, el tratamiento y la postura narrativa son diferentes hacia Emma Zunz, Juliana Burgos y la Viuda Ching. Estas tres mujeres, cuyas tramas parecen no tener nada en común, guardan cierta correspondencia porque las caracteriza su índole trasgresora. Su presencia causa ámpula y ellas parecen no estar del todo adaptadas al ambiente que las cobija.

Cuatro serían las ideas fundamentales que atraviesan las figuras femeninas del paradigma nórdico dantesco, a saber:

- i. La posesión de un sumo bien y la infelicidad que conlleva
- ii. La eternidad fugaz del amor
- iii. La mujer como vía de conocimiento (y causa de mayor incertidumbre)
- iv. El amor como experiencia metafísica

Teodelina Villar y Beatriz Viterbo son el punto de partida para realizar un juego de variaciones relacionadas con la idea, proveniente de la *Volsunga saga*, de poseer un tesoro y estar condenado por ello. Este tema es combinado con la conjetura de Borges acerca del pasaje de Paolo y Francesca, explicitada en el poema "*Inferno*, v, 129", en el que la voz lírica afirma: "Han descubierto el único tesoro; han encontrado al otro". (OP: 616) Teodelina Villar y Beatriz Viterbo, fusión paródica de Brynhild y de Beatrice Portinari, guardan similitud semántica con el tesoro maldito, representado por el Zahir y el Aleph. Tanto las mujeres como los objetos maravillosos son desdibujados por el tiempo y la duda de su autenticidad o valía. Sin embargo, queda la experiencia amorosa que, correspondida o no, marcó al narrador. Así, acaso el único tesoro sea el amor o mejor, el recuerdo de éste, ese amor reconstruido por la memoria, irrecuperable, lastimoso y perdido. "Nuestras son las mujeres que nos dejaron", dice el sujeto lírico en "Posesión del ayer". (OP: 677)

El amor se instituye entonces como una eternidad fugaz. Aparece como un relámpago y como tal se va. Al igual que en el canon cortés, la figura femenina borgesiana es puesta en analogía con la divinidad —aunque la divinidad en Borges es limitada e inferior—: se halla sin buscarla y desaparece sin desearlo. El inesperado don del amor trae consigo, entonces, la congoja de perder ese instante extraordinario. La experiencia amorosa, como la metafísica, es instantánea, parcialmente recuperable y susceptible de ser matizada por la memoria, pero también es materia prima para el escritor-hacedor que labra el verso incorruptible con el fin de salvarse.²

² En "Browning resuelve ser poeta" el sujeto lírico afirma, evocando a Quevedo: "Este polvo que soy será invulnerable. / Si una mujer comparte mi amor / mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos; si una

El mismo canon cortés erige a la mujer como vía de conocimiento; Borges, por su parte, le añade otro ingrediente: la vacilación. El saber no acerca al individuo a la Verdad ni a Dios, porque no hay certeza de que existan —la enumeración de lo visto en el Aleph no incluye ningún componente sobrenatural. Por ende, la experiencia amorosa traerá mayor comprensión, pero también mayor perplejidad.

Amar a Teodelina Villar, a Beatriz Viterbo, a Beatriz Frost y a Nora Erjford anticipa una vivencia metafísica malograda. El agnosticismo propio de los relatos del autor argentino impide que el personaje masculino se ilumine u obtenga mayor claridad sobre el sentido de su vida. Cada episodio es contado por quien lo vivió como un suceso curioso que aun no termina de comprender del todo. Aun cuando sufre transformaciones importantes en su conducta o en su modo de ser, el resultado de amar o de contemplar el universo está muy lejos de convertirlo en un Buda o algo parecido. Sigue siendo un hombre ordinario, un hombre solo que ha superado las vicisitudes del enamorado, aparentemente.

Las ideas filosóficas de Schopenhauer acerca del mundo como voluntad y representación, de la venganza y de la justicia, así como el mito cabalístico de la Shejiná son los ingredientes principales para construir uno de los personajes más significativos de la narrativa borgesiana: Emma Zunz; otro, no menos emblemático, Juliana Burgos, es estructurado a partir de los modelos femeninos provenientes de los intertextos gauchesco y bíblico. La viuda Ching podría explicarse como un *divertimento*, como un juego paródico del criollo que

contempla cómo occidente mira a oriente; esta figura femenina simbolizaría la vacuidad y el despropósito que asistiría a todo ejercicio literario.

Emma Zunz es figura soporte de una tesis, pero también es sujeto imprescindible para la configuración de la trama. La historia no sería la misma si la encarnara Alejandro Glencoe, por ejemplo. El personaje femenino efectúa su venganza para restituir un orden externo (lavar el honor de su padre), pero termina restableciendo un orden interno, crucial para ella: la toma de conciencia sobre sí misma y su propio género. Además, funciona como punto de irradiación y cruce de significados diversos a partir del cual el lector puede reflexionar sobre el carácter ficcional de la realidad y la verosimilitud de las invenciones literarias. Para construir a Emma Zunz, el narrador parte de dos intertextos, el filosófico y el mítico; luego de socavarlos, monta sobre ellos un nuevo modelo, con significados totalmente diferentes de sus originales y propone una figura femenina que transgrede sus propios cánones (una judía que mata en sábado) para, de manera insospechada, refigurarse a sí misma. Valores como la esperanza o la integración de la personalidad o la salvación no provienen de afuera sino de adentro. Emma Zunz, como lo propone la cábala, contribuye a construir a dios o, al menos, a restituir la justicia en su caótico microcosmos.

Juliana Burgos, la Intrusa, recupera el argumento de la prostituta dignificada por el amor. Asimismo, el problema de la universalidad, una preocupación constante en la obra de Borges, es recobrado de manera preponderante a través de esta figura femenina, ya que en ella convergen elementos de la tradición gauchesca y la bíblica, cuya combinación devela la intención literaria

de regionalizar lo universal y viceversa. La Intrusa inspira a dos hermanos una turbia devoción que la convierte en fetiche, en una semidiosa burda que hace zozobrar el frágil universo masculino—gauchesco—cristiano. El culto a Juliana Burgos fluctúa entre el arrebató y el repudio; entre la fidelidad fraterna y la traición. Esta trágica historia representa el ineludible imperativo de excluir, a cualquier precio, aquello que amenaza determinado orden, acaso como metáfora de la civilización occidental.

Encarnación de la fruslería; máscara de una máscara, la viuda Ching se instaúra como la reelaboración literaria de un personaje de leyenda recopilado por un inglés para crear un relato de aventuras. La insustancialidad, la indeterminación y la parodia son los ingredientes que configuran a la Viuda, personaje caricaturesco cuya identidad movediza se disuelve al exhibirla como mero artificio lingüístico, producto de la aproximación de dos discursos con propósitos diversos, el de Gosse y el Borges. La viuda Ching se erige entonces como un primer esquema de lo femenino en la literatura borgesiana, en el cual destaca lo pueril y lo nimio.

Las representaciones femeninas en la literatura de Borges podrían entonces compartir, en mayor o menor medida el carácter discordante, atópico y en ocasiones banal. Son imágenes ausentes, signos literarios de un sujeto vacilante y perplejo (el mundo es representación de quien lo percibe). Si el narrador está enamorado, la elaboración tiende a evocar personajes canónicos de la literatura, la mitología o la historia e induce a experiencias cercanas a lo sagrado; si el narrador no se involucra emocionalmente con la imagen, ésta experimenta transformaciones inesperadas, como es el caso de Emma Zunz, o

incita al lector a la reflexión sobre determinadas “realidades”, como sucede con la Intrusa o la viuda Ching.

Las imágenes femeninas de la literatura Borges, en razón de su carácter atópico, no alcanzarían una definición que las englobe. Son raras, como los relatos que las vehiculan. Son símbolos, en el sentido junguiano de la palabra, al encarnar energías arquetípicas cuyo contenido es inagotable e inasequible. Son referencias laterales, alusiones perennes a una energía arcaica —si así se le puede llamar— que se halla, como los apriorísticos kantianos, en la psique de muchos, o quizás en la de todos, de manera marginal pero central. Esta energía, —que podría equipararse con la Intrusa— es un interminable eco, una llama apagada que de pronto enciende y encarna en el numen femenino.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aizenberg, E. (1997) *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos. Del hebraísmo al poscolonialismo*. Vervuert / Iberoamericana, Madrid.

Anzieu, D. (1993) *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. (Trad. Antonio Marquet) Siglo XXI, México.

Alazraki, J. (1988) *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*. Cambridge University Press, New York.

----- (1968) *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*. Gredos, Madrid.

----- (1977) *Versiones. Inversiones. Reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Gredos, Madrid.

Aubailly, J. C. (1986) *La Fée et le chevalier*. Champion, Paris.

Alighieri, D. (1973) *La Divina Comedia*. (Trad. Cayetano Rosell) Jackson-Grolier, Nueva York.

----- (2003) *Vida Nueva*. Edición bilingüe de Raffaele Pinto. (Trad. Luis Martínez de Merlo) Cátedra, Madrid.

Aristóteles (2000) *Poética*. (Versión de Juan David García Bacca) UNAM, México.

Bajtín, M. (2002) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento en el contexto de François Rabelais*. (Trad. Julio Focart y César Conroit) Alianza, Madrid.

Ballart, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema, Barcelona.

Barrenechea, A. M. (1957) *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. El Colegio de México, México.

Berman, M. (2004) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. (Trad. Andrea Morales Vidal) Siglo XXI, México.

Barone, O. (1997) *Diálogos Jorge Luis Borges. Ernesto Sábato*. Emecé, Buenos Aires.

Barthes, R. (2004) *Fragmentos de un discurso amoroso*. (Trad. Eduardo Molina) Siglo XXI, México.

- Baudouin, C. (1967) *La obra de Jung*. (Trad. Bartolomé Garcés) Gredos, Madrid.
- Bell Villada, G. H. (2001) *Borges and his Fiction. A Guide to His Mind and Art*. University of Texas Press, Austin.
- Blake, W. (1980) *Poesía completa*. Edición bilingüe. (Trad. Pablo Mañé Garzón) Ediciones 29, Barcelona.
- Borges, J. L. (1995) "Borges cuenta cómo hace sus cuentos". En: Burgos, F. (Ed.) *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Castalia, Madrid.
- (1999) *Borges en Sur, 1931-1980*. (BS), Emecé, Buenos Aires.
- (1989) *Obras completas 1923-1949*. (OCI) Tomo I, Emecé, Sao Paulo.
- (1989) *Obras completas 1952-1972*. (OCII) Tomo II, Emecé, Sao Paulo.
- (1993) *Obras completas 1952-1972*. (OCIII) Tomo III, Emecé, Sao Paulo.
- (1997) *Obras completas en colaboración*. (OCC) Emecé, Barcelona.
- (1998) *Obra poética 1923-1985*. (OP) Emecé, Buenos Aires.
- (1999) *Œuvres complètes II*. (Trad. y ed. Jean Pierre Bernés) Gallimard, Paris.
- Borges, J. L. y Casares, B. (eds.) (1984) *Poesía gauchesca I*. (PGI) Fondo de Cultura Económica (FCE), México.
- Borges, J. L., Casares, B. y Ocampo S. (1998) *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Braceli, R. (1998) *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Brant, H. J. (1990) *Jungian Dream Analysis and the prose of Jorge Luis Borges*. ProQuest – Dissertation Abstracts, CD ROM.
- Campbell, J. y Moyers, B. (1991). *El poder del mito*. (Trad. César Aira) Emecé, Barcelona.

Capdevila, A. (1995) "Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)". En: Cueto, S., Giordano A., *et al.* *Borges. Ocho ensayos*. Beatriz Viterbo, Rosario.

Castoriadis, C. (1998) *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. (Trad. Alberto L. Bixio) Gedisa, Barcelona.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1991) *Diccionario de los símbolos*. (Trad. Manuel Silver y Arturo Rodríguez) Herder, Barcelona.

Christ, R. J. (1969) *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*. New York University, New York.

Christ, R. J. (2003) *Jorge Luis Borges*. En: Plimpton, G. (Ed.) *Latin American Writers at Work. The Paris Review*. The Modern Library, New York.

De Man, P. (1976) "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges". En: Alazraki, J. (Ed.) *Jorge Luis Borges*. Taurus, Madrid.

Diccionario de la Lengua Española. (2001) (DRAE) Real Academia Española / Espasa Calpe, Madrid.

Ducrot, O. y Todorov, T. (1986) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. (Trad. Enrique Pezzoni) Siglo XXI, México.

Encyclopaedia Británica. (2003) (EB) Edición en CD ROM.

Genette, G. (1972) *Figures III*. Editions du Seuil, Paris.

----- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Editions du Seuil, Paris.

Gosse, P. (1988) *The History of Piracy. Famous Adventures & Daring Deeds of Certain Notorious Freebooters of the Spanish Main*. The Rio Grande Press Inc., New York.

Hobbes, T. (1984) *Leviatán o la materia forma y poder de una república eclesiástica y civil*. FCE, México.

Hutcheon, L. (1981) "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, 46, Paris.

Jung, C. G. (1992) *Aion. Contribución a los simbolismos del sí mismo*. (Trad. Enrique Butelman) Paidós, Barcelona.

----- (1991) *La psicología de la transferencia*. Paidós, Barcelona.

----- (1989) *Psicología y alquimia*. (Trad. Ángel Sabrido) Plaza & Janes editores, Barcelona.

----- (1987) *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. (Trad. Julio Valderrama) Paidós, Buenos Aires.

Kancyper, L. (2003) *Jorge Luis Borges o la pasión de una amistad*. Lumen, Buenos Aires.

Kermode, F. y Hollander, J. (Eds.) (1973) *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. I. Oxford University Press, Nueva York.

King, J. (1989) *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. (Trad. Juan José Utrilla) FCE, México.

Lachmann, R. (2004) "Niveles del concepto de intertextualidad". En: Navarro, D. (Sel. y trad.) *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. Casa de las Américas, La Habana.

Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (1987) *Diccionario de psicoanálisis*. (Trad. Fernando Cervantes Gimeno) Labor, Barcelona.

Markale, J. (1998) *El amor cortés o la pareja infernal*. (Trad. Manuel Serrat Crespo) Juan J. de Olañeta editor, Madrid.

Molloy, S. (1999) *Las letras de Borges y otros ensayos*. Beatriz Viterbo, Rosario.

Nelson, W. M. (2000) *Nuevo Diccionario Ilustrado de la Biblia*. Editorial Caribe, Nashville, Tennessee.

Olea, R. (1993) *El otro Borges. El primer Borges*. FCE, Buenos Aires.

Ortega, J. y Del Río, E. (2001) *El Aleph de Jorge Luis Borges*. Edición crítica y facsimilar, El Colegio de México, México.

Pérez, A. J. (1986) *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Gredos, Madrid.

Pimentel, L. A. (1998) *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. UNAM / Siglo XXI, México.

Proust, M. (1988) *En busca del tiempo perdido: 1. Por el camino de Swann*. (Trad. Pedro Salinas) Alianza, Madrid.

Ricci, G. N. (2002) *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*. Alfar, Sevilla.

Ricœur, P. (1998) *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (Trad. Agustín Neira) Siglo XXI, México.

----- (1995) *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. (Trad. Agustín Neira), Siglo XXI, México.

Rock, D. (2000) "Argentina en 1914: Las pampas, el Interior, Buenos Aires". En: Bethell, L. (Ed.) *Historia de América Latina*, T. 10 América del Sur c. 1870-1930 (Trad. Jordi Beltrán y María Escudero) Crítica, Barcelona.

Rodríguez Monegal, E. (1998) *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*. FCE, México.

----- (1993) *Borges. Una biografía literaria*. FCE, México.

Sabino, O. R. (1987) *Borges. Una imagen del amor y de la muerte*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

Salinas, P. (1989) *La voz a ti debida. Razón de amor*. Castalia, Madrid.

Santa Biblia (1998) (Versión Reina Valera revisada, 1960) Sociedades Bíblicas Unidas, Nueva York.

Sarlo, B. (2003) *La pasión y la excepción*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Scholem, G. (2001a) *La cábala y su simbolismo*. (Trad. José Antonio Pardo) Siglo XXI, México.

----- (1996) *Las grandes tendencias de la mística judía*. (Trad. Beatriz Oberländer) FCE, México.

----- (2001b) *Los orígenes de la cábala I*. (Trad. Radamés Molina y César Mora) Paidós, Barcelona.

Schopenhauer, A. (2003) *El mundo como voluntad y representación I*. (Schopenhauer I) (Trad. Roberto R. Aramayo) FCE / Círculo de Lectores, Madrid.

----- (2003) *El mundo como voluntad y representación II*. (Schopenhauer II) (Trad. Roberto R. Aramayo) FCE / Círculo de Lectores, Madrid.

Stabb, M. S. (1991) *Borges revisited*. G. K. Hall & Co. / Twayne Publishers, Boston.

Tenenbaum, L. (2001) *Buenos Aires. Tiempo de Borges*. Ediciones Turísticas de Mario Banchik, Buenos Aires.

The Volsunga Saga with Excerpts from the Poetic Edda. Anonymus Old Norse and Icelandic Mythologies. (2003) (Trad. Morris, W. & Magnuson, E.) A Penn State Electronic Classic Series Publication, Pennsylvania State University, Pennsylvania.

Tibón, G. (1988) *Diccionario etimológico de nombres propios de persona.* FCE, México.

----- (2001) *Diccionario etimológico comparado de los apellidos españoles, hispanoamericanos y filipinos.* FCE, México.

Todorov, T. (1987) *Introducción a la literatura fantástica.* (Trad. Silvia Delpi) Premia, México.

Vázquez, M. E. (1999) *Borges. Esplendor y derrota.* Fábula / Tusquets, Barcelona.

----- (1977) *Borges. Imaginaciones, memorias, diálogos.* Monte Ávila, Caracas.