

**JORGE PANESI**

## MUJERES: LA FICCION DE BORGES

Preferiría dejar el título en su deliberada ambigüedad y no esclarecer demasiado ni demasiado pronto qué quiero decir con ello: tanto las ficciones que Borges trama con las mujeres, como el lugar de las mujeres en la ficción de Borges, o incluso que las mujeres son precisamente la ficción *en* Borges, las que sostienen ese lugar como ficción, las que apuntalan lo ficticio o lo narrativo, las que forman el reservorio imaginario de los relatos posibles, y también -¿por qué no?- aquellas que, en tanto no verdad, pueden ser desalojadas o excluidas de cierto universo narrativo.

La elección de ese universo narrativo supondría un trazado de límites o el ejercicio de un acto fundador de lo ficticio mediante el cual Borges se habría encargado de establecer las estrechísimas líneas fronterizas en el tiempo y en el espacio. Porque, si bien el tejido de otras ficciones (*El inmortal*, por ejemplo) borra los límites hasta alcanzar "el dilatado universo" y la "eternidad", en cambio, el medroso origen de la narración borgiana, en contacto estrecho con la zona arrabalera de su poesía y sus ensayos, se piensa a sí mismo como un ejercicio de restricción sobre el género gauchesco y sobre la imprecisa franja referencial siempre inestable de los suburbios. Sin embargo, el destino de las fronteras es siempre la propia borradura o la alteración de aquello que procuran contener. Y mujeres-frontera o mujeres de la frontera no faltan en Borges: la cautiva inglesa de "Historia del guerrero y la cautiva" instaura, corroe y moviliza el límite de la ficción entre el presente literario y la literatura gauchesca, entre el inglés y el lenguaje indígena, entre la barbarie y la civilización. Bordes que reproducen o iluminan el destino de la abuela inglesa de un narrador llamado (en ese cuento) "Borges" ("*quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino*"<sup>1</sup>).

La mujer como límite interno y externo de la ficción literaria. Hacia afuera: en dedicatorias, prólogos, epílogos, colaboraciones. Como es sabido, la dedicatoria de las *Obras completas* devuelve el don a Leonor Acevedo de Borges, la donadora, la madre. Madre de la memoria: una memoria que permite confundir o hacer confluir el pasado del donador con el propio pasado de quien escribe y recibe el don de la memoria ("*tu memoria y en ella la memoria de los mayores*"<sup>2</sup>). La memoria colabora, la memoria materna es una colaboradora, modelo de las insistentes otras colaboradoras femeninas que firmarán los ensayos y los manuales sobre Leopoldo Lugones, el *Martín Fierro*, el budismo, las literaturas germánicas, la literatura inglesa, la norteamericana. Modelo imaginario de engendramiento: se gesta con la otra, con la mujer, y no sin equívocos ni perversiones.

El equívoco autoral de la colaboración puede llevar, por el camino de la probidad y de la ética (o por el sentido de justicia implícito en el apellido), a cierta encandilada sumisión femenina que se resigna a la tarea de secretaria firmante, como ocurre con Alicia Jurado, obligada por su "probidad" a una "Aclaración" inserta en

*Qué es el budismo*: el plan general -dice allí Jurado-, el enfoque, el estilo y la escritura son de Borges; ella sólo investigó, seleccionó el material, y desde luego, "preparó el manuscrito para la imprenta".<sup>3</sup>

En el campo de lectura que difunde creencias y una jerarquía de creencias, el efecto de los dos nombres, el de Borges y el de la colaboradora, es desigual: predomina el peso de un apellido, el de Borges, que anonada o directamente subordina al otro. Esto tiene que ver con la ficción y con la traducción: si la traducción es el paso de fronteras y límites lingüísticos, no deberá extrañarnos que, en las traducciones firmadas por Borges, se encuentre un nombre de mujer, pero cautivo, silencioso, silenciado o disimulado. Nuevamente, el de la madre. En efecto (y un efecto de ficción), Borges confesará no haber traducido *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, que la edición de Sur legalmente le adjudica:

...ese libro lo tradujo realmente mi madre. Y yo revisé un poco la traducción, de igual modo que ella revisó mi traducción de *Orlando*. La verdad es que trabajamos juntos; sí. *Un cuarto propio* que me interesó menos....<sup>4</sup>

Este modelo literario de colaboración quizá figure una travesura impulsada por alguna urgencia económica o de tiempo, pero ¿cómo no leer allí una ceremonia ficcional, y a la vez, una operación simbólica involuntariamente genésica y perversa?: vuelve a darle el nombre a su madre, quitándole el suyo, y ésta (que no firma las traducciones) pierde o se pierde por segunda vez en el apellido Borges, y en el anonimato de una traducción que firma el hijo, otorgándose una paternidad ficticia. Es la confesión de Borges la que, al revelar públicamente la ceremonia, la convierte en ficción. El circuito ficcional se completa con un movimiento que compensa la pérdida o la sustracción del apellido materno: el apócrifo borgiano se extiende desde la ficción de los relatos al acto matriz de la escritura, y vuelve al interior de la ficción, reparando la pérdida del nombre materno, merced a otro acto que disemina insistentemente el apellido "Acevedo" (o el otro apellido "Suárez") en el nombre de los personajes.

La mujer, entonces, como origen de la ficción y como ficción del origen escriturario: colaboradora ("me ayudó para mi obra literaria"<sup>5</sup>), pero colaboradora también en el tejido de las ficciones, vale decir, "inventora" (Leonor Acevedo -confiesa Borges- "inventó el final de uno de mis cuentos más conocidos, 'La intrusa'").<sup>6</sup> Este modelo se extiende a otros cuentos y a otras colaboradoras: Cecilia Ingenieros brindó el argumento de *Emma Zunz*, Mandy Molina Vedia el nombre de Tristele-Roy para la quinta de "La muerte y la brújula", y Ulrike von Kühlmann, desde la ficción misma, provee una hipótesis decisiva en las conjeturas acerca de Pedro Damián, el personaje de "La otra muerte".<sup>7</sup>

En cuanto memoria materna, la mujer es un reservorio narrativo para la ficción: Leonor Acevedo ha comenzado a traducir para no olvidar lo que lee (según cuenta su hijo<sup>8</sup>), señal de que el olvido trabaja, no menos que la memoria, los signos que ayuda a destacar y a confundir como en un sueño (el sueño: junto a la mujer, la otra gran matriz de las ficciones borgianas). Esa es la trama de *La señora mayor*,<sup>9</sup> don-

de la vieja patricia y centenaria representa, en su sueño de eterno presente, las posibilidades de ficcionalizar el pasado, tanto como las posibilidades paródicas y ficciones a las que la cultura mundana, oficial, y estatal somete su estampa, no sin un dejo de profanación. Si Borges se considera “un archivo de la literatura gauchesca”, *La señora mayor* es un archivo probable y virtual de la ficción, o lo que es lo mismo: una mezcla de entresueño y realidad.

La mujer y su fronteriza condición en las traducciones (recordemos, al pasar, que cuando Borges traduce parcialmente el *Ulysses* elige el monólogo de una mujer, el de Molly Bloom). Sin embargo, traducirá el *Orlando* de Virginia Woolf con ciertos prejuicios iniciales; la novela termina por gustarle, pero no así *Un cuarto propio*, cuya traducción firma sin haberla realizado.<sup>10</sup> En este último caso, se trata de una obra estandarte del feminismo y, como veremos, el feminismo será otra frontera temporal de su mundo narrativo que finalmente termina por ser aceptada. Como siempre se ha observado (y la observación fue refrendada por el propio Borges), los devaneos amorosos están ausentes de ese mundo ficcional. Lo que equivale a decir que la mujer es la ausente, y desde un comienzo, y doblemente: excluida como motivo y como botín del borrador de su primer relato (“Hombres pelearon”, primer bosquejo de “Hombre de la esquina rosada”). En “Hombres pelearon” no se trata siquiera de dos hombres que pelean, sino más bien de dos suburbios que se enfrentan, el Norte y el Sur (“de cuando las patrias chicas eran fervor”<sup>11</sup>). La exclusión presupone que lo femenino reaparezca o irrumpa inesperado en el sistema futuro, precisamente como una exasperación, una hipérbole de los machos, y como un límite contaminante. Así ocurre con el contrabandista Bandeira que, en el momento de mayor violencia contenida, ordena a la mujer traidora que bese en público al muerto, a Otálora. Entonces, el narrador comenta ese gesto y califica la voz del contrabandista Bandeira: “se *afemina* y se arrastra”.<sup>12</sup> La culminación de la hombría se vuelve hacia el otro lado de tanto plegarse sobre sí misma: eso ocurre también con el celebrado y verídico Paredes, el que ha iniciado a Borges en el conocimiento de los guapos. “Paredes es el criollo rumboso, en entera posesión de su realidad, el pecho dilatado de hombría..., la grave voz usual que deliberadamente se *afemina* y se arrastra en la provocación”.<sup>13</sup>

Una cuestión de método: para estudiar las figuras femeninas dentro de este universo ficcional (que es la ficción de los suburbios), no puede separárselas de otros límites, a la vez temporales y genéricos. Este universo se restringe y se limita contrastándose con la literatura gauchesca (la genealogía noble de los cuchilleros) y con el tango (el género que expresa el suburbio). Borges realiza una tarea de adelgazamiento temporal, de restricciones, exclusiones, limitaciones y filtrados, en busca de una arquetípica pureza de ese mundo suburbano. “Hombres pelearon” es el punto de mayor pureza, sin contaminaciones mujeriles. Esta contaminación femenina, sentimental (o erótica) es el inevitable residuo que Borges quisiera atemperar en el tango. Nuevamente una frontera: el tango viejo, belicoso, feliz y deporti-

vo, sin demasiadas correspondencias con el lupanar, con el lunfardo y con la sensiblería italianizante de los amores frustrados.<sup>13</sup> Borges no quiere sensualidad para esta franja de los tangos “viejos”, que se corresponden con la adelgazada franja imaginaria de sus relatos de cuchilleros, sus “orilleros puros”: 1890.

La Lujanera provoca en este sistema una ínfima contaminación: es una cosa convertida en símbolo de propiedad (moneda o cacharro que puede partirse y servir de consigna simbólica o de intercambio entre los hombres). Un esquema que se repite tardíamente en “El otro duelo”<sup>14</sup> (“*Cardoso pasó una noche con ella y la despidió al mediodía. No quería las sobras del otro*”), y que alcanza el peligro de contaminación máxima en “La intrusa”<sup>15</sup> (como si en este cuento se tratara de uno de esos tangos nuevos que lloran enfática y lastimeramente la desgracia de atarse a una mujer). El riguroso mundo homosexual de los hermanos Nielsen bien puede ser la síntesis y la conclusión de todo este primer sistema narrativo, el de los “guapos puros” o el del prístino arrabal incontaminado al filo de 1900. Un mundo excluyente amenazado por la irrupción de aquella a quien íntimamente se desprecia, y alterado por otras amenazas más generalizadas e imparable: los apellidos italianos, los apellidos judíos, pero también la convicción del propio Borges, hacia 1930, de que tal “pureza” había sido una herejía nacionalista.<sup>16</sup> Los tangos viejos –reconocerá Borges– también fueron engendrados por apellidos italianos, y el mito de la pureza conlleva una falta ética y política que *Ficciones* y *El Aleph* se encargarían de reparar.

Y deliberadamente, el Borges tardío escribe algo así como la segunda parte del *Martín Fierro*, la segunda parte de “Hombre de la esquina rosada”, con un credo pequeño burgués en el que la cuestión central es la mujer. Rosendo Juárez, el personaje que vive “abrumado por la decencia” (en el sistema anterior sólo era un mero cobarde), se feminiza en sus consejos a un amigo agraviado, o lo que es igual, toma partido por “los derechos de la mujer”. El amigo representa el sistema anterior (“*Ella me tiene sin cuidado. Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre, sino un marica*”); en cambio, Rosendo Juárez, el consejero, invierte el sistema y lo concluye: “*Nadie le quita nada a nadie. Si la Casilda te ha dejado, es porque lo quiere a Rufino y vos no le importás (...). Mi consejo es que no te metás en historias por lo que la gente pueda decir...*”<sup>17</sup>).

La mujer invierte, desarticula y anula el sistema del “compadrito puro” porque su presencia implica nuevas fuerzas éticas y políticas. Josefina Ludmer ha demostrado para “Emma Zünz”<sup>18</sup> esa desarticulación que se ejerce sobre el estado, mediante una farsa de la verdad, una verdad que la mujer lleva inscripta en el cuerpo (por primera vez en Borges será cuestión del cuerpo femenino: lo otro en cuanto otro). Si ahora una mujer es instrumento de cierto tipo de justicia opuesta a la justicia estatal, es porque el universo del suburbio ha cambiado sus valores: Emma es una obrera y vive independientemente en la decencia de clubes socialistas o anarquistas.<sup>19</sup> De todos modos, encargada de “hacer creer” una minuciosa trama vengativa, encarna con su relato el estatuto de la ficción: no elimina ambigüedades, si-

no que establece la condición problemática de la verdad.

"Historia de Rosendo Juárez" concluía con la palabra "orden", y el nuevo orden ético y político en el que piensa ahora la ficción borgiana supone, como pieza fundamental del esquema, la movilidad erótica de la mujer. El epílogo imaginable se encuentra en "Ulrica"<sup>20</sup>, donde la nórdica muchacha, para definirse, pronuncia la palabra "*feminista*", la que se traduce en el lenguaje literario del declinante galán maduro como una "*resplandeciente y resuelta discípula de Ibsen*". Lo que se invierte y se agota es la estructura de duelo, ese esquema primordial del relato borgiano: la estructura de *duelo*, de *lucha*, o de *agon* que tienen los cuentos de Borges proviene de la cultura popular o de la simpatía de Borges por la cultura popular. Como se sabe, el conocimiento se transmite y perdura en ella a través del agonomismo: es una cultura agónica.<sup>21</sup> Por eso, desgastado el sistema de "hombres solos en pelea", tardíamente serán dos mujeres las que mantengan el típico duelo intelectual antes reservado a los hombres: "*El duelo*"<sup>22</sup> es ahora un combate secreto y civilizado entre dos mujeres (dos señoras "paquetitas", pintoras de escaso talento) que excluyen a los hombres de su apacible amor-odio, como anteriormente el mundo exclusivamente masculino excluía a las mujeres. El narrador de "El duelo" aclara que "*su ámbito mundano es ajeno a mis hábitos literarios*", pero no tan ajeno a un afán irónico y hasta satírico con que Borges ha retratado a mujeres burguesas o a típicas damas de sociedad.

Es el caso de Teodelina Villar de "El Zahir"<sup>23</sup>: "*La guerra le dio mucho que pensar. Ocupado París por los alemanes ¿cómo seguir la moda? (...) ¿Confesaré que, movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo, yo estaba enamorado de ella...?*"<sup>24</sup>. El diseño de "El Zahir" se parece a "El Aleph": muerte de la mujer amada-encuentro del objeto mágico. Beatriz Viterbo, la amada, tampoco se salva de las pinceladas irónicas del narrador. Ironía no hacia la mujer como tipo o como género, sino precisamente hacia un ambiente mundano del que el narrador, sin salirse de él, toma una benigna distancia. Por lo demás, el barrio del *aleph*, Constitución, ya se ha poblado de la vocinglera guaranguería de los apellidos italianos, y Beatriz lleva uno de ellos. Borges elige para trazar el retrato de Beatriz Viterbo una técnica (una serie de rápidas fotografías que cobran movimiento narrativo), cuya inspiración u origen pertenece al popular invento del cinematógrafo.

Y en el origen de los primeros relatos de Borges (*Historia universal de la infamia*), publicados en el suplemento del populachero *Crítica*, está ya esa pasión por lo infame y delictivo que la cultura popular subraya. En la galería de héroes crapulosos figura "La viuda Ching, pirata" y también 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*".<sup>25</sup> Es a este sistema preocupado por las diferencias adonde el Borges tardío vuelve, porque en verdad siempre ha estado atento a la singularidad individual: "la mujer (en nuestro país) -sentencia en "El duelo"- es un ejemplar de la especie, no un individuo".<sup>26</sup> Y en ese mismo cuento se dice de una mujer (Clara Glencairn de Figueroa) algo que sintetizaría esa sen-

sibilidad de Borges, algo adormilada por el reiterativo mundo de sus suburbios arquetípicos (el platonismo no sabe de diferencias): “*En su alma había hospitalidad. Agradecía las diferencias; quizá por eso viajó tanto*”.<sup>27</sup>

Y cuando el suburbio cuchillero y machacón vuelva en “Juan Muraña”, el cuchillo del compadre será empuñado por una mujer, pero no para vengar la fruslería deportiva de una honra, sino para asesinar al dueño de un conventillo y permitir el desahogo de un personaje de apellido italiano (Trápani) que no puede pagar el alquiler. Según parece, Borges ha querido seguir revisando su mundo suburbano para introducir en él las diferencias del tiempo y las de su propia interpretación que el tiempo ha hecho variar. En esas nuevas fronteras ficticias, casi siempre encontraremos a una mujer.

#### Notas

1. “Historia del guerrero y de la cautiva”, *El aleph, Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 559. En el sistema tardío (“La noche de los dones” de *El libro de arena*) aparece una prostituta a la que llaman La Cautiva: verdadera frontera entre el mundo gauchesco y las correrías de Juan Moreira, entre la virginidad y la “hombría” del adolescente cuyo discurso el narrador transcribe.

2. *Obras completas*, cit. p. 9

3. “Aclaración” (de Alicia Jurado), en Jorge Luis Borges - Alicia Jurado, *Qué es el budismo, Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1991, p. 720.

4. Jorge Luis Borges - Osvaldo Ferrari, *Diálogos*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1992, p. 306

5. Se refiere a su madre, Leonor Acevedo Suárez: Ferrari, cit. p. 211

6. Ferrari, cit. p. 211. Curiosamente el final de “La intrusa” sella con la muerte de la mujer un pacto que es, a la vez, incestuoso y homosexual. Interpretación ésta que Borges siempre ha combatido, por ejemplo cuando se refiere a la adaptación del cuento que hizo el cineasta Christensen. Cf. María Esther Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Bs. As. Javier Vergara, 1984, p. 235.

7. “La otra muerte”, en *El aleph, Obras completas*, Bs. As. Emecé, 1974, p. 574.

8. “Mi madre conocía poco el inglés, pero cuando mi padre murió, en el año 1938, ella no podía leer, porque leía una página y la olvidaba, como si hubiera leído una página en blanco. Entonces, se impuso una tarea que la obligaba a la atención, que era traducir”, en Ferrari, cit., p. 211.

9. *El informe de Brodie*, Bs. As., Emecé, 1970.

10. “*Un cuarto propio* que me interesó menos... bueno, el tema, desde luego, es digamos, un mero alegato a favor de las mujeres y el feminismo. Pero, como yo soy feminista, no requiero alegatos para convencerme, ya que estoy convencido. Ahora, Virginia Woolf se convirtió en una misionera de ese propósito, pero, como yo comparto ese propósito, puedo prescindir de misioneras”. Ferrari, cit., p. 306.

11. “Hombres pelearon”, en *El idioma de los argentinos* (1928), Buenos Aires, Seix-Barral, 1994.

12. “El muerto”, en *El Aleph*, O.C., cit. p. 548. Subrayo yo.

13. Véase “Carriego y el sentido del arrabal”, en *El tamaño de mi esperanza* (1926). Bs. As. Seix-Barral, 1993, y “Ascendencias del tango”, en *El idioma de los argentinos* (1928), Bs.As., Seix-Barral, 1994.

14. *El informe de Brodie*, cit.

15. *El informe de Brodie*, cit.

16. Véase, por ejemplo, “Historia del tango”, en *Evaristo Carriego*, O.C. p. 164: “Recuerdo que hacia 1926 yo daba en atribuir a los italianos (y más concretamente a los genoveses del barrio de la

Boca) la degeneración de los tangos. En aquel mito, o fantasía, de un tango "criollo" maleado por los "gringos", veo un claro síntoma, ahora, de ciertas herejías nacionalistas que han asolado el mundo después -a impulso de los gringos, naturalmente."

17. "Historia de Rosendo Juárez", en *El informe de Brodie*, cit. p. 45

18. Josefina Ludmer, "Las justicias de Emma", en *Cuadernos Hispanoamericanos Nros. 505/507*, julio-septiembre 1992.

19. "Justicia política y de clase: (Loëwenthal)-es un ladrón. Y entonces el club, el cine, las calles y los nombres de sus amigas significan algo más; esas obreras son las hijas de inmigrantes socialistas y anarquistas, y éstos son los clubes de mujeres de los socialistas y anarquistas de los 20. Tienen una cultura que las obreras argentinas no van a adquirir hasta los 40, con el peronismo, cuando se escribe el texto" (Ludmer, J., cit., p. 478).

20. "Ulrica", en *El libro de arena*, Bs. As., Emecé, 1975.

21. Cf. Ong. Walter J., *Oralidad y escritura (Tecnologías de la palabra)*, México, 1987.

22. *El informe de Brodie*, cit.

23. *El aleph*, OC., cit.

24. "El zahir" en *El aleph*, cit., p. 590.

25. "La viuda Ching, pirata", en *Historia universal de la infamia*, OC, cit. p.306. Annick Louis ha estudiado de manera excelente las relaciones de Borges (a propósito de estos relatos) con la cultura popular y con la cultura masiva, a través de la publicación en el *Suplemento Multicolor de los Sábados*. Cf. Annick Louis, *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

26. "El duelo", cit. p. 97

27. "El duelo", cit. p. 90.