

La femineidad representada

en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de J. L. Borges

Juan Carlos Piñeyro

Departamento de Español y Portugués
Universidad de Estocolmo

0.1. Aspectos preliminares

Los relatos de Jorge Luis Borges (1899-1986) que integran *Ficciones* [1944] han sido obligada referencia de la crítica de las últimas décadas —desde Gérard Genette y Paul de Man hasta Umberto Eco— debido a que en dichos textos aparece tempranamente una serie de ideas acerca de la condición virtual de las obras literarias, como asimismo recursos hasta entonces poco o nada empleados en el género narrativo. Y aunque el escritor rioplatense no haya sido un cultivador del realismo mágico, sus artificios explican, en gran medida, la influencia que ha ejercido su obra en la escritura de los mayores novelistas del continente latinoamericano. En uno de los ensayos de *Geografía de la novela*, Carlos Fuentes (1993:58s) ha señalado una de las razones de esta influencia, destacando que el escritor argentino supera “los psicologismos exhaustos y los mimetismos constrictivos”, y le otorga un lugar protagónico a figuras que antes sólo funcionaban como decorados.

La afirmación del escritor mexicano es, sin duda, acertada, y se puede ilustrar con una serie de artificios identificables en el primer relato que abre *Ficciones*, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (en delante «Tlön»), donde una brújula late misteriosamente como si fuera un pájaro dormido, y un espejo y una enciclopedia son representados como agentes que reclaman un sujeto humano¹. En el presente análisis se observa, en parte, lo que se podría llamar la contrapartida de este artificio de animar lo inanimado, esto es, la representación de figuras humanas como si fueran objetos de decoración.

¹ Los recursos estilísticos de Borges han sido estudiados, entre muchos otros, por A. M. Barrenechea (1984), J. Alazraki (1977) y (1983), E. Rodríguez Monegal (1991). Alberto Julián Pérez (1986) lo ha hecho desde una perspectiva bajtiniana, mientras que José M. Cuesta Abad (1995) desde una semiótica.

0.1.1. La imagen de la mujer

Los críticos han comentado la importancia capital que ocupa *el espejo* en la obra de Borges: esa imagen le sirve muchas veces y bajo distintas formas, para representar un mundo atroz, afirmaba E. Rodríguez Monegal ([1970] 1991:48). Ya el introductor de la deconstrucción en EE.UU, había sostenido que el espejo constituía la imagen central culminante alrededor de la cual Borges organiza sus cuentos (de Man, [1964]1986:149). Jaime Alazraki, en uno de sus primeros estudios (1977) sobre la obra narrativa del escritor desarrolla la idea presentada por Paul de Man, y sitúa al espejo como modelo estructural predominante en las narraciones que analiza. El mismo Alazraki (*vid.* [1971]1986a) define «Tlön» como metáfora epistemológica, ya que este relato, al igual que «La casa de Asterión», trasladaría el conocimiento de la cultura a imágenes literarias.

El presente trabajo toma en consideración las observaciones anotadas por la crítica, pero se concentra en la interpretación de la imagen de lo femenino reproducida en «Tlön». A Borges se lo podría considerar también un maestro cuando refleja en sus ficciones la imagen de mujer que predominaba en su tiempo; pero el escritor —erigido por la crítica postmodernista como objeto de culto (Cullhed, 1998:90) debido a sus exploraciones teóricas y al descubrimiento de nuevas dimensiones narrativas— lejos está de poder presentarse como un innovador en cuanto a recrear en su obra una visión no estereotipada de lo femenino. Cabe sin embargo agregar que, en el análisis que presentamos de «Tlön», se distingue entre cualquier tipo de intencionalidad que haya tenido el autor real (J. L. Borges) al escribir el relato, y la intencionalidad textual del Autor Modelo².

Al recorrer la obra narrativa de Borges, además de reconocerse la originalidad de su discurso, habrá de notarse que la presencia femenina es esporádica y, generalmente, marginal³. Allí no se ignora a la mujer, pero esta cumple, salvo en contadas excepciones, papeles destructivos y/o relacionados con la muerte (Vázquez, 1996:266).

Según Alicia Jurado (1997:123), escritora y autora de la primera biografía sobre Borges, éste pone a las mujeres “en escena como un director teatral

² El término Autor Modelo designa la idea que el lector se hace del emisor de un texto; de esta manera, el Autor Modelo se configura de acuerdo al recorrido de lectura que el lector/intérprete elige en cada narración (*vid.* U. Eco, 1993:89 ss.).

³ Donde no se indique otra cosa, las citas de Borges remiten al primer tomo (I) de las *Obras Completas* (1989); de modo que se emplea la sigla OC1 seguida del número de página correspondiente.

mandaría colocar un jarrón o una silla, porque agregan verosimilitud al ambiente, pero son borrosas o casuales o, a lo sumo, indiferenciadas y pasivas". Al igual que A. Jurado, George Steiner (1986:244) reitera la observación de que las figuras femeninas en la obra de Borges son "objetos borrosos". Y así es en la mayoría de los casos, pero el carácter "borroso" no deja de ser significativo, como se mostrará en el examen de la princesa que el narrador introduce en «Tlön».

0.1.2. Visión patriarcal de lo femenino

En la narrativa de muchos de los grandes escritores de nuestra época prevalece todavía una imagen de lo femenino delineada a partir del convencimiento profundo de la supremacía del hombre sobre la mujer. La tesis de que el macho es por naturaleza más apto que la hembra para la dirección (salvo en situaciones antinaturales) fue formulada en la Antigüedad por Aristóteles (*Política*:1259b), y ha sido desde entonces uno de los fundamentos con el que se ha legitimado la marginalización de una mitad de la humanidad. Verdad es que la concepción de lo masculino y de lo femenino ha sufrido y sufre variaciones en diferentes épocas y sociedades, pero hasta el presente, ninguna transformación política, por muy radical que esta haya sido, significó haber alcanzado la meta que se propone el feminismo, esto es, la igualdad de derechos entre hombres y mujeres (*vid.* M. P. Boëthius, 1990:10s; N. Björk, 1998:156ss.).

En las sociedades europeas, como asimismo en las del llamado Tercer Mundo, predomina aún una escala de valores propia de sistemas patriarcales manifestada en las expresiones, si bien cada vez menos frecuentes, de "sexo fuerte" y "sexo débil". La noción de femineidad se configura, a menudo, como desviación de un modelo masculino ya previsto en la estructura morfosintáctica del lenguaje (el género masculino es la norma), modelo cuya significación social es periódicamente reajustada desde los centros de poder. Así es como el concepto de masculinidad suele asociarse a la acción y al dominio del conocimiento racional y objetivo, mientras que el de lo femenino se lo relaciona con la pasividad, las emociones y la subjetividad (*vid.* T. Moi, 1995:114; E. Erson, 1997:234).

La persona, en su condición femenina, ha sido racionalmente limitada a ser lo que el hombre *no es*, o *decide no ser*. De modo que *ser mujer* es, todavía a finales del milenio, *carecer* (no sólo de un pene, según los fieles freu-

dianos) sino también de todo atributo 'positivo' que algunos hombres se han arrogado para sí mismo e impuesto como norma para los demás.

0.1.3. Propósito

La literatura, y no sólo la literatura escrita por hombres, reproduce una visión de la humanidad que legitima la subordinación y discriminación de las personas identificadas como pertenecientes al 'sexo débil'. En el análisis de «Tlön» se examina el universo del narrador y se observan acontecimientos donde tanto lo femenino como lo masculino aparecen representados, ~~El~~ propósito de la presente monografía es: (i) mostrar cómo el texto hace invisible a la mujer, (ii) interpretar la representación "borrosa" de la figura femenina, y (iii) demostrar que el discurso narrativo reitera una concepción patriarcal de la noción de femineidad, concepción en la cual lo masculino representa la norma mientras que lo femenino aparece como algo *diferente*, marginal e invisible.

Y de modo que el

1. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»

«Tlön» es la narración más larga de *Ficciones*, y una de las más extensas de toda la producción borgeana. Es un relato donde se distinguen dos fábulas interpoladas que representan, la una, el universo cotidiano del narrador, la otra, la realidad fantástica de Tlön. ☺

El narrador presenta un universo inspirado en una lectura tergiversada de la tesis inmaterialista del filósofo irlandés George Berkeley, y donde parodia el principio que postula que la realidad material no existe fuera de una conciencia. Para los habitantes de Tlön, la realidad del mundo es la realidad percibida, y por ello basta que uno se imagine un objeto para que este exista, o para que pueda duplicarse, o desaparecer, en caso de que se lo olvide (OCI:440). Una consecuencia de tal realidad es que las relaciones en Tlön se establecen entre imágenes etéreas, y no entre figuras de carne y hueso. De ahí que en el texto se establezca, como se verá más adelante, una analogía entre uno de los aspectos de la sexualidad (la procreación) y la función multiplicadora de los espejos.

1.1. Una aventura masculina

En el recurso borgeano de animar objetos inanimados —y que aparece ya en el primer enunciado de «Tlön»— está implicada una apelación a tópicos propios de un género narrativo poblado exclusivamente (salvo rara excepción) de

☺ Agregar información sobre otros análisis de Tlön (Munio, B. L. L., etc.)

héroes que conquistan tierras vírgenes o planetas desconocidos. Así se afirma que dos objetos dispares son los causantes de un descubrimiento:

- (a) Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar.

OCI:431

Desde el comienzo se introduce en el “horizonte de expectativas del lector” (Jauss, 1987:76) una clave que indica la perspectiva masculina sobre la que se habrá de apoyar la historia, clave que se reafirma cuando el narrador abandona la primera persona para emplear el plural de una pareja *masculina*, puesto que son dos hombres los que se abocan a nuevos ‘descubrimientos’:

- (b) Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo de monstruoso.

ibid

En este fragmento se reitera el recurso de presentar los espejos como si fueran animados; pero ya no sólo acechan, tienen además algo que infunde terror. El comentario del narrador sobre el carácter contranatural del espejo indicaría, según J. Alazraki (1977:81), que “la imagen en él reflejada no es sino el reflejo monstruoso de nuestro propio universo de la cultura”. Uno de esos reflejos antinaturales que el texto representaría, según nuestra lectura, es el de los hombres que se esfuerzan por descubrir (y postular) un planeta donde las mujeres y la sensualidad erótica se han vuelto completamente superfluas.

1.2. El universo del narrador

Los nombres y las referencias personales que el narrador involucra en su relato llegan a una cantidad inusitada. La mayoría de estos son introducidos escuetamente, mientras que unos pocos son presentados con mayor generosidad, pero cada figura cumple la función de ser garantes de ‘la verdad’ de los hechos que se narran. Con el propósito de observar el carácter de las figuras que conforman el universo narrativo, se pasa a continuación una breve revista de los ‘testigos’ que asisten al narrador.

1.2.1. Personajes contemporáneos

En algunos de sus relatos Borges suele ficcionalizarse, y aparece como narrador-protagonista llevando su propio nombre. Pero en «Tlön» el narrador permanece anónimo, aunque apela al conocimiento del mundo de sus lectores para que se identifique la voz narrativa con la del autor real. Es así como se

inscriben en el texto algunas de las amistades que en esa época tenía Borges, más que nada intelectuales, salvo en un caso, la *princesa de Faucigny Lucinge*, quien, según M. E. Vázquez (1996:130 s.), fue una mujer agradable a la que Borges solía visitar. Las demás personas de la vida real ficcionalizadas son:

Adolfo Bioy Casares, novelista, amigo y colaborador de Borges, aparece en forma reiterada en los primeros párrafos que sientan las bases de la realidad reconocible por el lector; *Carlos Mastronardi*, poeta; *Néstor Ibarra*, crítico e introductor de Borges en Francia; *Ezequiel Martínez Estrada*, escritor y ensayista; *Pierre Drieu la Rochelle*, novelista francés que estuvo de visita en Buenos Aires y conoció personalmente a Borges; *Alfonso Reyes*, diplomático, poeta y ensayista mexicano que residió en Buenos Aires y fue amigo de Borges; *Enrique Amorín*, escritor uruguayo, pariente de Borges; *Xul Solar*, pseudónimo del pintor y poeta Alejandro Schultz, amigo de Borges. Estos nombres aparecen como referencias que otorgan verosimilitud al discurso del narrador anónimo.

1.2.2. Figuras imaginarias

En la lista de referencias que atestiguan su historia, el narrador presenta una constelación de figuras ficticias; he aquí algunas de ellas: *Erza Buckley*, promotor de la invención del planeta, es un millonario *asceta*, dato este importante ya que, como se sabe, el ascetismo se caracteriza por el rechazo a todas las cosas terrenales y, sobre todo, por su lucha constante contra los instintos 'pecaminosos' de la carne. *Herbert Ashe*, inglés y *Gunnar Erfjord*, noruego, están implicados en la edición de la enciclopedia sobre el planeta fantástico. El narrador introduce una figura de otra obra literaria, *Lord Dalgarno*, personaje de la novela *The fortunes of Nigel* de Walter Scott. Y también dos supuestos autores de obras sobre Tlön: *Johannes Valentinus Andreaä* y *Silas Haslam*.

1.2.3. Personajes históricos

Los personajes históricos representan, si bien en forma parcial, la realidad registrada en obras de la cultura de Occidente; son en su mayoría filósofos cuyos aportes han orientado el desarrollo del pensamiento durante los últimos cuatro siglos, y donde por cierto no se registra ningún nombre femenino:

William Shakespeare (1564–1616), dramaturgo y poeta inglés; *Thomas Browne* (1605–82), escritor y médico inglés; *Baruch Spinoza* (1632–77), filó-

sofo holandés; *Gottfried Wilhelm Leibniz* (1646–1716), matemático y filósofo alemán; *George Berkeley* (1685–1753), teólogo y filósofo irlandés; *David Hume* (1711–76), filósofo escocés; *Karl Ritter* (1779–1859) geógrafo alemán; *Thomas De Quincey* (1785–1859), escritor inglés; *Arthur Schopenhauer* (1788–1860), filósofo alemán; *Alexius von Meinong*, (1853-1920), filósofo austriaco; *Bertrand Russell* (1872–1970), matemático y filósofo inglés.

1.2.4. Otras figuras

Una serie de figuras cuya función es ilustrar las abstracciones de la fábula fantástica son presentadas, ya sea por el narrador, ya por otros personajes:

El *oscuro hombre de genio* que dirige la creación del planeta Orbis Tertius, y los *trescientos colaboradores* de la sociedad secreta; el *primer heresiarca*; *Esmerdis*, el mago; el *heresiarca del siglo XI* que ideó el sofisma materialista, y el *pensador ortodoxo* que lo refuta un siglo más tarde y que el narrador lo relaciona con Schopenhauer. El *director de la cárcel* y el *director del colegio*, *maestros y discípulos*, son figuras que funcionan como nexos entre la realidad fantástica descrita en este plano de la ficción, y el mundo real, ya que las asociamos a nuestra propia experiencia de la realidad. *El pecho del nadador* y *el mendigo* son imágenes con las cuales el narrador ilustra poéticamente el idealismo tlöniano; el *brasileño*, dueño de la tienda de campaña; *un chico*; *un hombre*; *un paisano*; *un investigador yanqui*, todos funcionan como testigos a los cuales el narrador nos remite para certificar sus afirmaciones.

De estas y otras figuras (alrededor de cincuenta), se sirve el Autor Modelo para estructurar las dos fábulas que, entrelazadas, constituyen la historia sobre el planeta fantástico. Como se ha visto, se introducen y mezclan personajes tomados de la vida real y de la historia con otros puramente ficticios, pero por ninguna parte se vislumbra una sola representación femenina, salvo la de la princesa de Faucigny Lucinge. Con todo, hay un enunciado en el que se puede deducir la alusión a un espacio femenino, y es cuando el narrador introduce la figura de Erza Buckley. El asceta yanqui, que además “era libre-pensador, fatalista y defensor de la esclavitud” (OCI:441) es quien propone la invención del planeta mediante la publicación de una enciclopedia:

- (c) Buckley sugiere una enciclopedia metódica del planeta ilusorio. Les dejará sus cordilleras auríferas, sus ríos navegables, sus praderas holladas por el toro y por el bisonte, sus negros, sus prostíbulos y sus dólares [...].

*Ibíd:*441

El universo masculino y espiritual ‘sugerido’ por Buckley aparece en contra-

posición con una imagen que tácitamente incluye a la mujer, pero reducida a la condición de ser un objeto sexual degradado.

1.3. Lo femenino opuesto a lo masculino

Como se ha podido constatar en los apartados anteriores, el relato está lleno de figuras masculinas; sólo se representa una mujer, la cual, como la mayoría de las figuras anotadas, carece de un papel relevante en la estructura del relato (cf. M. Bal, 1995:33 s.). Como se ha visto también, Borges le otorga al espejo y a una biblioteca, una intencionalidad —son causa del descubrimiento de Uqbar—, mientras que la figura femenina no es agente de un acontecimiento determinado, sino más bien, el paciente del mismo. Con todo, podría afirmarse que dicho personaje es destacado por el discurso del Autor Modelo, ya que lleva un título de nobleza y, además, es quien recibe la primera señal de Tlön en el mundo. El papel de la princesa podría interpretarse como una alegoría del rol asignado a la aristocracia por el Autor Modelo: poseer el privilegio de ser la clase que media entre la realidad trivial y el mundo fantástico.

Sea como fuere, la princesa, al igual que la realidad de Tlön, representa lo *extraño* o *diferente*, es un elemento que irrumpe y se contrasta con lo dado, en tanto esa figura encarna lo femenino en el universo netamente masculino del narrador. Pero a diferencia de la realidad tlöniana, lo *extraño* se vuelve *exótico* enmascarado tras la figura de una princesa solitaria, y pierde así todo carácter amenazante, integrándose en la realidad social del narrador como un objeto peculiar que hermosea y da versosimilitud a su relato.

El análisis de dos acontecimientos de la fábula mostrará la forma cómo en el texto se contrastan los ámbitos masculino y femenino. Los fragmentos que a continuación se reproducen describen la presencia inesperada de objetos tlönianos en la realidad terrestre; la primera de estas irrupciones ocurre en la vivienda de la princesa,

- (d) en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba el ocaso. La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas —con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido— latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondía a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real.

*Ibíd:*441

La princesa se encuentra en un lugar privado que mira hacia el *ocaso*, esto es, en un espacio que se asocia a la idea de declinación o de término, de algo que se cierra. Los objetos entre los que se esconde la brújula tlöniana son *finas cosas inmóviles* —pero son *utensilios de cocina*—, con lo cual se articula la ambientación del espacio femenino, reforzando así la idea estereotipada del mismo. La princesa es, de acuerdo a esta descripción, una solitaria receptora que *no* reconoce la maravillosa brújula. El Autor Modelo destaca la pasividad de la figura femenina al quitarle toda iniciativa (ni siquiera llega a sorprenderse del objeto misterioso e inesperado que recibe), mientras que, por el contrario, le da vida a los objetos, los cuales *motu proprio* salen del cajón.

El narrador será testigo de la segunda intromisión del universo fantástico en el universo cotidiano. Junto con un amigo se ve obligado a pasar una noche en una pulpería, pero no pueden dormir debido al guitarreo de un joven embriagado:

- (e) Como es de suponer, atribuimos a la fogosa caña del patrón ese griterío insistente... A la madrugada, el hombre estaba muerto en el corredor. La aspereza de la voz nos había engañado: era un muchacho joven. En el delirio se le habían caído del tirador unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado. En vano un chico trató de recoger ese cono. Un hombre apenas acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo. Un paisano propuso que lo tiraran al río correntoso. Amorín lo adquirió mediante unos pesos. Nadie sabía nada del muerto, salvo "que venía de la frontera". Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön.

Ibíd:442

El contraste entre los acontecimientos (d) y (e) es significativo. No sólo el lugar y la forma en que los objetos son introducidos en la realidad cotidiana, sino también esta misma realidad, así como la reacción de los que son partícipes de tales hechos. En el desarrollo del primer acontecimiento (d), hay sólo un testigo cuyo papel se limita a ser destinatario de un envío, y de la que se destaca su pasividad e ignorancia. A partir de que la princesa *no* reconoce la extraña brújula, el discurso del Autor Modelo la abandona para continuar con la descripción de dicho objeto.

Otra cosa sucede en (e): el narrador y Amorín se encuentran en un lugar público y rústico, y la acción se desarrolla en la mañana, o sea cuando se *abre* el día. Es la excitación del joven ebrio lo que hace que se le caigan al

suelo las monedas, y entre ellas, el cono. La aparición del objeto tlöniano da lugar a una serie de respuestas en las que se proponen y realizan cosas diferentes. En la pulpería todo es dinamismo, y son hombres, no objetos, los agentes de las acciones: un chico y un adulto tratan de recoger el cono; el narrador lo tiene en la palma de la mano, le da asco y miedo; un paisano propone que lo arrojen al río; Amorín lo compra; el narrador lo reconoce como una de las divinidades adoradas en Tlön⁴.

Lo femenino en (d) es entonces representado en un ámbito que asocia a lo cerrado, delicado e íntimo, y en el que, por un lado, se introducen objetos finos y exóticos, y por otro se manifiesta la pasividad e ignorancia de la princesa. En contraste, el ámbito donde se expresa lo masculino (e) está signado por lo abierto, la rusticidad, la acción, la perspicacia.

En suma: cuando el discurso del Autor Modelo representa la intromisión de lo fantástico en el mundo cotidiano no hace otra cosa que recrear prejuicios acerca de las cualidades humanas de uno y otro sexo, así como postulados propios de una ideología patriarcal, la cual, de acuerdo a una escala de valores establecida por el varón, determina los recintos adecuados en la sociedad, tanto para la mujer (lo privado), como para el hombre (lo público).

1.4. Representación de la sexualidad

En este apartado se considera la visión de la sexualidad representada en la narración, así como del acto sexual; como se habrá de recordar en 1.4.1, es una definición sobre la función reproductora que cumple el sexo lo que desencadena la búsqueda del planeta desconocido.

En los estudios sobre la obra de Borges, y especialmente en los biográficos, se ha observado el rechazo de la sexualidad que se expresa en algunos de los textos del escritor, pero los biógrafos tienden —quizá con mayor facilidad que otros investigadores— a explicar los textos literarios por la experiencia existencial, o a identificar la visión del mundo del autor con la que aparece en la obra estudiada. Así, por ejemplo, Rodríguez Monegal (1991:116s.) relacionaba “un auténtico horror a la multiplicación de los seres que aparece en el sustrato de su obra” con el horror que Borges habría sentido ante el contacto sexual. Y así también Horacio Salas (1994:237 s.) vinculó la imagen del coito que los textos borgeanos reproducen, con la supuesta aversión del escritor hacia el sexo. Fundamentos para el comentado rechazo del

⁴ Se puede notar una incongruencia del narrador: el cono pesadísimo que nadie lo puede sostener en las manos, había estado en el bolsillo del tirador del gaucho.

escritor hacia la sexualidad se encuentran registrados en *Borges a contraluz* (1989:112-121), de Estela Canto. La autora, que fue novia del escritor, presenta en su libro pormenores sobre el origen y el tratamiento psicológico de un trauma padecido por Borges en su juventud⁵. Por todo ello cabe subrayar una vez más lo inadecuado que es identificar las visiones del mundo que se recrean en una obra literaria con la que el autor real ha sostenido en su vida privada. M. Bajtín (1992:17) escribía con razón que “siempre se desestima el hecho de que la totalidad del personaje y la del autor se encuentran en niveles diferentes”. Sin duda, siempre se podrá señalar convergencias y entrelazamientos entre la ficción y la vida, y muy en particular en la obra de Borges, pero no necesariamente lo uno es fiel reflejo de lo otro.

1.4.1. Cuestionamiento del acto sexual

Aunque el narrador afirme en la primera línea del relato que el descubrimiento de Uqbar se debió a “la conjunción de un espejo y de una enciclopedia”, la sentencia, reproducida a continuación, tiene una función preponderante:

- (f) Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.

*Ibíd:*431

Dicha sentencia —que el narrador califica de “memorable”— es la que despierta su curiosidad, y de ahí que dé origen a una búsqueda que culmina con el descubrimiento de Tlön, el cual queda de esta manera vinculado con el rechazo de la relación sexual. Uno rasgo característico del discurso borgeano es, como se sabe, su economía expresiva; sin embargo, al comienzo de la narración se repite el aforismo, cuando el narrador explica que Bioy

- (g) había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful) porque lo multiplican y lo divulgan.*

Ibíd::431s.

La reiteración revela la importancia conceptual que el Autor Modelo le otorga a dicho enunciado, pero interesa anotar que la modificación introducida implica la particularización del sujeto de la acción al mismo tiempo que se generaliza la consecuencia del acto sexual. De este modo, en (f) se abomina del *coito*

⁵ cf. M. E. Vázquez (1996:172), quien en su biografía denuncia los peligros de distorsión que tales conexiones conllevan.

porque multiplica a los *hombres*, mientras que en (g) se abomina 'sólo' ^Y la *paternidad* que multiplica y divulga el *universo*. En el primer aforismo, al rechazarse *el coito*, la participación de la mujer queda implícita, mientras que en el segundo, donde se rechaza la *paternidad* se suprime su presencia tácita. Como contrapartida, el rechazo de la paternidad conlleva la idea de que es el hombre, y sólo el hombre, el responsable de la creación del universo, con lo que podría explicarse la desaparición de cualquier rastro femenino del mundo tlöniano. Según el idealismo "congénito" de Tlön, el lector puede explicarse la ausencia de la mujer debido a que no sea percibida por ninguna conciencia.

Y de

1.4.2. Degradación de la sensualidad erótica

Los ejemplos de (f) y (g) establecen, por un lado, una equivalencia entre un objeto inanimado (espejo) y un sujeto animado (cópula, paternidad), y por otro, en ellos se afirma la idea de que la reproducción es repulsiva, ya sea de objetos materiales, ya de seres humanos. Esto implica una doble degradación de la relación sexual, pues se la reduce a una operación matemática donde la dimensión erótico-afectiva inherente a tal encuentro es reducida a cero.

La degradación de la sensualidad erótica se puede apreciar en la representación de los objetos tlönianos. Como se recordará, la princesa fue la destinataria de la 'misteriosa' brújula *cóncava* con su *aguja* orientadora; entre los hombres irrumpió el minúsculo y pesadísimo *cono*. La forma de los objetos tlönianos puede interpretarse como símbolos de la sexualidad que predomina en los ámbitos donde estos aparecen: la forma cóncava de la brújula con su aguja anhelante guarda semejanza con el órgano sexual femenino, mientras que el cono penetrante que le deja una marca en la mano al narrador, recuerda un símbolo fálico. Estas características amenazan el universo deserotizado que se configura en el discurso del Autor Modelo, y de ahí que sea 'natural' que el narrador sienta asco y miedo ante el contacto con el objeto tlöniano. Pero la carga erótica asociada a las formas de dichos objetos queda en parte neutralizada al ser productos *metálicos* y de difícil identificación. Por otro lado, al entrelazarse las dos fábulas se reafirma la idea del sexo como acto despersonalizado, tanto en el mundo fantasmagórico del planeta idealista como en la cotidianidad del narrador. Por ello, al explicar la doctrina de una de las iglesias de Tlön, el narrador sostiene que:

- (h) Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son* William Shakespeare.

*Ibid:*438

La identificación entre la especie y el individuo se establece para ilustrar la relatividad del concepto de identidad, y con ello señalar la ilusión de creer en la unicidad de cada persona. Pero en esta visión que los críticos han llamado panteísta (*vid* J. Alazraki, 1983:82) se manifiesta también una concepción degradada del encuentro sexual, debido a que el enunciado (h) plantea una correspondencia entre un acto erótico y otro de orden racional. Al establecer una analogía entre “el vertiginoso instante del coito” y la *repetición* (nótese, no dice *interpretan*) de una línea de Shakespeare, se rebaja la relación sexual a una instancia automatizada, y se desconoce, así, la dimensión afectiva, sensual y única de la misma.

1.5. La invisibilidad de la mujer

Hay además una ambigüedad en la expresión “Todos los hombres” que es preciso anotar. El idioma castellano posibilita la invisibilidad de la mujer de diferentes maneras, y este enunciado muestra una de las más significativas ya que el mismo vocablo (hombre), por un lado, en su acepción genérica designa a *toda* la humanidad, y por otro, a los individuos del sexo masculino.

En (h) la expresión “Todos los hombres” equivale sin duda a ‘toda la humanidad’, pero cuando el vocablo está en singular (*Todos los hombres son el mismo hombre*, y todos *son* William Shakespeare) la identificación tiende a hacerse con el *varón*. El Autor Modelo se refiere entonces al hombre manteniendo invisible a la mujer. La misma intencionalidad se manifiesta a lo largo de todo el discurso, en particular, en las frecuentes enumeraciones. He aquí un par de ejemplos, el primero, cuando el narrador consigue un tomo de la enciclopedia de Tlön, e informa que en sus manos tenía:

- (i) un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica.

Ibid:434

El ‘artificio lingüístico’ que hace invisible a la mujer muestra quizás su mayor eficacia en el empleo del plural. La mujer, al estar tácitamente incluida en la forma masculina, queda innominada en el discurso. Un buen ejemplo de ello es el enunciado siguiente donde el narrador, luego de apelar a varios escritores contemporáneos, se pregunta:

- (j) ¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor —de un infinito Leibnitz obrando en la tiniebla y en la modestia— ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de géometras... dirigidos por un oscuro hombre de genio.

ibid.

La hipótesis de *un* sólo inventor ha sido descartada, pero se puede afirmar que antes que nada fue desechada la hipótesis de *una inventora*. Coherentemente no se podría tampoco conjeturar que la sociedad secreta fuera dirigida por *una oscura mujer de genio*, ya que Tlön fue “urdido por hombres [y es] un laberinto destinado a que lo descifren los hombres” (*ibid.*:443).

No olvidamos por cierto que la masculinización del lenguaje empleado por el narrador se debe a que la forma masculina funciona como término no marcado, y por ello válido para los dos sexos, lo que implica, sin duda, la exclusión femenina. Por cierto que en los últimos años y con la incorporación de la mujer a oficios y profesiones tradicionalmente ejercidas por los hombres, se ha dado una *feminización* del castellano llevándose a cabo en la actualidad una distinción que el género común o epiceno de muchos sustantivos entonces desconocía (*vid.* L. Gómez Torredo, 1991:12). Sea como fuere, el discurso narrativo del Autor Modelo explota eficazmente la masculinización propia de la lengua en la presentación coherente de un universo dominado por una visión patriarcal de la sociedad, visión que hace invisible todo rastro femenino en el ámbito público e intelectual, y refuerza estereotipos vigentes⁶.

2. A modo de conclusión

El discurso del Autor Modelo se constituye mediante la descripción de una realidad cotidiana amenazada por otra realidad de carácter fantástico, pero ambas configuradas casi exclusivamente con figuras y voces del sexo masculino. En el análisis presentado se ha podido registrar la riqueza semántica de la imagen “borrosa” de la mujer. En el universo del narrador, la mujer aparece como algo *diferente*; cuyo carácter *extraño* se acentúa por haberse enmascarado bajo la figura de una princesa. Sin embargo, la mujer en tanto ele-

⁶ Como es norma (todavía), aunque en un grupo multitudinario de mujeres se encuentre un sólo varón, todas y cada una de las integrantes deberán decir *nosotros* para referirse a dicho colectivo, de lo contrario el hombre quedaría excluido (y agraviado). Quizás no sea utópico imaginarse y exigir un castellano que distinga dicha situación estableciendo nuevos pronombres, *nosotres*, *vosotres*, *elles*, por ejemplo. El “duro” alemán ha sido lo suficientemente flexible como para hallar soluciones a tal limitación expresiva, y ya en los años sesenta comenzó a distinguir colectivos mixtos antes indiferenciados.

ochoenta

mento *discordante* adquiere un rasgo *exótico* que neutraliza el carácter amenazador inherente a todo cuanto suele percibirse como *diferente*. De este modo la princesa se inscribe en la trama del relato como un complemento *exótico* que da un tono distinguido y delicado al universo cotidiano del narrador.

En el examen de los acontecimientos (d) y (e) tomados de la fábula que recrea la realidad cotidiana del narrador, hemos observado una estructuración contrastante de la noción de lo femenino y lo masculino, verificándose la reiteración de estereotipos acuñados por una ideología que sostiene la supremacía del hombre sobre la mujer, y que determina el espacio público para el hombre, mientras que a la mujer le asigna un ámbito privado e íntimo.

Hemos constatado también que la mujer está completamente ausente en el universo idealista representado por el discurso del Autor Modelo; en dicho discurso, la sexualidad aparece como fenómeno repudiable, despersonalizado y desprovisto de todo rasgo sensual. Como se recordará, entre todas las figuras a las cuales la voz narrativa apela para certificar la veracidad de su relato sobre el planeta ilusorio se registra, aparte de la princesa, sólo *un* nombre común que suele asociarse al sexo femenino, el del *prostíbulo*.

La carencia de la mujer en el universo de Tlön implica la ausencia de la maternidad, la cual es tácitamente negada, por un lado, al señalarse sólo el rol paterno como agente de la 'multiplicación' del universo, y por otro, al equipararse dicha capacidad del ser humano con la 'fertilidad' de los espejos, como hemos mostrado en el análisis de los ejemplos (f), (g) y (h). Por otro lado, en el examen de los enunciados (i) y (j) se detectó el 'artificio lingüístico' que invisibiliza a la mujer y refuerza la idea de un mundo regido solamente por los varones.

En suma: la eficacia estética del discurso del Autor Modelo está directamente relacionada con una ideología patriarcal que le adjudica a la mujer, en el ámbito privado, la pasividad, y en el público, la invisibilidad.

3. Obras consultadas

ALAZRAKI, Jaime (1977): *Versiones, Inversiones, Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Gredos. Madrid. España.

— (1983): *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-Estilo*. Tercera edición aumentada [1968]. Gredos. Madrid. España.

— [ed.] (1986): *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica* [1976]. Taurus. Madrid. España.

— (1986 a): "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas" [1971], en Jaime Alazraki [ed.]: *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, pp. 183-200.

ARISTÓTELES (1994): *Política*. Trad. prólogo y notas de Carlos García Gual y Aurelio

- Pérez Jiménez. Alianza. Madrid. España.
- BAJTÍN, Mijáilovich Mijaí (1992): *Estética de la creación verbal*. [1979]. Siglo XXI. México.
- BAL, Mieke (1995): *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. de Javier Franco. Cátedra. Madrid. España.
- BARRENECHEA, Ana María (1984): *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. [1957]. Ed. aumentada. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. Argentina.
- BERKELEY, George (1990): *Valda skrifter* [Obras escogidas]. Inledning av Konrad Marc-Wogau. Öv. av Anna Sjöstedt. Natur och kultur. Lund. Sweden.
- BJÖRK, Nina (1998): *Under det rosa täcket. Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier* (1996). [Bajo la manta rosa. Acerca del ser femenino y de estrategias feministas]. Wahlström & Widstrand. Denmark.
- BOËTHIUS, Maria Pia (1990): *Patriarkatets våldsamma sammanbrott & Varför våldtäkt finns*. [El violento colapso del patriarcato & Por qué existe la violación] Bonniers. Denmark.
- BORGES, Jorge Luis (1989) : *Obras Completas*, tres tomos. Emecé. Barcelona. España.
- CANTO, Estela (1989): *Borges a contraluz*. Espasa-Calpe. Madrid. España.
- CUESTA ABAD, José Manuel (1995): *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Gredos. Madrid. España.
- CULLHED, Anders (1998): *Minnesord. Litterära essäer*. [Homenajes. Ensayos literarios] Symposion. Stockholm. Sweden
- DE MAN, Paul (1986): "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges" [1964] en Jaime Alazraki: *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, pp. 144-151.
- ECO, Umberto (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. [1979]. Lumen. Barcelona. España.
- ERSON, Eva (1997): "Ska kvinnor tala som män?" ["¿Deben hablar las mujeres como los hombres?"], en Gudrun Nordborg, *Makt & kön. Tretton bidrag till feministisk kunskap*, pp. 227-245.
- FUENTES, Carlos (1993): *Geografía de la novela*. Alfaguara. Madrid. España.
- GÓMEZ TORREGO, Leonardo (1991): "La lengua española hoy", en Antonio Ramos Gascón (ed.) *España hoy (II) Cultura*, pp. 9-47.
- JAUSS, Hans Robert (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* [1977]. Trad. de Jaime Siles y Ela M. Fernández-Palacios. Taurus. Madrid. España.
- JURADO, Alicia (1997): *Genio y figura de Jorge Luis Borges* [1964]. Eudeba. Buenos Aires. Argentina.
- MOI, Toril (1995): *Teoría literaria feminista*. Segunda edición. Cátedra. Madrid. España.
- NORDBORG, Gudrun (red) (1997): *Makt & kön. Tretton bidrag till feministisk kunskap*. [Poder y sexo. Trece aportes para la ciencia feminista] Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm. Sweden.
- PÉREZ, Alberto Julián (1986): *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Gredos. Madrid. España.
- RAMOS GASCÓN, Antonio (ed.) (1991): *España hoy (II) Cultura*. Cátedra. Madrid. España.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1991): *Borges por él mismo* [1970]. Monte Ávila. Caracas. Venezuela.
- SALAS, Horacio (1994): *Borges. Una biografía*. Planeta. Buenos Aires. Argentina.
- STEINER, George (1986): "Los tigres en el espejo" [1970], en *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, pp. 237-247.
- VÁZQUEZ, María Esther (1996): *Borges, esplendor y derrota. Biografía* Tusquets. Barcelona. España.