

## ¿BORGES MISÓGINO?

### CONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD Y CRÍTICA DEL PENSAMIENTO BINARIO EN ALGUNOS TEXTOS DE JORGE LUIS BORGES

Adriana González Mateos\*

RESUMEN. Este artículo parte de una discusión de la supuesta misoginia de Borges para analizar varias obras suyas desde el punto de vista de la construcción de las masculinidades y terminar con una exploración de las relaciones entre la obra de Borges y la desestabilización de los sistemas binarios de pensamiento discutida por Foucault y tomada por Judith Butler como punto crucial de su crítica al sistema binario de género.

PALABRAS CLAVE: Borges, género, masculinidades, crítica literaria.

La reciente publicación del diario de Bioy Casares (*Borges*) dio lugar a numerosos artículos y reseñas. Entre ellos, leí un comentario sobre la “agresiva misoginia” de Borges. La frase me inquietó, porque desde hace décadas profeso un profundo amor a Borges, que se mantiene constante mientras en mi vida cambian los países, los afectos y las costumbres, además de yo misma. ¿De veras Borges es misógino? ¿Cómo es posible que yo lo quiera tanto?

El señalamiento se refiere al recientemente publicado diario de Bioy Casares, gracias a cuyas páginas podemos aproximarnos a las manías y dichos cotidianos de Borges. Ahí abundan las observaciones mordaces sobre muchas mujeres, en especial sobre mujeres dedicadas a la literatura, cuya ignorancia y falta de sensibilidad literaria dan pie a innumerables chistes. Borges y Bioy se burlan profusamente de Victoria Ocampo y de otras escritoras. El problema para decidir que estos comentarios prueban la misoginia de Borges es obvio: constantemente

---

\* Doctora en Literatura Comparada. Correo electrónico: lg212@nyu.edu

prodiga otros no menos demoleedores respecto a muchos hombres. No es fácil pensar en un retrato más agresivo que el de Carlos Argentino Daneri en “El Aleph”. Sería difícil decidir si, en opinión de Borges, recae sobre un hombre o sobre una mujer el primer lugar de la ineptitud literaria. De todos modos, apuntemos que con frecuencia es “una dama” quien, en los comentarios, en los ensayos, en los cuentos de Borges encarna la falta de comprensión, la ignorancia y la frivolidad. En “El idioma analítico de John Wilkins” se lee, por ejemplo:

Todos, alguna vez, hemos padecido esos debates inapelables en que una dama, con acopio de interjecciones y de anacolutos, jura que la palabra *luna* es más (o menos) expresiva que la palabra *moon*. Fuera de la evidente observación de que el monosílabo *moon* es tal vez más apto para representar un objeto muy simple que la palabra bisilábica *luna*, nada es posible contribuir a tales debates; descontadas las palabras compuestas y las derivaciones, todos los idiomas del mundo [...] son igualmente inexpressivos (Borges, 1996b: 84).

Es evidente el orgulloso desdén de este *nosotros* masculino hacia la dama que se expresa de manera casi onomatepéyica para sostener el punto de vista que el artículo no se molesta en rebatir, pues le basta este pasaje caricaturesco para desecharlo antes de iniciar la discusión de su verdadero tema. Para documentar la supuesta misoginia de Borges se podría recordar a las mujeres que conforman el círculo al que pertenece Pierre Menard, pero sería un error tomar al pie de la letra los comentarios del escurridizo narrador de ese cuento, que al elogiar la “divina modestia” de Pierre Menard señala “su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él” (Borges, 1996a: 449). Por ahora baste decir que Borges se hace eco de un recelo muy difundido entre los intelectuales argentinos de su tiempo, que, tal como los mexicanos de la misma época, miraban con desconfianza a las mujeres que incursionaban en una actividad tradicionalmente considerada masculina. Aunque no me atrevo a

afirmarlo, quizá se acercan los días en que podamos celebrar que este recelo es cosa superada con el siglo XX, aunque nuestro propio medio intelectual no está libre de él hoy, veintiún años después de la muerte de Borges.

Hay dos cuentos que parecen escritos para contestar a la acusación de misoginia, pues de manera ostensible subrayan la autonomía de sus protagonistas femeninas. Se trata de “Emma Zunz” y de “Ulrica”. Emma Zunz se propone una hazaña típicamente masculina (vengar la muerte de su padre), pero para hacerlo necesita transitar por una ruta tortuosa que la obliga a subrayar su feminidad, pues recurre a su sexualidad como a un instrumento y una coartada, y al mismo tiempo la experimenta como un ultraje. Su morbosidad sexual es descrita muy pronto en el cuento (“En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico”; Borges, 1996a: 565); este rasgo atormentado acaba por definirla y por arrojar dudas sobre la supuesta justicia de sus actos, pues es imposible saber si el hombre asesinado, Loewenthal, es realmente culpable del crimen del que se lo acusa. El relato puede ser, entonces, la historia de la progresiva locura de Emma, o bien la de su justa venganza; el personaje puede leerse como representación de la fantasía más o menos misógina de la *femme-fatal* (una mujer que utiliza su sexualidad como arma mortal) o como el intento de narrar la aventura de una mujer en busca de su autonomía, para lo cual sigue un modelo masculino. Preocupado por la “ejecución temerosa” de este cuento, Borges atribuye el argumento a Cecilia Ingenieros (Borges, 1996a: 629). Esta pequeña nota es una réplica a sus descalificaciones de las mujeres que se aventuran en la literatura y un reconocimiento a sus muchos intercambios literarios con ellas.

“Ulrica” está incluido en *El libro de arena*, publicado en 1975. Las primeras palabras de la protagonista son “Soy feminista”. Así comienza un diálogo que parece proponerse, a cada paso, demostrar que las intrigas amorosas no son el fuerte de este escritor bruscamente consciente de los grandes cambios en la situación de las mujeres, ya independientes y capaces de ejercer profesiones intelectuales, como el personaje de este cuento. Con melancólica ironía, el narrador masculino se define como “un hombre célibe entrado en años” y constata su

ingenuidad y su timidez frente a la desenvoltura sexual de la muchacha: “No incurrí en el error de preguntarle si me quería. Comprendí que no era el primero y que no sería el último. Esa aventura, acaso la postrera para mí, sería una de tantas para esa resplandeciente y resuelta discípula de Ibsen” (Borges, 1996c: 18).

La mención de Ibsen es una más entre las constantes alusiones literarias que saturan el cuento y hacen imposible decidir si el narrador se siente atraído por la belleza de Ulrica (velozmente descrita) o por su erudición (profusamente ejemplificada). Entre diálogos forzados e intentos apenas esbozados de transformar esta anécdota en un cuento fantástico, como la mención de un lobo que aúlla aunque han desaparecido de Inglaterra desde hace siglos, Borges cumple con su intención de manifestar que respeta la independencia de las mujeres, su inteligencia, incluso su feminismo.

Quisiera recordar un cuento cuya anécdota gira en torno a la violencia contra una mujer, reducida al estatus de una bestia. Se trata de “La intrusa”, uno de los cuentos de *El informe de Brodie*. Es la historia de dos hermanos enamorados de la misma mujer, y de cómo esa pasión amenaza lo más importante de sus vidas, es decir, la alianza entre ellos. Las descripciones reflejan con parquedad la atroz situación de las mujeres en este medio rural dominado por la violencia: “Cristián llevó a vivir con él a Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta” (Borges, 1996b: 402). El cuento aborda con gran economía de medios un tema crucial en la obra de Borges: la relación entre hombres. Si en algunos cuentos (como “El Aleph”), la mujer es la ocasión que desata una rivalidad irreconciliable entre dos hombres, en “La intrusa” esa rivalidad es un peligro que ellos necesitan eliminar. En este cuento aparece con gran nitidez el tema de la atracción homoerótica, que en vez de consumarse directamente utiliza a la mujer como intermediario. Y esa atracción, esa necesidad de afirmar el vínculo homosocial se consolida como valor supremo. Amenazarlo es literalmente mortal para la mujer, pues los hombres consideran casi deshonoroso sentir algo por un ser que no debería tener ninguna importancia.

En otras palabras, este cuento aborda con lucidez y sobriedad un nodo cultural característico de las culturas de dominación masculina basadas en el intercambio de mujeres, mecanismo que garantiza y

consagra una relación permanente y fluida entre hombres.<sup>1</sup> Es el vínculo entre hombres lo que importa; las mujeres, o bien sirven a este propósito y ocupan su lugar en la estructura social dominada por ellos, o bien son proscritas o eliminadas, como muestra “La intrusa”. No se sabe si Borges es misógino o si se limita a describir la estructura social que observa y a la que se refieren los libros que lee.

Como siempre en Borges, hay una curiosa vuelta de tuerca que impide cualquier afirmación categórica relacionada con la misoginia en este cuento. Según consigna Emir Rodríguez Monegal, “La intrusa” fue dictado por Borges a su madre, que empezó por decir que la historia era muy desagradable y acabó por sugerir la frase final (Rodríguez Monegal, 1987: 412). Se cuenta con un diario de Bioy Casares, reconocido como colaborador importantísimo, pero no existe un registro igualmente minucioso de la colaboración de Borges con mujeres, que fue frecuente, numerosa e importante.

Volvamos rápidamente sobre el triángulo amoroso cuyo vértice es una mujer muerta. “El Aleph” puede leerse como una de las versiones de lo que ocurrió con los hermanos Nilsen después de la muerte de “La intrusa”. En este cuento tampoco está ausente el incesto, aunque aquí el narrador y Carlos Argentino no sean hermanos, sino que éste y Beatriz son “primos hermanos”.

Entre el narrador, llamado Borges, y Carlos Argentino, existe una relación de odio íntimo, característica de esta narrativa. Los dos personajes son muy similares entre sí, como si cada uno fuera el reflejo caricaturesco del otro, y rivalizan en dos pasiones que, en cierto modo, son una sola: tanto Beatriz como el Aleph son dos versiones inasibles e indescriptibles de una totalidad que no puede ser atrapada ni por la palabra ni por la fotografía ni por el recuerdo. Una vez más, Borges recurre a un nodo cultural muy profundo: la utilización del cadáver de una mujer como símbolo de un conflicto masculino referido a la trascendencia y a la mortalidad. Es la mujer quien muere y es vista como cadáver, en el curso de un proceso en que el hombre considera su

---

<sup>1</sup> Para una discusión sobre el intercambio de mujeres, véase Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en Marta Lamas, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*.

propia mortalidad y la imagina trascendida a través de la creación artística. Es el hermoso cadáver de ella lo que da pie a sus elaboraciones; quizá por ello Edgar Allan Poe afirmó que la muerte de una bella mujer es el tópico poético por excelencia (Bronfen, 1992). Borges no sólo sintetiza este viejo tema, sino que alude a dos de sus cultivadores literarios más importantes: Dante Alighieri y el propio Edgar Allan Poe, antecesores literarios de “El Aleph”.

El cuento es el relato de una rivalidad entre dos hombres, rivalidad que toma como pretexto a una mujer, pero no se agota en ella y perdura incluso cuando ha muerto, pues los enfrenta en la persecución de lo que consideran más importante, incluso sagrado. Si por una parte, a nivel de la anécdota, se trata de la rivalidad entre Carlos Argentino y el narrador, que compiten por el amor de Beatriz y por el prestigio literario, por otra, quizá más importante, es “la ansiedad de la influencia” (concepto acuñado por Harold Bloom), proceso a través del cual Borges lucha contra y asimila la herencia de dos precursores literarios tan importantes como Dante y Poe. Una vez más, es la relación entre los hombres, tanto al nivel de la anécdota como en términos de la tradición literaria, lo que realmente preocupa a Borges. Congruente con su análisis de una cultura de dominación masculina, se concentra en los temas culturales de mayor importancia y considera relativamente irrelevantes a las mujeres y a su situación. Es redundante considerar misógino a un individuo que se hace eco de las líneas de fuerza que estructuran la cultura, que es, sin la menor duda, una cultura que subordina y discrimina a las mujeres.

Hasta aquí puede decirse que Borges se preocupa por un tema central de la masculinidad: cómo se construye, se afirma y se conserva una posición de dominio y prestigio frente a otros hombres. Dentro de la narrativa de Borges, las dos arenas en que se disputa este predominio son las armas y las letras. Su narrativa es una constante interrogación sobre las atribuciones, límites, trascendencia e importancia relativa de cada una.

Por limitaciones de espacio, voy a referirme solamente a las letras. Ya hemos visto cómo el prestigio literario se conquista a través de una lucha entre rivales, como sucede en “El Aleph”. No obstante, la práctica de las letras sería incomprensible si no fuera también una relación de

afiliación, en el curso de la cual un hombre se convierte en sucesor y discípulo de otro hombre, al que ama. Dos textos muy similares abordan este tema: “El Golem” y “Las ruinas circulares”. Ambos establecen la superioridad de la creación intelectual, artística o espiritual sobre la mera reproducción biológica ligada a las mujeres, una valoración patriarcal que puede encontrarse ya en “El banquete”, de Platón. Son textos que abordan la fantasía masculina de engendrar sin el concurso de una mujer; el descubrimiento de que, efectivamente, así se pueden crear seres como el Golem y el discípulo soñado, y, por último, la comprobación de la deficiencia inherente a estas creaciones mentales. En ambos textos la reescritura del ideal platónico es realizada con dolorosa ironía.

“Las ruinas circulares” es una re-escritura de *Ariel*, de José Enrique Rodó, una obra extremadamente importante en la tradición intelectual latinoamericana, que narra la relación entre un maestro y sus discípulos, es decir, la formación de un intelectual. Más ensayístico que narrativo, *Ariel* narra una sola escena: un maestro que monologa frente a un coro de discípulos exclusivamente masculinos. “Las ruinas circulares” vuelve sobre ella: “se soñaba en el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado: nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas” (Borges, 1975: 63).

El protagonista es un hombre que ha decidido configurar la realidad por medio de las fabricaciones de su mente: ha decidido crear un hombre con la materia de sus propios sueños, reduciendo su cuerpo a mero soporte de esta actividad mental. El personaje combina los papeles de maestro y padre; la educación es, para los discípulos, un medio para nacer a una realidad superior: “los rostros escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría a uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real” (Borges, 1975: 63).

Borges subraya los obstáculos y las dificultades que configuran esta relación entre intelectuales, una relación educativa llamada pederastia, representada ya en textos clásicos como *El banquete*. A través de ella, un hombre adulto se prenda de la belleza de un muchacho y concibe el ideal de inspirar en esa personalidad naciente un amor por la verdad y

la belleza. Este ideal clásico no incluía la renuncia a la satisfacción carnal, pero en contextos modernos y cristianos se transforma de manera conflictiva: requiere la renuncia sexual.<sup>2</sup>

El texto de Borges comienza con una descripción de los aspectos puramente intelectuales de la relación: “comprendió con alguna amargura que nada podía esperar de aquellos alumnos que aceptaban con pasividad su doctrina y sí de aquellos que arriesgaban, a veces, una contradicción razonable. Los primeros, aunque dignos de amor y de buen afecto, no podían ascender a individuos” (Borges, 1975: 63).

Pronto esta relación puramente pedagógica demuestra ser insuficiente: cuando el mago elige a un discípulo, la relación se tiñe de carnalidad, pues empieza a soñar con el cuerpo del joven, que pacientemente va creando a través de sus sueños: sueña con los huesos, los ojos, el corazón. La condición indispensable de la relación es la renuncia a este deseo carnal. Para que el discípulo exista, el maestro debe aceptar una separación tan completa que permita que el muchacho olvide la existencia del maestro y todo el proceso de su creación y educación. Paradójicamente, esta perfecta educación lo convierte en una réplica de su maestro, cuyos valores e ideas se encarnan en él. El final de este cuento puede leerse como un comentario irónico sobre este proceso de completa devoción al ideal: la educación ha ligado a los dos hombres en una identificación tan completa que cada momento de sus vidas es un eco de la vida del otro. Pero ninguno de los dos tiene cuerpo; han llegado a ser completamente ideales, tras dejar muy atrás la carnalidad culturalmente asignada a las mujeres.

Hasta aquí, para resumir, hemos visto cómo la supuesta misoginia de Borges es en realidad congruente con su propósito de explorar temas centrales de una cultura de dominio masculino, para la que asuntos cruciales como el poder, la creación y la relación con la muerte son temas que conciernen a los hombres. Las mujeres son, en el mejor de los casos, símbolos codificados por ellos, lo cual las momifica, como a Beatriz en “El Aleph”. En el peor, como se ha visto en “La intrusa”,

---

<sup>2</sup> Para un análisis de la pederastia y su transferencia a un contexto moderno, véase Dowling, L. (1994). *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca: Cornell University Press.



apenas son sirvientas u obstáculos que pueden ser asesinados sin consecuencias, dentro de una oposición binaria que opone lo masculino (lo positivo, dominante, activo) a lo femenino (negativo, pasivo, subordinado). De nuevo, cabe apuntar que en todo esto Borges está discutiendo, comentando y replicando a formaciones culturales milenarias, prestigiosas y aún vigentes.

No obstante, quiero detenerme en dos textos desde los cuales articula réplicas muy importantes a esta tradición. Voy a referirme a la “Historia del guerrero y la cautiva” y a “El Zahir”.

Se ha analizado cómo, desde los poemas homéricos y en gran parte de la narrativa europea y americana, los personajes femeninos son estáticos y pasivos: están ligados a un lugar y no pueden moverse si un hombre no las transporta o las guía a través del espacio; asignadas a un sitio que marcan con su presencia; los personajes femeninos aparecen como objetos de intercambio entre hombres (Du Bois, 1995: 116-124). Las dos mujeres representadas en “Historia del guerrero y la cautiva” rompen con este patrón tradicional. El cuento narra una anécdota de la vida de la abuela inglesa a quien Borges debió su amor a ese idioma, una figura importante en su biografía intelectual temprana. Se trata, en este cuento, de un personaje autónomo, dotado de cierto poder y de la capacidad de decidir, que sale al campo a cazar. Esta mujer independiente y dinámica se enfrenta con otra, una inglesa que ha decidido (y en el curso del cuento reitera su decisión) abandonar la vida supuestamente civilizada y adoptar la cultura indígena. El breve relato las considera a ambas capaces de decidir, en el marco de un inquietante enfrentamiento entre mundos y culturas distintas, en una frontera que transforma a quienes la cruzan. Tal como puede leerse en el título, la cautiva es considerada una figura complementaria y equivalente al guerrero; no hay una jerarquía de dominación entre este hombre (protagonista de una historia paralela) y esta mujer. El cuento cierra con estas frases: “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.” (Borges, 1996 a: 560).

El anverso y el reverso de la moneda son, aquí, un hombre y una mujer, lo cual me lleva a explorar las coincidencias de Borges con la teoría feminista contemporánea, en especial con la desconstrucción de

los binarismos, tan brillantemente desarrollada por Judith Butler (Butler, 1990). En su análisis de la dominación masculina, Pierre Bourdieu considera al pensamiento binario soporte ideológico crucial de ese sistema (Bourdieu, 2001). Se trata de una jerarquía que atraviesa nuestras formas de pensar, estructuradas por medio de binarismos que reproducen, en todos los niveles de la cultura, la desproporción entre lo masculino y lo femenino, relegando siempre al segundo. De hecho, es un dispositivo cultural que nos condiciona para percibir el mundo a través de la rejilla de la superioridad del polo masculino sobre el femenino.

Toda la obra de Borges está atravesada por una inestabilidad, un vaivén, un pliegue, un precipitarse en la grieta que hay entre los términos opuestos, como el anverso y el reverso de la moneda, separados o unidos entre sí por un pliegue, tal como las historias aparentemente opuestas del guerrero y la cautiva son en realidad una sola historia. En palabras de Beatriz Sarlo: “el pliegue es el lugar de peligro entre las dos superficies (las dos culturas) que une separando o separa uniendo” (Sarlo, 2003: 85).

La figura de la moneda, con su anverso y su reverso intercambiables, sirve de motivo a “El Zahir”, un cuento donde la lógica binaria estalla a través del uso preciso y letal de una figura retórica, el oxímoron. Al igual que “El Aleph”, este cuento comienza con “el tópico poético por excelencia”: la muerte de una mujer hermosa. El bello cadáver de Teodelina Villar (cuyo nombre contiene una alusión a lo divino) es el anverso de la moneda arquetípica, el Zahir, que servirá para desestabilizar las oposiciones y la idea misma de lo binario. Oposiciones como la erudición y la frivolidad, lo ortodoxo y lo cursi, la elegancia y la vulgaridad, lo cosmopolita y lo argentino, lo abstracto y lo concreto, la locura y el misticismo, van siendo reducidas al absurdo, una vez resumidas en la figura del oxímoron: “En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla” (Borges, 1996a: 590). El cuento va demostrando cómo esas aparentes oposiciones se reducen a nada, mientras un contrario se confunde con el otro.

Por ejemplo, el narrador empieza describiendo la frivolidad proverbial de Teodelina Villar, y la compara con dos libros religiosos (la

*Mishnah* y *El Libro de los ritos*) en lo que parece un despliegue de erudición pedante, buscada para contrastar su supuesta profundidad con la superficialidad de ella. No obstante, está enamorado de Teodelina, y el afán de ésta por seguir la moda demuestra no ser ni más frívolo ni más profundo que la obsesión del narrador por una moneda, que es quizá su camino místico hacia Dios.

En sus últimos minutos de cordura, en el límite entre lo abstracto y lo concreto, el narrador cruza un umbral. La descripción de ese momento señala, en efecto, el “aire abstracto que suelen tomar en la noche” las hileras de casas y a continuación proporciona indicaciones extremadamente concretas:

Las previstas hileras de casas bajas y de casas de un piso habían tomado ese aire abstracto que suelen tomar en la noche, cuando la sombra y el silencio las simplifican. Ebrio de una piedad casi impersonal, caminé por las calles. En la esquina de Chile y de Tacuarí vi un almacén abierto. En aquel almacén, para mi desdicha, tres hombres jugaban al truco (Borges, 1996a: 590).

Ahí le es dada la moneda que lo precipita al delirio. Ese umbral está marcado por el número tres (los jugadores de truco), es decir, por una alteración del orden binario, y por la figura del oxímoron: “Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era un especie de oxímoron; su grosería y su facilidad me tentaron” (Borges 1996: 590). Al cruzar el umbral y recibir la moneda, se precipita al delirio, narrado como una desbocada serie de enumeraciones caóticas. Esta figura retórica destruye la coherencia lógica al asociar frases sin clara relación entre sí. En el ejemplo citado, la aparente exuberancia de las referencias no oculta que el narrador repite sin descanso y sin propósito una sola idea, es decir, la moneda que da título al cuento:

Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y en la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en los dracmas

de la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de *Las Mil y una Noches*, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI. Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres asociaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia (Borges, 1996a: 591).

La enumeración caótica culmina con la contraposición entre una cita erudita que relaciona la obsesión del narrador con el trance místico (“el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo”, y la imagen de una mujer que padece la misma obsesión, confinada en el hospital psiquiátrico. Tal como el misticismo y la locura, el lenguaje erudito y el tono coloquial están apenas separados por un pliegue inestable:

También recuerdo la inquietud singular con que leí este párrafo: “Un comentador de *Gulshan i Raz* dice que quien ha visto al Asir pronto verá la Rosa y alega un verso interpolado en el *Asrar Nama* (Libro de cosas que se ignoran) de Attar: el Asir es la sombra de la Rosa y la rasgadora del Velo”.

La noche que velaron a Teodelina, me sorprendió no ver entre los presentes a la señora de Abascal, su hermana menor. En octubre, una amiga suya me dijo:

Pobre Julita, se había puesto rarísima y la internaron en el Bosch. Cómo las postrará a las enfermeras que le dan de comer en la boca. Sigue déle te mando con la moneda, idéntica al *chauffeur* de Morena Sackmann (Borges, 1996a: 594).

Sea por locura o por misticismo, el funcionamiento de la mente del narrador ha trascendido las oposiciones binarias: “Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora veo simultáneamente los dos [...] ocurre como si la visión fuera esférica” (Borges, 1996a: 594), es decir, desde todos los puntos de vista. Pero la imagen de la esfera aún sugiere totalidad y perfección; también el número tres (los jugadores de truco) o el uno (Dios) parecen un poco fáciles como alternativas a lo binario. Por eso la tentativa de describir otra manera de pensar necesita un número indefinido, “n”, una estructura que no se cierra ni se completa, como la enumeración caótica del *Emporio celestial de conocimientos benévolos* mencionado en “El idioma analítico de John Wilkins”, el fragmento citado por Foucault al principio de *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humanines*. Tanto el ensayo de Borges como el libro de Foucault son esfuerzos por desmontar la parafernalia de las formas tradicionales de razonar, la ineludible limitación del lenguaje en su intento por aprehender lo real. La falla, puedo agregar, de la jerarquía masculino-femenino.

Los bordes que describe el narrador de “El Zahir” para aludir a lo que existe en la frontera del lenguaje son la locura y el misticismo, en todo caso formas de experiencia que apuntan más allá de lo verbal, pero no puede olvidarse que se trata de un cuento cómico. La enciclopedia china enumera animales, que ni hablan ni razonan, pues al señalar estos límites del lenguaje, Borges no parece ni místico, ni animal, ni loco, pero se ríe. Apunta a lo que no puede hacerse ni entenderse con palabras, algo que escapa, como en nuestros días escapan de toda clasificación o comprensión las fronteras entre lo femenino y lo masculino, dos conceptos cada vez más inestables, sujetos a transformaciones incesantes. Es característico de su forma de pensar que Borges sea, a la vez, un esmerado y audaz narrador de la masculinidad y un experto en los recursos paradójicos que llevan a desmontarla.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, J. L. (1975), *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_ (1996a) *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_ (1996b) *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé.
- BRONFEN, E. (1992), *Over her Dead Body*. New York: Routledge.
- BOURDIEU, P. (2001), *Masculine Domination*. Standford: Standford University Press.
- BUTLER, J. (1990), *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- DOWLING, L. (1994), *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca: Cornell University Press.
- DU BOIS, P. (1995), *Sappho is Burning*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1987), *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RUBIN, G. (2003), “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en Marta Lamas, *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG (Programa Universitario de Estudios de Género), Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 35-96.
- SARLO, B. (2003) *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.

Fecha de recepción: 30/03/2008

Fecha de aceptación: 20/05/2008