

El factor cuerpo: de lo múltiple a lo infinito

Bethsabé Huamán Andía

Soñará un mundo sin la máquina y sin esa
doliente máquina, el cuerpo.

Jorge Luis Borges, *Los conjurados*

Introducción

Pensemos en el cuerpo, en su materialidad: rostro, cuello, vientre, brazos, piernas, dedos. Intentemos recordar los cuerpos que habitan la obra de Jorge Luis Borges. Tal vez arribemos a algunos nombres, vagas descripciones o dudosos perfiles, pero un cuerpo, la recreación de un cuerpo, sus curvas, sus hendiduras, sus pampas, nos serán esquivos.

Los primeros indicios de esta ausencia nos los da el mismo Borges al señalar que primero transitó por los libros y que estuvo más interesado en una vasta y compleja literatura, que en ser un hombre (Helf y Pauls, 2000, p. 33). Por ello se ha dicho que Borges es rico en literatura, pero pobre en humanidad: “rico en cultura y pobre en vida, rico —incalculablemente rico— en ideas, en formas, en abstracciones, y pobre —incalculablemente pobre— en experiencias, en contenidos, en emociones” (Helf y Pauls, 2000, pp. 33-36).

Uno de los núcleos medulares de su escritura, el duelo, parecería un terreno fértil para sembrar cuerpos, luchando unos con otros. En su obra hay enfrentamientos entre compadritos de los que, sin embargo, no somos testigos. En “Hombre de la esquina rosada”, fuera de escena ocurren tanto la estocada a Francisco Real como su deleite con la Lujanera. En “El sur”, el cuento termina antes de iniciado el duelo; en “El fin”, el encuentro es visto desde el marco de una ventana, a una cauta distancia; en “El encuentro”, son las armas las que están teniendo su propio enfrentamiento, los hombres se reducen a meros objetos manipulados para ese propósito. Borges recreó innumerables guerras, pero en ellas el “enfrentamiento (cuerpo a cuerpo) puede ser resultado de una fría confabulación de inteligencias” (Helf y Pauls, 2000, p. 40). Su obra está plagada de combates intelectuales como “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “Los teólogos”, “El Aleph”, “El duelo”, “Guayaquil”, “El soborno”, “El otro”, “El Congreso”, “El espejo y la máscara”.

Las ruinas circulares

Hay un único cuento que se propone crear un cuerpo en todas sus ínfimas partes. El relato nos habla del imperioso deseo “de un hombre por concebir un hijo nacido de sus sueños” (Carrera, 1999, p. 68). En el texto, un hombre proveniente del sur desembarca en un templo en medio de la selva. Él es voluntad antes que corporalidad: “Comprobó sin asombro que las heridas habían cicatrizado; cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne, sino por determinación de la voluntad” (Borges, 1996a, p. 451). Su con-

dición divina está a su vez determinada por su propósito: “Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (Borges, 1996a, p. 451). Un primer intento fue fallido, pero luego “soñó con un corazón que latía” (Borges, 1996a, p. 453). Este primer hecho del cuerpo se asemeja al de la gestación, el corazón del feto se crea en la quinta semana de embarazo y en la sexta semana los latidos ya son perceptibles por aparatos especiales. “Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aún sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches” (Borges, 1996a, p. 453). Catorce semanas dura este proceso de sueño, tiempo semejante al que lleva formar la estructura básica del cuerpo en el vientre materno hasta adquirir la apariencia de un individuo humano (Ortiz, 2013).

El proceso es amoroso y a la vez mágico: “La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro. El examen lo satisfizo” (Borges, 1996a, p. 453). Su labor concluye cuando logra que el hombre soñado, que subsistía dormido, despierte. En este proceso del hombre que sueña a otro hombre, el apego por el hombre que engendró es el de un ser que ha surgido de su cuerpo, un hijo: “A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido) en una mera confusión o felicidad; es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas” (Borges, 1996a, p. 454). Este hombre, que aparenta ser de carne y hueso, está hecho solo de fuego, pues es el fuego su materia, al igual que la de todos los hombres por él soñados, que soñarán a su vez el universo infinito.

En el nivel de la estructura narrativa del relato encontramos la misma cosmovisión que la trama nos transmite. Hablamos de una génesis de la historia y de una génesis del discurso, en diálogo ambas con la génesis bíblica, es decir, divina. El hombre gris que sueña un corazón y luego un hombre, a su vez soñado por otro, nos es presentado por una voz omnisciente que lo sabe todo y que sabe del hombre soñado y de su hijo y que es, en el proceso de enunciación, el que sueña al que sueña. Podríamos hablar de una multiplicidad de creaciones, pues el hombre, al soñar a su

hijo, está volviendo a ejecutar la forma en la que fue soñado, en última instancia por el narrador, de manera conjunta con el lector (González de la Llana, 2008; Rabell, 1988). Por la propuesta de un mundo circular que relativiza realidad y ficción podría, a su vez, estar siendo soñado por alguien más. De modo que se ejecuta una diégesis interior y otra exterior¹ con la focalización² puesta en el hombre que está soñando a su hijo. Este continuo de sueños, este soñar que es crear, nos lleva a una construcción de la realidad que se basa en la palabra y no en la biología, no en el cuerpo. El narrador funge como creador, autor, de la humanidad.

Siguiendo lo señalado por Carrera (1999), “Las ruinas circulares” podría bien surgir de un deseo físico que, al ser imposible, se lleva a cabo con la voz, con la palabra, con el pensamiento. Ello explicaría en parte el rechazo del cuerpo, en la medida en que este no es visto en Borges como un elemento de creación, sino más bien como un elemento de pesadilla, puesto que la creación a través del cuerpo lleva al coito que, como la paternidad y los espejos, son aborrecibles por multiplicar a los seres humanos. El cuerpo de las mujeres también simboliza esa multiplicidad: “La moneda, la esfera mágica y las fotografías (estructuras especulares) son permutables por las mujeres, quienes —como los espejos— simbolizan la multiplicación, de ahí su carácter aterrador” (Pérez Bernal, 2010, pp. 96-97).

Las mujeres

En el análisis de Pérez Bernal (2010) sobre la imagen femenina en la narrativa de Borges, se señala que no es la supuesta misoginia lo que genera la escasa producción de personajes femeninos, sino

-
- 1 “The diegetic level of a narrative is that of the main story, whereas the ‘higher’ level at which the story is told is extradiegetic (i.e. standing outside the sphere of the main story). An embedded tale-within-the-tale constitutes a lower level known as hypodiegetic” (Baldick, 2008, p. 90)
 - 2 “The term used in modern narratology for point of view; that is, for the kind of perspective from which the events of a story are witnessed”. (Baldick, 2008, p. 131).

todo lo contrario. Ella encuentra admiración y fascinación por las mujeres como una constante de la cuentística borgeana, de ahí que sea exigua su presencia, para mantener el asombro. Una posición comparable tiene González Mateos (2008), para quien Borges se ocuparía de romper los binarismos de lo femenino y masculino, en eco con la teoría feminista, a su vez que con esmero narra y desmonta los principios de la masculinidad.

Son dos las formas en que el narrador presenta a las mujeres. Como “imágenes ausentes, signos vacilantes de un sujeto vacilante y perplejo” (Pérez Bernal, 2010, p. 173), a decir de Emma Zunz, Juliana Burgos, la viuda Ching; o, si el narrador está enamorado, “la elaboración tiende a evocar personajes canónicos de la literatura, la mitología o la historia e induce a experiencias cercanas a lo sagrado” (Pérez Bernal, 2010, p. 173); es el caso de Beatriz Viterbo, Teodelina Villar, Ulrica, Nora Erfjord y Beatriz Frost.

Las pocas mujeres que pueblan el mundo borgeano carecen de todo cuerpo. En “El Aleph” y “El Zahir”, Beatriz Viterbo y Teodelina Villar están muertas al inicio del relato, solo su recuerdo perdura en el narrador de la historia, rememorado por sus fotografías. A su vez, comparten los mismos rasgos, una estatura notable aunada a la fragilidad, así como el hecho de ser referidas en términos contradictorios³. “Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis” (Borges, 1996a, p. 618). Teodelina “fue estudiosamente delgada...” (Borges, 1996a, p. 589) y a ello se le añade una serie de rasgos que la pintan como frágil frente a los engaños de la moda (con los sombreros cilíndricos), frente a la declinación económica, finalmente, frente a la muerte. En ese caso, lo contradictorio lo da la circunstancia: “Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era

3 “Clara Glencairn de Figueroa era altiva y alta y de fogoso pelo rojo” (Borges, 1996b, p. 429). A Nora Erfjord y Beatriz Frost apenas se les esboza algún rasgo característico: la primera es noruega y hermosa; la segunda, “alta, esbelta, de rasgos puros y de una cabellera bermeja” (Borges, 1977, p. 33).

una especie de oxímoron; su grosería y su facilidad me tentaron” (Borges, 1996a, p. 590).

Beatriz y Teodelina son, a su vez, insulsas y frívolas. El personaje Borges logra “enamorar vanamente de una mujer insustancial y vivir una experiencia mística ominosa” (Pérez Bernal, 2010, p. 50). La mención de las mujeres se hace en términos vacuos: “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*” (Borges, 1996b, p. 84). Como aquel círculo de mujeres de la realeza devotas de la obra de Pierre Menard. Ulrica rompe ese esquema al plantearse intelectualmente como igual. De ella sabemos que es alta y ligera, “de rasgos afilados y ojos grises” (Borges, 1977, p. 16). El profesor colombiano besa su boca y ojos, pero es rechazado; el acto sexual ocurrirá en la posada, hacia la que se dirigen. Es el único relato en el que la mujer y el protagonista son igualmente participantes del amor⁴.

El que Ulrica se defina como feminista le otorga una posición política, una forma de organizar el mundo que la rodea. Es una persona culta, sabe de la historia, de museos, de libros, lo cual contrasta con la banalidad e inconsistencia de Teodelina y Beatriz. Comparte con la Lujanera y Juliana una entrega sin réplica, podemos decir que al menos por decisión propia: “Seré tuya en la posada de Thorgate. Te pido, mientras tanto, que no me toques. Es mejor que así sea” (Borges, 1977, p. 17). Esta es la parte más enigmática del carácter de Ulrica, pero puede dar cuenta de su ser inmaterial, puesto que este episodio ocurre en esa mañana diáfana y solitaria anunciada por el aullido de un lobo en una ciudad donde están extintos, lo que enmarca los acontecimientos en la nebulosa del sueño. Esas no serían palabras de Ulrica, sino de la proyección

4 Cabe señalar que estos hechos ocurrirán en el norte (“Northern Inn”), a diferencia del sur en el que transcurren la mayoría de los relatos borgeanos. Igualmente, en “Emma Zunz” aparecerá el norte, en el nombre de la embarcación (“Nordstjärnan”: estrella del norte) y en la procedencia (“Malmö”) de la misma.

de Ulrica en el sueño de Javier Otárola. Palabras que, por lo demás, podrían contradecir la previa identificación del personaje como feminista, pues de acuerdo con esa postura el sexo se vería como una unión entre iguales y no la posesión de uno por el otro⁵.

La construcción del encuentro entre Ulrica y Javier como meramente sexual, falta de sentimientos, correspondería con una sexualidad menos tradicional, menos apegada a las convenciones sociales, lo cual está reafirmado con la mención a Ibsen, quien renegó del matrimonio y fue abanderado de que las mujeres busquen su propia identidad y lugar en la sociedad. También son sus devotas Beatriz Frost y Nora Erfjord; pero a su vez todas las otras mujeres de la obra de Borges, que están divorciadas como Beatriz Viterbo, o están solteras, no solo Teodelina, sino también Marta de "El duelo", quien rechaza una oferta de matrimonio porque "sólo le interesaba su batalla" (Borges, 1996b, p. 432)⁶. En estos rasgos, González Mateos (2008) reconoce en Borges el respeto por la independencia e inteligencia de las mujeres al sugerir que Ulrica deslumbra al narrador más por su inteligencia, ampliamente detallada, que por su belleza, apenas descrita (p. 102).

En el momento de contacto de los cuerpos, se hace referencia a los espejos, a la historia de Brynhild, como si el hecho solo hubiera ocurrido en sueños o en otra dimensión, que no es la física:

El esperado lecho se duplicaba en un vago cristal y la bruñida caoba me recordó el espejo de la Escritura. Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No

5 "La relación sexual era entendida a partir del modelo de penetración, como la relación entre un superior y un inferior [...]. El ser que domina, que penetra, que es activo, es considerado como un sujeto con derecho pleno [...]. De esta manera se describe, pero también se prescribe, que el camino hacia la adquisición de la femineidad (aceptada por el orden cultural) se logra en función de la represión de los deseos sexuales" (Gamboa, 2007, p. 243).

6 Su contrincante Clara es viuda, al igual que María Justina Rubio de "La señora mayor". La hermana de Marta (Nélida Sara) es separada.

había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica. (Borges, 1977, p. 19)

Pérez Bernal (2010) ha hecho un detallado análisis de “Ulrica”, en el que se refiere al intertexto nórdico dantesco que aparece en el relato y compara a Ulrica con un Aleph, con la posibilidad de aprender el universo en su totalidad, “una invitación a contemplar el amor como un suceso a la vez dentro y fuera del tiempo” (p. 45). Según su análisis, Ulrica podría estar ausente en el presente del relato, en el presente de la habitación, puesto que su sonrisa la aleja: “Menos que su rostro me impresionó su aire de tranquilo misterio. Sonreía fácilmente y la sonrisa parecía alejarla” (Borges, 1977, p. 16).

La sonrisa es un elemento en común en todos los personajes femeninos. Es a su vez en Borges un *leitmotiv* dantesco. No hay ni una sola mención, descripción, alusión a ese cuerpo desnudo, que para “un hombre célibe entrado en años” (Borges, 1977, p. 17) debió haber sido toda una revelación. La omisión, la supresión de ese elemento, no nos impide completar el sentido gramatical o narratológico; por el contrario, configura un lugar significativo, el lugar de la elipsis, el lugar donde se encuentran los cuerpos, su espacio de encuentro. Ulrica, su cuerpo y el encuentro entre ella y Javier quedan fuera del texto, en la omisión, en el silencio, en la sombra, en la imagen, fuera del tiempo: “Como la arena se iba el tiempo” (Borges, 1977, p. 19), o en un tiempo que se ha hecho infinito.

Tiene sentido que Ulrica se haga inmaterial y no tenga cuerpo o que su cuerpo no quede a nuestro alcance, porque de ese modo se rechaza su posibilidad atroz de multiplicar a los hombres, lo cual se reafirma con su relación intertextual con la Beatriz de Dante, con la que solo se tiene contacto en el Paraíso. A diferencia de Ulrica como mujer, como cuerpo, su imagen es imperecedera porque es la proyección de Javier Otárola sobre ella. De este modo se le otorga el elemento divino, la experiencia mística, el infinito. Este es el procedimiento por el cual Borges convierte lo aborrecible: la multiplicación de los seres humanos, en un hecho que responde a su poética sobre el tiempo, en un infinito que perpetúa eternamente

cada instante, al hacer de Ulrica símbolo de la divinidad. De ahí que “Las ruinas circulares” también nos hablara de esta misma posibilidad, la creación de un cuerpo mediante un proceso de pensamiento que es infinito, que crea seres infinitos capaces de seguir procreándose eternamente y así rechazar lo temible.

El infinito

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” encara de lleno el mundo libre del cuerpo y de toda materia. Como señala Pantoja (2010), en este cuento hay tres momentos: el de la búsqueda, el de los textos referidos a Tlön y el de la posdata. En el detallado análisis de Echavarría (1977), presenciamos la fórmula de “muñecas rusas” que organiza el relato, internándonos una y otra vez en el mundo imaginario de Tlön. También está relacionado con “Las ruinas circulares”, en que uno intenta imponer un hombre a la realidad, mientras que en el otro, un mundo.

En una anodina tarde, una frase cualquiera lleva a Borges y a Bioy a la exploración de un universo nuevo. “Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (Borges, 1996a, p. 431). Buscan la cita en la Enciclopedia Angloamericana de la quinta donde están, pero no la encuentran, y luego Bioy recurre a su ejemplar, al parecer único, en el cual se han añadido cuatro páginas más con información sobre Uqbar. La cita original dice: “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” (Borges, 1996a, pp. 431-432).

Se trata de un mundo creado solo de palabras. “La vertiginosa verdad es que Tlön es un planeta hecho, constituido exclusivamente por el lenguaje, puesto que la doctrina idealista de Berkeley —según

la entiende Borges— niega la existencia objetiva de la materia” (Echavarría, 1977, p. 404). En Tlön únicamente existen percepciones, es decir, una forma de conocimiento sensorial realizado por la mente, puesto que no hay mano que toca, ojo que mira, nariz que olfatea; por tanto, no hay cuerpo, este como sustantivo no puede existir. Como señala Alazraki (1974), “el lenguaje deja de ser un traductor de la realidad para convertirse en un generador de realidad” (p. 297).

Tlön es la invención “de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio” (Borges, 1996a, p. 434). La cultura, nuestra realidad, también ha sido inventada por un conjunto de intelectuales, científicos, expertos, al igual que Tlön. Si pensamos en la historia del pensamiento como una cadena de estirpe masculina, el símil de Tlön y de la Tierra no es descabellado. “Borges nos ha hecho creer en un mundo imaginario, urdido por hombres, capaz de invadir un mundo real y hacerlo desaparecer” (Echavarría, 1977, p. 412).

Con este cuento Borges supera la especulación sobre el origen de los seres humanos, soñados por otros que a su vez son soñados, como en “Las ruinas circulares”. Aquí la naturaleza, el río, el recinto redondo, la geografía completa sobre la que descansamos todos son inventados, producto de la posible fabulación de un libro. “Es sobre todo la exaltación, entre eufórica y aterrada, del poder que tiene un libro —la enciclopedia— para producir otros mundos: para imaginarlos, engendrarlos e imponerlos sigilosamente en ese mundo que llamamos ‘nuestro’” (Helf y Pauls, 2000, p. 101).

El libro sería la divinidad que ha creado todo lo existente, lo cual le daría un matiz espeluznante a relatos como “La biblioteca de Babel”, pues en potencia cada libro podría ser la promesa de un universo diferente que de él emanara. Todo sería eterno y continuo en el tiempo si no hubiera espacio, si no hubiera cuerpo, si solo fuera palabra creadora. “He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio, sino de modo sucesivo en el tiempo” (Borges, 1996a, p. 436). La posibilidad de que la materia no

exista es el éxtasis máximo de la poética borgeana. Hay que reparar en que, como en "Ulrica", primero aparece el hecho temible de lo múltiple, en este caso el espejo, en el otro la mujer; luego el relato los transforma en una forma de infinito. Si la frase se adscribe a un heresiarca de Uqbar, se ha llevado a un terreno sobre el que Borges tiene total control.

Se hacen uno en términos de propuesta "Las ruinas circulares" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", puesto que, como ha señalado la crítica, la función intertextual entre el libro y la realidad del lector se hace evidente para venir a cuestionar tanto una como otra en su sustancia, en su existencia. Como señala Alazraki (1974), el propósito de Tlön es "definir el relieve fantástico de toda doctrina filosófica" (p. 285) y así concluir que la cultura "es una creación del hombre, es la imagen del mundo pacientemente tejida por su imaginación" (Alazraki, 1974, p. 286). De este modo, la obra de Borges se podría entender también como una caída en abismo, en donde es primero el hombre soñado, luego el que lo soñó, luego su inventor, luego el mundo que el inventor habita, todo, una invención, en el infinito. Al igual que hacia el interior del cuento sobre Tlön, los sueños son proyecciones infinitas de palabras creadoras de otros hombres, de otros mundos. Una forma de encarar tal vez un mundo que a Borges también le parecía aborrecible, hasta llevarlo a la esfera de la creación.

El infinito es uno de los conceptos que sostienen la escritura borgeana, es más temible que el concepto de mal, que, sin embargo, parece nunca nombrar. "Borges sabe que toda realidad se disuelve con la presencia del infinito y lo convoca constantemente en sus obras, a veces aludiéndolo en una palabra, otras desarrollándolo en complejo argumento" (Barrenechea, 1976, p. 22). Siguiendo el postulado de Berkeley, el cuerpo no existe si no es percibido, si no es mencionado, sentido, pensado. La obra de Borges, por tanto, se empeña en no hacerlo presente para borrarlo, para anular su presencia. No hay sustantivo, no hay cuerpo. Hay verbo (divino). Tlön es la expresión cumbre de esa fantasía.

Conclusión

La estética de Borges impide la existencia de los cuerpos en la aspiración a lo eterno, una eternidad que solo puede ser verbal en el tiempo, mental en el universo, en la medida en que los pensamientos están a su vez hechos de lenguaje. Este tema tan caro a Borges está en pleito con el cuerpo, su transcurrir, su mortalidad, de ahí que la primacía de la mente le permita ubicarse en esa condición de lo eterno, que en cambio el ámbito de lo corporal le niega. De ahí también que a la precisión del cuerpo femenino le haya impuesto una vaguedad amorosa y divina.

Borges se esfuerza porque las mujeres amadas sean intemporales e infinitas. Las mujeres que crea se nutren de la filosofía, la mitología y la historia, son “imágenes especulares superpuestas que se proyectan y distorsionan *ad infinitum*, estos personajes siembran dudas acerca de su verosimilitud, así como sobre la realidad y existencia del narrador, del autor y del lector mismo” (Pérez Bernal, 2010, p. 166). Por ello Teodelina está vinculada al Zahir, Beatriz al Aleph, Ulrica a la divinidad. Desde esta lógica, Borges lograría, a través de sus cuentos, lo que la teoría feminista ha intentado dar a entender: que la creación filosófica no es más que la respuesta a pulsiones sexuales, corporales, personales de quienes las crean. Borges da cuenta del carácter subjetivo de toda construcción filosófica, del carácter fantástico de toda construcción cultural. Al proyectar en sus creaciones sus propias necesidades y obsesiones, nos permite vislumbrar muchas otras en el entorno que nos rodea.

Lucía Guerra (1994) señala que “la actividad creadora de un dios masculino se empezó a simbolizar por ‘el nombre’ y ‘el soplo de vida’ que anuló lo concreto biológico y fue concebido como algo completamente diferente a toda experiencia humana” (p. 36). No es antojadizo el símil que se hace entre dios y autor, especialmente en cuanto el ejercicio de la divinidad se presenta en primer lugar como un ejercicio de la palabra: “La voz que narra ficciones ha sido tradicionalmente investida de una autoridad que corresponde al Padre, como poseedor del Saber y de la Imaginación” (Guerra,

1994, p. 25). Esta apuesta por la función creadora de la palabra, en el caso de Jorge Luis Borges, no se erige en contra de la mujer o en contra de la mujer afincada en lo corporal; por el contrario, la presenta con independencia de su cuerpo, la hace a ella también inmaterial. De modo que construye una obra que desenmascara la sociedad que ha urdido esas diferencias.

Vázquez (1981) enmarca la obra de Borges dentro de la literatura fantástica, la cual, a su decir, descansa en un rechazo al ser humano. A Borges lo humillaría saberse mortal, inferior, a merced de fuerzas universales, incapaz de sobreponerse a designios más amplios. El privilegiar la mente por encima del cuerpo es una forma de concebir seres superiores. Con acierto se detalla “la inmovilidad física de personajes que se muestran como separados, apartados de sus cuerpos: Funes, Recabarren, Dahlmann, el soñador de ‘Las ruinas circulares’ y el mismo Borges de ‘El Aleph’, quien deberá extenderse inmóvil en el suelo para apreciar el punto en el que anida la totalidad de lo existente” (Vázquez, 1981, pp. 61-62). Hay que suspender el cuerpo, anularlo hasta cierto punto, para dejar volar la mente, para reunirla con el universo.

También en esta explicación, la limitación física que el cuerpo depara al ser humano sería lo que empujaría a Borges a desplazarse al terreno intelectual. Ambas explicaciones se aplican a la esquiva presencia de las mujeres en la narrativa borgeana, pues su aparición trae consigo la de sus cuerpos y las posibilidades de multiplicación y del sexo, otro tema alejado de los relatos de Borges. Pero esa limitación se concentra en el cuerpo, en la carne, mientras que la mente, la inteligencia, puede trascender esa inferioridad material. Por ello las mujeres de la obra borgeana (a excepción de Emma Zunz) en razón del sentimiento amoroso son mente, son multitud, son contradicción universal. Y así se logra transformar lo aborrecible en lo tolerable o lo dominable, el infinito, una idea de la que Borges se ha hecho maestro.

Si bien en un principio Borges parece despreciar el cuerpo, en correlato a una experiencia intelectual poco rica en vivencias, a contra pelo es el creador de una de las obras más importantes del siglo XX, que nos devuelve una idea renovada de nosotros mismos,

que nos obliga a vivir, a soñar, a pensar, con todos los sentidos, con todas las antenas encendidas, con la totalidad de nuestras facultades, poniendo en contradicción nuestros cuerpos, nuestras convicciones, nuestras certezas, por si acaso al que nos sueña se le ocurre despertar en cualquier momento. El cuerpo termina por ser a través de la obra borgeana no una ausencia, sino otro punto más de acceso a un espacio infinito de posibilidades.

Referencias

- ALAZRAKI, J. (1974). Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas. En *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (pp. 275-301). Madrid, España: Gredos.
- BALDICK, C. (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- BARRENECHEA, A. M. (1976). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Madrid, España: Ediciones El Cífrado.
- BORGES, J. L. (1996a). *Obras completas I. 1923-1949*. Barcelona, España: Emecé.
- BORGES, J. L. (1996b). *Obras completas II. 1952-1972*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- BORGES, J. L. (1977). *El libro de arena*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- CARRERA, M. (1999). *Ensayos sobre Borges*. Ciudad de Guatemala: Universidad de San Carlos.
- CARTER, E. D. (1979). Women in the Short Stories of Jorge Luis Borges. *Pacific Coast Philology*, 14, 13-19.
- ECHAVARRÍA, A. (julio-diciembre, 1977). "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": creación de un lenguaje y crítica del lenguaje". *Revista Iberoamericana*, 43(100-101), 399-414.

- GAMBOA, S. B. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- GONZÁLEZ DE LA LLANA, N. (2008). El sueño de un dios: la estructura narrativa en *Niebla* de Unamuno y “Las ruinas circulares” de Borges. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, 263-274.
- GONZÁLEZ MATEOS, A. (2008). ¿Borges misógino? Construcción de la masculinidad y crítica del pensamiento binario en algunos textos de Jorge Luis Borges. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 5(9), 99-112.
- GUERRA, L. (1994). *La mujer fragmentada: historias de un signo*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- HELF, N., y PAULS, A. (2000). *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTIZ, O. (2013). *Acompañar para empoderar. Guía de apoyo para la formación de acompañantes a mujeres en situación de aborto*. México: Fondo María.
- PANTOJA, J. (primavera, 2010). El mundo como sueño o ilusión: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares”. *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* (21), 103-130. Recuperado de <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- PÉREZ BERNAL, Á. M. del R. (2010). *La imagen femenina en la narrativa de Borges*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- RABELL, C. R. (abril, 1988). “Las ruinas circulares”: una reflexión sobre la literatura. *Revista Chilena de Literatura*, 31, 95-104.
- SARLO, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- VAZQUEZ, N. (1981). *Borges: la humillación de ser hombre*. Buenos Aires, Argentina: Febra.