

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



**IMAGINARIOS FEMENINOS EN LA OBRA NARRATIVA DE
JORGE LUIS BORGES**

POR:

VICTORIA GABRIELA SOLÍS ROMERO

**TESIS PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE
MÁSTER EN INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA**

CHIHUAHUA, CHIH. MÉXICO

FECHA 10 DE NOVIEMBRE DE 2024



Imaginarios femeninos en la obra narrativa de Jorge Luis Borges. Tesis presentada por Victoria Gabriela Solís Romero como requisito parcial para obtener el grado de Máster en Investigación Humanística ha sido aprobado y aceptado por:

Dr. Javier Horacio Contreras Orozco
Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Dr. Jorge Alan Flores Flores
Secretario de Investigación y Posgrado

Mtro. Victor M. Córdova Pereyra
Coordinadora Académica

Dra. Mónica Torres Torija González
Presidente(a)

Fecha: noviembre de 2024

Comité:

Director(a) de Tesis: Dr. Jorge Alan Flores Flores

Vocal 1: Dr. Arturo Rico Bovio

Secretario(a): Dr. Vladimir Guerrero Heredia

Tabla de contenido

Introducción.....	2
Primer capítulo. Conceptualización del estudio sobre los personajes femeninos.....	10
1.3 Estudios sobre imaginarios femeninos en Latinoamérica	38
1.4 ‘Genealogía’ de estudios sobre la mujer en la narrativa de Jorge Luis Borges.....	50
Segundo capítulo. Los personajes femeninos de Jorge Luis Borges	61
2.1 Análisis descriptivo de los personajes femeninos de la obra narrativa de Jorge Luis Borges	62
2.1.1 Descripción de los personajes a través de los siguientes elementos: biografía, espacio, tiempo, acción.....	65
2.2 Imaginarios femeninos en la narrativa de Jorge Luis Borges.....	97
2.2.1 Espacios de representación.....	98
2.2.2 Relaciones socioafectivas de los personajes femeninos y masculinos.....	102
2.2.3 Construcción de los imaginarios femeninos en la narrativa del escritor argentino	108
Conclusiones.....	114
Obras citadas.....	118



Introducción

La segunda mitad del siglo XX fue una época decisiva para la crítica literaria y las humanidades, que en los años sesentas, setentas y hasta mitad de los ochentas tuvieron gran relevancia en cuanto al aspecto sociopolítico; sin embargo, terminado este periodo de tiempo, comienzan a perder preeminencia debido a los grandes cambios que trajo consigo la tecnología y el cambio de paradigma en cuanto a la importancia de las ciencias exactas y naturales; en este sentido, las humanidades y la literatura se posicionaron entonces como disciplinas auxiliares o de segundo plano. Con este desinterés en las ciencias filológicas se fue generando un diálogo entre la crítica literaria y los estudios culturales, los cuales fueron fuertemente rechazados por la comunidad literaria ya instaurada y canonizada que defendían determinadas teorías absolutistas.

Stuart Hall es un referente fundamental de la historia, evolución y entendimiento del propósito de los estudios culturales, en su libro titulado *Estudios culturales 1983: una historia teórica* que contiene conferencias de ese mismo año en la Universidad de Illinois en el marco de un simposio de la misma institución. Dichas conferencias plantearon el panorama de la situación de los estudios culturales que hasta ese momento se habían desarrollado; Hall expone una evolución del trabajo teórico en el campo de los estudios culturales desde su experiencia, así como la reflexión de la pertinencia y definición de los estudios culturales.

En su conferencia titulada “La formación de los estudios culturales” reflexiona acerca de la principal problemática que enfrentan los teóricos, académicos y literatos de su época:

En cierto sentido entró en la tradición crítica literaria inglesa [Richard Hoggart], con lo que quiero decir que se formó, como la mayoría de todos nosotros, avanzando sucesivamente de una licenciatura de inglés a otra, con las ideas (y en oposición a ellas) de F. R. Leavis



[...] De modo que, cuando Hoggart escribe sobre cultura, lo está haciendo como un crítico literario, intentando hacer la clase de análisis o de lectura de la vida social y cultural real que haría si se tratara de un poema o de una novela. (Hall 31)

En este sentido, Hall considera que el espacio que se dedicaba a la crítica literaria se había estado limitando únicamente a teorizar sobre las problemáticas intelectuales de su disciplina: no obstante, los estudios culturales proponían diversos elementos como el contexto histórico, cultural, social y generacional de las teorías que se planteaban, lo que significaría reflexionar y entender una teoría de acuerdo al contexto en el que se está presentando y no sería posible crear una teoría que generalice una problemática. Cada comunidad, cada cultura, cada país, cada situación tienen particularidades que deberían ser estudiadas a fondo.

En su conferencia “Cultura, resistencia y lucha” hace hincapié a lo anteriormente mencionado “La cultura no está ni nunca puede estar fuera del campo estructurador de las contradicciones centrales que dan forma, pautas y configuración a una formación social, esto es, contradicciones relacionadas con la clase, etnicidad y el género. No está fuera de ellas, pero no puede reducirse a ellas” (Hall 233); en este tenor, se puede inferir que no se deberían realizar estudios de nuevas problemáticas con teorías que fueron diseñadas para otra época o contexto, siendo así, no podría abordarse adecuadamente el problema porque cada problemática tiene características diferentes dependiendo siempre del contexto en el que se esté presentando. Con esto en mente, Hall considera que es necesario trabajar en una variedad de enfoques de los estudios culturales, ya que todo problema que enfrenta el ser humano y el mundo no se puede explicar desde un punto de vista único e irremplazable, y por último, se debe remarcar que en este sentido, la interdisciplinariedad fue algo que se planteó en ese momento para comprender las relaciones



culturales, ya que estas muchas veces no se pueden explicar desde un punto de vista meramente cultural o literario.

Así mismo, Nelly Richard retomó esta indagación con respecto a la pertinencia de los estudios culturales en la crítica literaria, pero con relación a lo académico, en su participación titulada “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana” que aparece en el libro *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Richards expone la contraposición que manejan la crítica literaria y la opinión de Latinoamérica sobre la teoría partiendo de su concepción de cultura:

Es sabido que la palabra “cultura” señala diferentes procesos y actividades cuya definición varía según los campos de resonancia (el mundo de la vida cotidiana, las tradiciones artísticas y literarias, las políticas institucionales y de mercado, etc.) en los que se la inserta para designar aquellas manifestaciones simbólicas y expresivas que desbordan el marco de racionalidad productiva de lo económico-social, (Richard 185)

A partir de esta definición comienza a enfatizar que la crítica de la cultura realmente no se centraba en problemáticas, sino que buscaba resolver cualquier cuestionamiento con base en teorías de otras épocas o de otros contextos sociales, culturales, económicos o artísticos, no solo limitarse únicamente a lo literario o teórico. De esta manera, formula diversos enfoques sobre los estudios que sí estaban alejándose cada vez más del canon para realizar una propuesta de estudios culturales más inclusiva y apropiada para las situaciones planteadas, algunos de estos ejemplos son el feminismo, el marxismo, la deconstrucción y el psicoanálisis.

Por otra parte, Bell Hooks en su estudio “Devorar al otro: deseo y resistencia” recopilado en el libro *Textos de teorías y crítica literaria: del formalismo a los estudios postcoloniales*, puntualiza la dicotomía entre deseo y resistencia con respecto a los grupos que desean seguir el



canon y continuar teorizando sobre las problemáticas de la cultura desde una posición académica y limitada, y aquellos que deseaban romper con el elitismo y lograr configurar una nueva manera de realizar crítica literaria y estudios culturales a partir de la interdisciplinariedad y la intervención no únicamente teórica.

A través del concepto de otredad, Bell Hooks invita a la reflexión sobre el tema en cuestión, “Ser vulnerable a la seducción de la diferencia, buscar un encuentro con el Otro, no requiere renunciar para siempre a la posición dentro de la corriente dominante” (Hooks 463); de esta manera elabora en las siguientes líneas de su estudio un panorama en el que considera que no se debe de dejar de ser académico o literato, o dejar la élite para que se pueda lograr la inclusión de nuevas perspectivas, significa entender que el otro existe y que se presentan diferentes maneras de abordar un estudio, sobre todo cuando la temática es cultural.

Partiendo de esta contextualización del diálogo que han mantenido la crítica literaria y los estudios culturales, este trabajo pretende analizar los imaginarios femeninos planteados en la obra narrativa de Jorge Luis Borges siguiendo las estrategias que propone Alfonso de Toro en su teoría de la cultura de la hibridez. Así pues, se considera que desde la publicación de *Historia universal de la infamia* (1935), Jorge Luis Borges se perfiló como un escritor adelantado a su tiempo, universal y precursor de la literatura posmodernista. Aunque joven, el escritor argentino se introdujo al siempre cambiante mundo de la literatura como una nueva promesa que con el tiempo se fue consolidando como uno de los mayores exponentes de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

Los elementos que utilizó el autor argentino en su narrativa se volvieron más maduros y más complejos con el paso del tiempo, además, se convirtieron en elementos más constantes y más fijos que nunca. De esta manera, llegó a la cúspide de su carrera literaria con el libro *Ficciones*



(1944), reafirmando años más tarde su nivel literario con su obra *El Aleph* (1949). Finalmente, Jorge Luis Borges logró crear un mundo propio llamado por la crítica “universo borgiano”, en donde ratifica estos elementos una y otra vez a lo largo de su trayectoria como escritor. Adelantado a su tiempo, Jorge Luis Borges fue un escritor que plasmó en su práctica literaria una universalidad que tuvo como resultado un sinfín de características posmodernas que desde mediados del siglo XX se han ido deconstruyendo.

Uno de estos elementos se refleja en su estilo posmoderno, no solo en la temática de sus escritos, sino también en su enfoque autodidacta hacia el conocimiento y la creación literaria. Esta característica autodidacta no solo define su proceso de aprendizaje, sino que también se manifiesta en sus obras, creando una relación íntima entre su método de adquisición de conocimiento y la construcción de sus textos.

El Dr. Jorge Alan Flores, en su libro titulado “Las lecturas filosóficas de Jorge Luis Borges” comenta esta perspectiva del Borges autodidacta:

“Borges nunca fue una persona que rindiera culto a las escuelas, en el sentido más general de la palabra. Desde muy temprana edad fue autodidacto, y su única autoridad plenamente reconocida es la de su padre Jorge Guillermo, quien era un librepensador. Sus otras influencias son los amigos de su padre como Macedonio Fernández, fuera de ello Borges nunca expresó admiración por alguna escuela o profesor, salvo que lo hiciera en un plano de amistad. Sabemos también que en su paso por la docencia fue un profesor poco ortodoxo que jamás reprobó a un alumno” (46)

La posmodernidad en Borges se puede ver en su rechazo a las verdades absolutas y su inclinación hacia la ambigüedad y la multiplicidad de significados. En su narrativa, frecuentemente



cuestiona las nociones convencionales de autoría, originalidad y realidad. Borges, siendo un ávido lector y erudito autodidacta, adquirió vastos conocimientos de literatura, filosofía, y teología por su cuenta, sin depender exclusivamente de una educación formal. Esta autoeducación le permitió desarrollar una perspectiva única y multidimensional que se refleja en su obra.

La autodidacta característica de Borges le permitió trascender las limitaciones de la educación tradicional y sumergirse en una amplia gama de conocimientos que alimentaron su imaginación y creatividad. Este enfoque no solo enriqueció su obra literaria, sino que también le permitió desafiar y redefinir las convenciones literarias de su tiempo. La combinación de su autodidactismo y su enfoque posmoderno creó una sinergia que hizo de Borges un autor singularmente influyente, cuya obra continúa desafiando y fascinando a los lectores y estudiosos de todo el mundo.

El carácter posmoderno de Jorge Luis Borges fue abordado por Alfonso De Toro en un artículo publicado en 1991 titulado “Posmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa posmoderna)”, en el cual propone diversas características fundamentales de la posmodernidad literaria:

Las características fundamentales de la postmodernidad literaria se pueden resumir, en un primer paso, bajo el término acuñado por Fiedler del 'anti-arte' y de la 'doble codificación'. Según estos, se caracteriza la literatura (norteamericana) de la siguiente forma: es apocalíptica, antirracional, abierta y romántica, profética, desconfiada. Por otra parte, la crítica literaria no se debe concentrar ya más tan sólo en el análisis de la estructura de la obra, sino que debe describir el proceso de experimentación lectoral, se transforma ella misma en arte, emplea la obra de arte para producir otra. (De Toro 1991: 450)



Es entonces cuando volvemos al diálogo entre los estudios culturales y los estudios literarios, el canon, la posmodernidad atiende a las necesidades del *otro* de aquellas artes que no son consideradas como alta cultura y llena ciertos vacíos que existen entre esas artes y las canonizadas, creando un nuevo modelo para la interpretación y creación literaria. Es en ese punto cuando expresa el segundo paso a considerar para su definición de posmodernidad, De Toro afirma:

En un segundo paso consideramos otros criterios no mencionados por Fiedler que incluirían otros países fuera de EEUU y que ampliarían el concepto de 'doble codificación' transformándolo en el de 'pluricodificación'; serían la 'deconstrucción', la 'intertextualidad', 'interculturalidad', la 'historización, la 'recepción/experiencia sensual- cognitiva del arte', la 'heterogeneidad', 'subjetividad', 'recreatividad', 'radical particularidad' o la 'diversidad' y por consecuencia la 'universalidad', como así también el 'minimalismo', la 'ironía', el 'humor', la 'fragmentación integrada' el 'collage' y un 'metadiscurso lúdico'. (De Toro 1991: 451)

Teniendo en cuenta esta explicación de posmodernidad en el ámbito literario, Alfonso de Toro asegura que Jorge Luis Borges inauguró la posmodernidad con su obra publicada en 1939 titulada *Ficciones*, cruzando diversas fronteras ya que no fue solamente en Latinoamérica, sino que lo hizo a nivel general. Esto provocó que su literatura fuera incomprendida por mucho tiempo ya que no se podía situar históricamente en ninguna de las corrientes literarias que estaban fijas en el momento de su publicación debido a ciertas características que presentaba su obra que la volvieron universal y hasta la fecha son consideradas innovadoras y únicas, algunas de estas son: la intertextualidad, lo teológico, discurso genérico (ensayo, análisis literario), histórico, alusión autobiográfica, metadiscurso, discurso detectivesco, tono científico, lógico, literario ficcional fantástico, paródico, humorístico, alteridad, creación literaria por medio del discurso ficcional, y



un largo etcétera, (De Toro 1991: 456); estos elementos han sido tan extensos y numerosos que mencionarlos en su totalidad sería excesivo; sin embargo, y para efecto delimitativo, se eligió realizar la investigación en torno a los imaginarios femeninos plasmados en la narrativa de Jorge Luis Borges, esto de acuerdo a un análisis literario aunado a los estudios culturales, de género y literarios principalmente.

Así pues, el estudio de la mujer o lo femenino en la ficción ha ido cobrando fuerza en los últimos años, sin embargo, siendo Jorge Luis Borges un precursor de la literatura posmoderna, no se logra comprender en su totalidad cómo es que no se han hecho numerosos estudios al respecto, por mencionar algunos de esos textos publicados en el siglo XX se encuentran “Mujeres, la ficción en Borges” de Jorge Panini expuesto en el décimo encuentro de escritores Dr. Roberto Noble en Buenos Aires 1997; “La femineidad representada en Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius de J.L.B” de Juan Carlos Piñeyro artículo publicado por el departamento de español y portugués de la Universidad de Estocolmo en 1998; “She was unable not to think: Borges; -Emma Zunz- and the female Project” de Bella Brodski de 1985, y finalmente “Yo y el otro, Eros y Tánatos, masculino y femenino” artículo escrito por Blas Matamoro en el año 2000.

Se estima que la narrativa de Jorge Luis Borges y la construcción de la mujer tienen diversos matices. La finalidad de esta investigación se centrará en la construcción de la mujer y los imaginarios femeninos que se presentan en sus cuentos; para lograr esto se realizó una selección previa de narraciones que serán parte del corpus que analizaremos a profundidad, los cuentos elegidos fueron “La viuda Ching, pirata”, “Historia del guerrero y la cautiva”, “Emma Zunz”, “La señora mayor”, “El duelo”, “La intrusa”, “Ulrica” y “El Aleph”.

A partir del análisis de los cuentos se buscará responder a las siguientes interrogantes: ¿Qué propósito tienen los personajes femeninos estudiados? ¿En qué espacios se definen y proyectan?



¿Qué acciones realizan? ¿Cómo se presenta y se desarrolla el personaje en la trama? De esta manera, se plantea en un inicio desarrollar ampliamente una descripción del personaje para dar oportunidad de una mejor interpretación de este, así como el análisis de los espacios públicos y privados en los que se desenvuelve, las acciones que realizaron, las motivaciones que tuvieron y finalmente cuál es el desarrollo que presentan en dicha trama.

La segunda finalidad de esta investigación es realizar un análisis teórico cultural apoyado en estudios de género, a partir de lo establecido anteriormente en las interrogantes, que ayuden a reflexionar y meditar una interpretación de los espacios de representación que se manejan en las tramas, así como las relaciones socioafectivas de los personajes femeninos, y finalmente a través de todo lo mencionado, reconstruir los imaginarios femeninos que se manejan en cada relato.

Para explicar esta finalidad, se manifiesta la importancia que han cobrado los estudios de género y el feminismo en la literatura, en gran medida han aportado una nueva visibilidad al papel que desempeña la mujer, esto debido a que desde finales de los años sesenta se ha expandido la perspectiva de la recepción y exposición del fenómeno literario. Esto contribuye a la interpretación de los espacios de representación que se manejan en la narrativa, así como las relaciones de identidad y socioafectivas que se presentan, ya que el texto es visto como una expresión y reflejo de su entorno sociocultural, otorgando de esta manera nuevas formas de significación a lo representado en la literatura.

Primer capítulo. Conceptualización del estudio sobre los personajes femeninos

La transición entre la crítica literaria tradicional y los estudios culturales, tal como la describen Stuart Hall, Nelly Richard y Bell Hooks, resulta esencial para comprender cómo se



reconfigura el análisis de la literatura en el contexto latinoamericano. Estos enfoques, que cuestionan los modelos teóricos previamente establecidos, invitan a repensar la crítica literaria desde un marco interdisciplinario, capaz de abarcar tanto los aspectos culturales como los literarios. Es en este punto donde surge la necesidad de una reflexión más profunda sobre los imaginarios femeninos en la obra de Jorge Luis Borges, especialmente en relación con las nuevas corrientes de crítica feminista y de género.

Borges, considerado un precursor de la posmodernidad literaria, explora en su obra temas de universalidad y complejidad cultural que resultan clave para entender su enfoque hacia los personajes femeninos. A pesar de su relevancia dentro del canon literario, su obra ha sido objeto de estudios limitados desde una perspectiva de género, lo que ha dejado un vacío en el análisis de la construcción de lo femenino en sus relatos. Este vacío se debe, en parte, a la resistencia inicial de la crítica literaria a adoptar enfoques interdisciplinarios que permitan un análisis más inclusivo y crítico de la representación de la mujer en su obra.

En este sentido, la teoría de la hibridez cultural, planteada por Néstor García Canclini, se convierte en una herramienta crucial para comprender cómo las identidades culturales y de género se configuran en el marco de la modernidad y la globalización. La hibridez, aplicada a la obra de Borges, permite observar cómo sus personajes femeninos navegan entre distintos roles sociales y culturales, desafiando las expectativas tradicionales impuestas por la sociedad. Esta hibridez no solo se manifiesta en los personajes mismos, sino también en la manera en que Borges articula la intertextualidad, el uso de géneros híbridos y el cuestionamiento de los límites entre la ficción y la realidad, creando un espacio literario en el que las identidades pueden ser replanteadas y renegociadas.



A partir de estos enfoques, el análisis de los personajes femeninos en la narrativa de Borges cobra una nueva dimensión, especialmente cuando se incorpora la crítica feminista. Las teorías feministas, en sus diversas vertientes, proporcionan una comprensión más profunda de cómo las normas de género se reflejan, refuerzan o desafían en la literatura. En la obra de Borges, esta complejidad se refleja en la ambigüedad con la que los personajes femeninos son construidos y en los espacios que ocupan dentro de las tramas narrativas. Aunque la crítica tradicional ha ignorado en gran medida estos aspectos, un enfoque feminista permite desentrañar las múltiples capas de significado en torno a la representación de la mujer en su obra.

El estudio de los imaginarios femeninos en la narrativa de Borges, por lo tanto, no solo aporta una comprensión más matizada de su obra, sino que también contribuye a los debates más amplios sobre género y cultura en América Latina. A través de un análisis que combina la teoría de la hibridez cultural y la crítica feminista, este estudio busca llenar un vacío existente en la crítica literaria, ofreciendo nuevas perspectivas sobre cómo la mujer es representada en la literatura latinoamericana y cómo estas representaciones reflejan las tensiones y contradicciones inherentes a la modernidad y la globalización.

En este primer capítulo, se propone un análisis profundo de los personajes femeninos en la narrativa, centrado en varios enfoques teóricos que son cruciales para comprender la construcción y representación de la mujer en la literatura. A lo largo de este capítulo, se abordarán temas fundamentales como la teoría de la cultura de la hibridez, los estudios de género y la crítica literaria feminista, así como los imaginarios femeninos en la literatura latinoamericana. Estos temas se presentan como herramientas clave para desentrañar la complejidad de los personajes femeninos y su papel en la narrativa, particularmente en el contexto de la obra de Jorge Luis Borges.



El estudio de los personajes femeninos en la literatura ha sido un tema de creciente interés en los últimos años, especialmente a medida que los estudios de género y la crítica feminista han ganado terreno en el ámbito académico. La necesidad de reevaluar y reinterpretar la representación de la mujer en la literatura se ha vuelto evidente a medida que las teorías tradicionales han sido desafiadas por enfoques más inclusivos y multidimensionales. Esta reevaluación es especialmente relevante en el análisis de autores canónicos, como Jorge Luis Borges, cuya obra ha sido objeto de numerosos estudios, pero cuya representación de los personajes femeninos ha sido menos explorada en profundidad desde una perspectiva feminista.

La teoría de la cultura de la hibridez, propuesta por Néstor García Canclini, ofrece un marco conceptual valioso para entender cómo las identidades culturales se forman y se transforman en un contexto de modernidad y globalización. Esta teoría es particularmente útil para analizar la narrativa latinoamericana, donde las identidades culturales están en constante flujo y renegociación. En el caso de los personajes femeninos, la hibridez cultural puede manifestarse en la forma en que estos personajes navegan entre diferentes roles y expectativas sociales, desafiando las normas establecidas y creando nuevas formas de identidad. Este capítulo explorará cómo la hibridez cultural influye en la representación de los personajes femeninos en la literatura, utilizando la obra de Borges como un estudio de caso.

Además de la hibridez cultural, los estudios de género y la crítica literaria feminista proporcionan herramientas esenciales para analizar la construcción de la identidad de género en la literatura. Estos enfoques permiten una comprensión más profunda de cómo las normas de género se reflejan y se cuestionan en la narrativa, y cómo los personajes femeninos pueden tanto reforzar como desafiar estas normas. En este contexto, se abordará la importancia de la teoría feminista en la crítica literaria, examinando cómo diferentes perspectivas feministas, desde el feminismo



marxista hasta el feminismo poscolonial, han contribuido a una comprensión más matizada de la representación de la mujer en la literatura.

La relación entre género, cultura e identidad es intrínsecamente compleja, y este capítulo también se centrará en los imaginarios femeninos en la narrativa latinoamericana. El concepto de "imaginario" se refiere a las representaciones colectivas de la realidad que son compartidas por una comunidad, y en el caso de los imaginarios femeninos, estas representaciones están profundamente influidas por las normas de género, la cultura y la historia. En la literatura latinoamericana, los imaginarios femeninos a menudo reflejan las tensiones entre la tradición y la modernidad, la opresión y la resistencia, la conformidad y la transgresión. Este capítulo explorará cómo estos imaginarios se construyen y se expresan en la obra de Borges, y cómo su representación de los personajes femeninos se relaciona con los debates más amplios sobre género y cultura en América Latina.

Finalmente, este capítulo ofrecerá una genealogía de los estudios sobre la mujer en la narrativa de Jorge Luis Borges. Aunque ha habido algunos estudios sobre este tema, el análisis de los personajes femeninos en la obra de Borges sigue siendo un campo en gran medida inexplorado. Este capítulo tiene como objetivo llenar ese vacío, ofreciendo un análisis detallado de cómo los personajes femeninos son construidos y representados en su narrativa, y cómo estos personajes se relacionan con los debates más amplios sobre género, cultura e identidad en América Latina. Al hacerlo, este capítulo no solo contribuirá a una mejor comprensión de la obra de Borges, sino que también ofrecerá nuevas perspectivas sobre la representación de la mujer en la literatura latinoamericana en general.

Así, el primer capítulo se presenta como una base teórica y crítica que permitirá comprender en profundidad los personajes femeninos en la narrativa de Jorge Luis Borges,



explorando su construcción a través de la hibridez cultural, la crítica feminista y los imaginarios femeninos. Estos enfoques se entrelazan para ofrecer una visión multifacética de cómo la mujer es representada en la literatura, abriendo nuevas vías para la interpretación y el análisis de su obra en el contexto de los estudios de género y la cultura en América Latina.

1.1 Teoría de la cultura de la hibridez

La hibridez cultural, tal como la propone Néstor García Canclini, ofrece una plataforma teórica para entender las complejidades de la modernidad en América Latina, una región que se caracteriza por su constante reconfiguración identitaria debido a la desterritorialización y la migración. Este concepto es crucial no solo para analizar las dinámicas sociales y culturales de la región, sino también para estudiar cómo la literatura refleja y participa en estas transformaciones. En el caso de Borges, su obra puede ser vista como un espacio donde se cruzan múltiples influencias culturales, literarias y filosóficas, lo que la convierte en un ejemplo claro de esta hibridez.

Al analizar los personajes femeninos en la narrativa de Borges, es esencial tener en cuenta este marco de hibridez, ya que su obra no solo refleja la intertextualidad y la intersección de géneros literarios, sino también la convergencia de distintos imaginarios culturales. La hibridez, entonces, no se limita a una mezcla de elementos culturales, sino que constituye un proceso dinámico que atraviesa y desafía las nociones tradicionales de identidad, género y cultura. Esta perspectiva híbrida, además, permite abordar la representación de los personajes femeninos de Borges desde un enfoque más amplio, que va más allá de las interpretaciones canónicas y ofrece nuevas lecturas a partir de los estudios de género y la crítica feminista.

La teoría de la hibridez aplicada a la obra de Borges revela cómo sus personajes femeninos navegan entre distintos roles y expectativas sociales, creando nuevas formas de identidad que



desestabilizan las normas establecidas. En este contexto, el análisis de los imaginarios femeninos en Borges se enriquece al situar sus personajes dentro de una red de significados culturales híbridos, lo que permite una comprensión más profunda de su construcción narrativa.

Por lo tanto, el enfoque de hibridez no solo proporciona una nueva forma de analizar la obra de Borges, sino que también invita a reconsiderar la manera en que se abordan los estudios literarios y culturales en América Latina. La combinación de teorías como la hibridez cultural y los estudios de género permite desentrañar las múltiples capas de significado en la narrativa de Borges, ofreciendo una perspectiva más inclusiva y matizada de su representación de la mujer. Este análisis, en última instancia, nos conduce a un entendimiento más amplio de cómo las identidades femeninas se configuran en el contexto de la modernidad latinoamericana y las tensiones entre tradición y modernidad que caracterizan la obra de Borges.

El término *cultura híbrida* se comenzó a utilizar en el área de estudios de la cultura cuando García Canclini lo utiliza en su libro *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* al exponer cómo es que Latinoamérica tenía características particulares que la hacían parte y a la vez no de la modernidad que se estaba presentando en las metrópolis, esto debido a la desterritorialización que se manejaba por el desplazamiento de millones de migrantes latinoamericanos de su territorio original hacia lo urbano, lo que provocaba también una reterritorialización y alteraba las dinámicas sociales de ese sector, convirtiendo a esa población en transnacional, en palabras de Canclini “Ante todo, la tesis de que los desacuerdos entre el modernismo cultural y la modernización social nos volverían una versión deficiente de la modernidad canonizada por las metrópolis”. (Canclini 19)

El escritor ahonda en esta idea y comenta “Poner en relación espacios tan heterogéneos lleva a experimentar qué les puede ocurrir a las disciplinas que convencionalmente se ocupan de



cada uno si aceptan los desafíos de los vecinos” (24). De esta manera, se infiere que cualquier estudio cultural de Latinoamérica deberá tener en cuenta esta entrada y salida de la modernidad, así como las relaciones interculturales que se presentan en este contexto de modernidad, si se obvia, las problemáticas de los estudios culturales no tendrán un análisis acertado. En el arte o la literatura en particular, sería un error no tomar en cuenta todo este proceso de hibridación de Latinoamérica debido a que se perderían ciertos matices o elementos claves para su comprensión.

Por otro lado, en el libro *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, define precisamente ésta y otras palabras referentes al tema en cuestión; en concreto, hace un análisis sobre el término y lo que Canclini quiso expresar en su obra, en el diccionario se lee “Se trata, para Canclini, de estudiar sociedades cuyas reestructuraciones identitarias traspasan esencialismos étnicos, clasistas y nacionales, apropiándose y generando un complejo repertorio de heterogéneos mensajes y bienes simbólicos en contextos sociales de modernización desigual”. (Mackee 138)

Así pues, la heterogeneidad toma lugar en los estudios de la cultura, no solo de la interpretación al momento de entender el contexto en el que se presentan las problemáticas, sino heterogeneidad con respecto a las disciplinas con las que se estudia y las teorías que se utilizan. Este concepto de hibridez no solo abarca la utilización de diversas estrategias o de realizar estudios entendiendo el contexto, sino realmente cruzando las fronteras entre las culturas, pensamientos, disciplinas, teorías, estudios, sociedades, etc.

Para entender el concepto “Hibridez” y la importancia que ha cobrado a lo largo de los años, cito a Marwan Kraidy “Una teoría intercontextual de la hibridez proporciona una plataforma inicial conceptual para una crítica cultural transnacionalista que nos ayudará a entender discursos neocoloniales y acciones en una dinámica cultural transnacional” (Kraidy 335 traducción propia) en su artículo “Hybridity in cultural globalization”, en donde concientiza sobre el término y explica



que la hibridez es un punto de partida para entender cómo una cultura transnacional nos ayuda a comprender discursos neocoloniales, lo cual es de fundamental importancia para el estudio de las dinámicas del nuevo orden mundial. En su investigación ahonda en las problemáticas que ha manejado dicho concepto y lo que sus detractores han comentado, teniendo como principal argumento que, si la hibridez es algo real, entonces la transnacionalidad, transculturalidad no sería posible, debido a que todos seríamos híbridos. Kraidy expone claramente cómo es que la hibridez no es una condición, sino un punto inicial o una estrategia para entender las dinámicas sociales y culturales.

Ahora bien, la hibridez es un concepto complejo que llega a atravesar diferentes disciplinas y teorías culturales, marca un cambio fundamental en cómo logramos entender a la cultura y la identidad en un mundo globalizado y posmoderno. Este término, se convierte en una interacción de diferentes culturas, religiones, etnias y pensamientos en general, y es esencial para poder analizar y estudiar las diversas complejidades de la identidad del ser humano, donde la cultura es uno de sus rasgos más importantes.

En este sentido, la hibridez, no es solo una mezcla de estos conceptos, sino que es un proceso y una manera de ver las cosas a profundidad y multifacéticamente, esto logra desafiar las nociones tradicionales de cultura y la homogeneidad de las identidades. Alfonso de Toro, en sus obras sobre la teoría cultural, nos comenta que la hibridez debe ser entendida como un puente que conecta y entrelaza transversalmente los fenómenos culturales. Esto implica que la teoría ya no debe ser vista como un sistema cerrado y legitimista, sino como una herramienta dinámica que enfrenta la fragmentación y el totalitarismo inherentes en la globalización moderna:

Sostengo que ha caducado un tipo o un modelo de teoría y de pensamiento cerrado y legitimista, pero no la teoría como tal. La teoría debe asumir una función de puente, de



relacionar, entrelazar la transversalidad de la cultura y de los fenómenos culturales, no para producir nuevos metadiscursos legitimistas, sino para hacerle frente a la fragmentación en un mundo altamente globalizante (totalizante). (2006b :3)

La hibridez puede ser observada en varios niveles. En primer lugar, se manifiesta en la conjunción de culturas, religiones y etnias, creando una compleja red de significados y prácticas que desafían las categorizaciones rígidas. Por ejemplo, en sociedades multiculturales, las prácticas religiosas, los festivales y las costumbres pueden fusionarse, creando nuevas formas culturales que son únicas y contextualmente específicas. En segundo lugar, la hibridez también se refleja en el uso de diversos sistemas de signos lingüísticos y no verbales, como el multilingüismo, el internet, el video, el cine, la pintura y los mundos digitales y virtuales. Estos sistemas interactúan entre sí, produciendo nuevos medios de comunicación y expresión que trascienden las barreras tradicionales del lenguaje y la cultura. En el ciberespacio, por ejemplo, la comunicación se realiza a través de una variedad de plataformas y medios, lo que permite la creación de comunidades transnacionales y transculturales. Además, la hibridez implica el entrecruzamiento de sistemas antropológicos y discursivos, como el sistema homeopático y el feminista, el gay o el histórico. Esta interacción produce nuevos entendimientos y prácticas que enriquecen tanto a los individuos como a las comunidades. Por ejemplo, el feminismo y el activismo LGBTQ+ han influenciado significativamente las teorías antropológicas y sociológicas, aportando nuevas perspectivas sobre el género y la sexualidad.

Asimismo, la hibridez puede ser vista como una categoría de teatralidad, donde las prácticas performativas reflejan y desafían las normas culturales. En el teatro contemporáneo, por ejemplo, la hibridez se manifiesta a través de la incorporación de diversas tradiciones teatrales y performativas, creando obras que son culturalmente híbridas y que desafían las expectativas del



público. Finalmente, la hibridez también se entiende como un tipo de ciencia transversal, es decir, como una actividad transdisciplinaria que integra y entrelaza conocimientos de diversas disciplinas para abordar los fenómenos culturales de manera más completa. Esta aproximación transdisciplinaria supera los límites de las disciplinas individuales y promueve una comprensión más holística de la cultura y la identidad. Es entonces que, la hibridez es un concepto esencial para entender la complejidad y la diversidad de la cultura contemporánea. Al reconocer y explorar las interacciones y mezclas culturales, podemos obtener una visión más rica y matizada de cómo las identidades y las culturas se construyen y evolucionan en un mundo globalizado. Esta comprensión nos permite desafiar las nociones tradicionales de pureza cultural y abrazar la diversidad y la complejidad que caracterizan nuestra

Ahora bien, el prefijo "trans" se ha convertido en un término fundamental para entender las dinámicas culturales y teóricas en el mundo contemporáneo. Este prefijo no solo denota un cruce o una superación de límites, sino que también sugiere una interacción dinámica y desjerarquizada entre diversas identidades, culturas y disciplinas. La noción de "trans" implica un diálogo abierto y nómada que rechaza las categorizaciones fijas y las jerarquías rígidas, promoviendo en su lugar una integración fluida y adaptable. Como lo menciona Alfonso de Toro:

El prefijo 'trans' no implica una actividad que diluya u oscurezca las diferencias culturales para luego conducir las a un principio de producción sin rostro, dominado por un tipo determinado de mecanismos de la globalización. Sin embargo, también a través de la globalización se desafía la manifestación de la diferencia y alteridad. El prefijo 'trans' no se refiere a una nivelación de la cultura ni favorece el consumo, sino que se entiende como un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada que hace confluír diversas identidades y culturas en una interacción dinámica. (2006a: 45)



En primer lugar, es importante destacar que "trans" no busca diluir ni oscurecer las diferencias culturales. Más bien, este prefijo resalta la importancia de la diferencia y la alteridad en el contexto de la globalización. La globalización, con sus mecanismos de homogenización, también desafía y pone en primer plano las manifestaciones de la diferencia cultural. El prefijo "trans" se refiere a un proceso de intercambio y diálogo que respeta y celebra estas diferencias en lugar de nivelarlas o consumirlas.

El concepto de "trans" se aplica en diversos contextos y disciplinas, evidenciando su versatilidad y relevancia. En términos culturales, "trans" facilita un diálogo entre identidades y culturas, promoviendo una interacción dinámica que es esencial en un mundo globalizado. Este diálogo no está limitado a la coexistencia pacífica de diferentes culturas, sino que implica una interacción activa y productiva que genera nuevas formas de entendimiento y expresión cultural.

En el ámbito académico, "trans" se manifiesta como un enfoque transdisciplinario. Esto significa que los académicos y teóricos deben superar los límites de sus propias disciplinas para incorporar modelos y métodos de otras áreas del conocimiento. La transdisciplinariedad implica un recurso a modelos de diversas proveniencias disciplinarias y teóricas, como la teatral, histórica, antropológica, sociológica, filosófica, estructural, postestructural y la teoría de la comunicación, entre otras. Este enfoque permite una apropiación, decodificación e interpretación más rica y completa de los objetos de estudio, al mismo tiempo que confronta y supera barreras culturales y prejuicios eurocentristas.

El prefijo "trans" también juega un papel crucial en la transculturalidad. Bajo esta concepción, se entiende el uso de modelos, fragmentos o bienes culturales que no se generan dentro del propio contexto cultural, sino que provienen de culturas externas. Este proceso implica una



circulación de códigos culturales que no pueden ser tratados de forma dialéctica, sino a través de una diseminación que enriquece y complejiza la cultura local.

Otro aspecto relevante es la transtextualidad, que se refiere al diálogo y la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas del conocimiento. Este proceso no se centra en la autenticidad o el origen de los elementos culturales, sino en su función social y estética. La transtextualidad destaca la importancia de la productividad y la interacción entre diferentes sistemas culturales, creando nuevas formas de significado y expresión.

La transmedialidad, por otro lado, se enfoca en la multiplicidad de posibilidades mediales. Este concepto no se limita al intercambio entre dos formas mediales distintas, sino que abarca una amplia gama de formas de expresión y representaciones híbridas. Esto incluye el diálogo entre medios electrónicos, fílmicos, textuales, teatrales, musicales y de danza, así como entre medios no textuales y no lingüísticos, como los gestuales y pictóricos. La transmedialidad refleja el carácter nómada y multifacético de los procesos de intercambio medial en la era digital.

Finalmente, la transversalidad teórica es esencial para entender la importancia del prefijo "trans". Esta categoría implica una referencia no solo dentro del corpus científico de una disciplina, sino también fuera de él, incorporando aspectos centrales de otras disciplinas. La transversalidad teórica permite entrelazar e interrelacionar diversas aproximaciones, proporcionando una visión más completa y abierta de los fenómenos culturales y sociales. El prefijo "trans" es una herramienta conceptual poderosa que nos ayuda a comprender y navegar la complejidad de la cultura y la identidad en un mundo globalizado. Al enfatizar la interacción dinámica y desjerarquizada entre diferentes identidades, culturas y disciplinas, "trans" nos invita a rechazar las categorizaciones fijas y abrazar la diversidad y la fluidez que caracterizan nuestra era. Esta perspectiva nos permite



abordar los desafíos de la globalización de manera más inclusiva y comprensiva, promoviendo un entendimiento más profundo y matizado de la condición humana.

El concepto de "tercer espacio nómada" es fundamental para comprender la reconfiguración de las disciplinas y las identidades en el contexto de la globalización contemporánea. Este término, acuñado para describir un espacio teórico y práctico que trasciende las fronteras tradicionales de las disciplinas, refleja la complejidad y la fluidez de las interacciones culturales y académicas en un mundo en constante cambio. El tercer espacio nómada se sitúa en una posición similar a la de los años sesenta, cuando las ciencias humanas y sociales se vieron obligadas a redefinirse en términos de su relevancia social y su fundamento teórico. Sin embargo, la diferencia clave entre aquel momento histórico y el presente radica en que las redefiniciones actuales deben realizarse fuera de las fronteras de cada disciplina tradicional, y deben ser de carácter global y transnacional. En lugar de estar confinadas a un contexto local y a una ideología política específica, las redefiniciones en el tercer espacio nómada responden a las demandas del objeto, el lugar y la intención de la enunciación. En este espacio, cada objeto cultural exige su propio módulo particular de teoría. Esto implica que la recodificación de las disciplinas debe ser transnacional, transcontinental y global, ya que ningún crítico de literatura, ni ningún otro académico, puede pretender redefinir su disciplina sin considerar lo que está ocurriendo en disciplinas vecinas y en el resto del mundo. Esta deslimitación no significa fragmentación, arbitrariedad, relativismo, caos o diletantismo, sino más bien un entrelazamiento de diversas aproximaciones para proporcionar una visión lo más completa y abierta posible. De Toro comenta:

Estamos viviendo una situación semejante a aquella de los años sesenta donde todo se cuestionó y las ciencias de las humanidades tuvieron que redefinirse según su importancia social y a través de una fundación teórica. La diferencia entre ese momento histórico y hoy



radica no solamente en que la ideología política no tiene papel alguno en el debate, sino en que las redefiniciones se formulaban dentro de las fronteras de cada disciplina y eran de tipo local. Hoy, una redefinición semejante es mucho más compleja ya que se debe hacer fuera de las disciplinas tradicionales, en un “tercer espacio nómada” –como quisiera llamarlo– que se concretiza cada vez según la demanda del objeto, del lugar y de la intención de la enunciación. Cada objeto cultural por tratar va a exigir su módulo particular de teoría; por otra parte, la recodificación de las disciplinas es transnacional, transcontinental, global. Es decir, es imposible que un crítico de literatura (u otro) pretenda redefinir su disciplina dentro de la disciplina misma, sin considerar lo que está pasando en otras disciplinas vecinas y en el resto del mundo. [...]. Deslimitación no significa fragmentación, arbitrariedad, relativismo, caos o diletantismo, sino entrelazamiento de diversas aproximaciones para dar una visión lo más completa, esto es, lo más abierta posible. (2006a: 52)

El tercer espacio nómada también desafía las nociones tradicionales de identidad y cultura al promover una interacción dinámica entre diversas culturas y disciplinas. Este espacio no es fijo ni estático, sino que se concreta según la demanda del objeto de estudio y las intenciones del investigador. En este sentido, la noción de nomadismo es crucial, ya que sugiere una constante movilidad y adaptabilidad que son esenciales para entender las complejas realidades culturales y sociales del mundo globalizado. Además, el tercer espacio nómada se relaciona con la idea de hibridez, donde las culturas, religiones y etnias se entrecruzan y se fusionan de maneras complejas y dinámicas. Este espacio facilita la integración de diversos sistemas de signos lingüísticos y no verbales, como el multilingüismo, el internet, el video, el cine, la pintura y los mundos digitales y



virtuales. Este entrecruzamiento de sistemas discursivos y antropológicos produce nuevas formas de conocimiento y expresión que enriquecen nuestra comprensión de la cultura y la identidad.

En términos prácticos, el tercer espacio nómada se manifiesta en la transdisciplinariedad, donde los modelos y métodos de diversas disciplinas se integran para abordar los fenómenos culturales de manera más completa. Esta aproximación supera los límites de las disciplinas individuales y promueve una comprensión holística de los objetos de estudio. La transdisciplinariedad permite una apropiación, decodificación e interpretación más rica y completa, al mismo tiempo que confronta y supera barreras culturales y prejuicios. El tercer espacio nómada también implica una dimensión performativa, donde las prácticas culturales y académicas reflejan y desafían las normas establecidas. Este espacio es un lugar de constante redefinición y renegociación, donde las identidades y las culturas se construyen y se reconstruyen a través de la interacción y el diálogo.

En conclusión, el tercer espacio nómada es un concepto esencial para entender la reconfiguración de las disciplinas y las identidades en el contexto de la globalización. Al promover una interacción dinámica y desjerarquizada entre diversas culturas y disciplinas, este espacio nos invita a rechazar las categorizaciones fijas y a abrazar la complejidad y la fluidez que caracterizan nuestra era. Esta perspectiva nos permite abordar los desafíos de la globalización de manera más inclusiva y comprensiva, promoviendo un entendimiento más profundo y matizado de la condición humana y de las interacciones culturales.

1.2. Estudios de género y crítica literaria feminista



La teoría de la hibridez propuesta por Alfonso de Toro, que se enfoca en la interrelación de culturas, disciplinas y discursos, es especialmente útil cuando se aplica al análisis de los imaginarios femeninos en la obra de Jorge Luis Borges. Esta teoría nos ofrece una herramienta para entender cómo las identidades se construyen y se deconstruyen en un espacio literario donde se entrecruzan múltiples códigos culturales, lo cual es clave para analizar la representación de las mujeres en la narrativa borgeana. En este sentido, la hibridez no solo implica una combinación de elementos literarios o culturales, sino que también permite el análisis de cómo se configuran las identidades femeninas en un contexto posmoderno, donde las fronteras entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo masculino y lo femenino, son constantemente cuestionadas.

Al vincular la hibridez con las teorías feministas, como la performatividad de Judith Butler y la distinción entre cuerpos sexuados y construidos socialmente de Simone de Beauvoir, podemos observar cómo las identidades femeninas en Borges no son estáticas ni fijas, sino fluidas y complejas. Estas teorías feministas nos permiten analizar la construcción del género no como una categoría natural, sino como un acto performativo, una serie de repeticiones de normas que generan la ilusión de una coherencia entre sexo y género. En el caso de Borges, sus personajes femeninos a menudo se desvían de las normas tradicionales, ya sea en términos de los roles que desempeñan o en la manera en que interactúan con el entorno masculino y patriarcal que los rodea. La hibridez, entonces, nos permite ver cómo estas representaciones de lo femenino no se adhieren a una sola forma de identidad, sino que son el resultado de múltiples influencias que cruzan fronteras culturales y teóricas.

La hibridez y las teorías feministas se entrelazan para ofrecernos un enfoque interdisciplinario que nos ayuda a desentrañar los imaginarios femeninos en la obra de Borges. En



este análisis, no solo se estudian los personajes desde la perspectiva del género, sino también cómo interactúan con otros elementos culturales y literarios que forman parte de la narrativa. Las mujeres en los cuentos de Borges, como Emma Zunz o La viuda Ching, pirata, representan figuras complejas que, lejos de encajar en roles tradicionales, desafían las expectativas y ofrecen una representación de la mujer que está sujeta a múltiples interpretaciones y capas de significado.

Al emplear la teoría de la hibridez de De Toro, podemos analizar cómo Borges fusiona y superpone diferentes géneros literarios, tradiciones culturales y discursos, creando personajes femeninos que son simultáneamente subversivos y enigmáticos. Al mismo tiempo, las teorías feministas nos permiten ver cómo estas figuras femeninas desafían las normas sociales y culturales, revelando una rica textura de imaginarios en los que el género, el poder y la identidad se negocian constantemente.

En resumen, el enfoque híbrido de De Toro, al combinarse con las teorías feministas, nos proporciona una metodología flexible y dinámica para entender los imaginarios femeninos en la obra de Jorge Luis Borges. Nos permite ver cómo sus personajes femeninos se sitúan en el cruce de múltiples influencias culturales y cómo desafían las nociones tradicionales de género e identidad, revelando una narrativa que va más allá de los límites convencionales de la literatura.

Para comenzar, Cecilia Olivares, en su *Glosario de términos de crítica literaria femenina* expone varias de las definiciones que considera fundamentales para entender la crítica literaria femenina, conceptos que son adoptados, adaptados o creados para realizar, leer o estudiar este tipo de investigaciones y textos. Una de las diferencias más importantes es la de la lectura feminista, la creación de literatura feminista y la lectura crítica feminista, lo importante de este glosario es que no solo escribe la definición, sino que contextualiza desde una perspectiva latinoamericana los términos descritos.



En este sentido, es importante delimitar y definir la lectura crítica de la literatura feminista a la cual denomina como *ginocrítica*, escribe al respecto “Sería una lástima que la crítica feminista, que ha logrado con tanto éxito identificar el sesgo androcéntrico en contra de las mujeres escritoras y permitido un discurso crítico liberado de tales prejuicios, fuera traicionado por una ginocrítica fundada en el separatismo”. (Olivares 31)

Este término y línea no se considerará en esta investigación debido a que se considera es un modelo patriarcal adaptado a la crítica feminista, lejos de proponer, únicamente modifica, corrige o revisa la crítica masculina y no se ha contribuido a los planteamientos feministas. Por otro lado, Nattie Golubov en su libro *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica* donde expone los primeros 30 años de la crítica literaria feminista a forma de presentación, explicación y discusión de los temas que atañen a esta área, expone los objetivos generales de la crítica y teoría literarias feministas, donde es importante resaltar lo siguiente:

Desde hace varios años se ha reiterado el hecho de que la teoría literaria feminista no es, ni ha sido nunca, una teoría unificada, con un cuerpo finito de obras, que ofrece un conjunto de técnicas y conocimientos necesarios para el análisis de las características, propiedades y funciones formales y temáticas de los distintos tipos de texto que hay, y los procedimientos, modelos y estrategias para darles sentido con “perspectiva feminista”, puesto que hay teoría literaria feminista marxista, posestructuralista, narratológica, estructuralista, poscolonial, psicoanalítica, bajtiniana, queer, deconstruccionista y neohistoricista, entre muchas otras. (Golubov 19)

Así pues, debido a su carácter inclusivo e interdisciplinario, la teoría literaria feminista ha tenido numerosos paradigmas desde los cuales se ha estudiado, dicho esto, también es cierto que siendo una teoría interpretativa debe tener ciertas características que la diferencian de otras teorías de ese



tipo. Según la investigadora se presentan tres niveles en los que se puede semejar o diferenciar este tipo de teorías con otros: El primer nivel es la formulación más simple de la crítica, es la reflexión sobre los marcos, principios y supuestos desde nuestra interpretación; el segundo nivel es que las teorías literarias feministas comienzan con su interpretación con el supuesto que existe una relación compleja entre el texto a analizar y su contexto, esta relación siempre refleja algo del entorno, y el tercer nivel se encuentra en el discurso y cómo el lenguaje y lo simbólico juegan una parte importante de la interpretación de cualquier texto, en este caso desde una perspectiva feminista, este último es el que se utilizará para realizar este estudio, pasando primeramente por los primeros dos niveles.

Con un propósito delimitativo se explorará la evolución de las nociones de lo que son los cuerpos sexuados y los seres socialmente construidos; en otras palabras, la diferencia que existe entre el sexo y el género, así como la tensión argumentativa que se ha llevado a cabo a lo largo de los años desde el inicio de esta distinción. Aludiré lecturas que clarifican este fenómeno. La primera es la de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, en donde se presenta la idea de que no coinciden la identidad natural y la del género. En las reflexiones de la autora francesa se plantea que el género no es algo que linealmente va apareciendo en la vida de los seres humanos, sino que es una elección que no se toma a consciencia, nos damos cuenta de haberla tomado después de hacerlo. En este sentido, el sexo y el género son dos cosas diferentes, mientras el sexo es parte de nosotros desde nuestro nacimiento, el género no lo es. Beauvoir reflexiona sobre las diferencias fisiológicas, psicológicas e históricas de los hombres y las mujeres que se han llevado al diálogo a través de los años, en los que la mujer se ha visto desfavorecida, por decir lo menos, y se ve condicionada a cumplir requisitos del rol a partir del aparato reproductivo con el cuál nació. Simone de Beauvoir desde las primeras líneas expone su postura con respecto al tema, con una



frase que provocará diversas discusiones con respecto al género y al sexo: “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora este producto intermedio entre el macho y el castrado al que se le califica femenino” (Beauvoir 87). Es a partir de esta frase que explica las diferencias en el trato de la mujer y el hombre, tanto en su misma especie como en relación con otras, es entonces, que la autora francesa manifiesta una de las primeras concepciones de género como algo diferenciado del sexo, el género como una construcción que se da a partir de los presupuestos de la civilización en la que se encuentra la mujer, entendiendo estos presupuestos como un “destino” en el que la mujer se ve atrapada desde antes de su nacimiento incluso y define lo que podrá o no podrá hacer y el carácter de subalterno que manejará durante toda su existencia.

Lo anterior fue un acto de rebeldía en sí mismo, el proclamarse de esa manera aludiendo al trato que se le ha dado a la mujer con relación al hombre, sobre el destino al que se veían encadenadas las mujeres solo por el hecho de haber nacido con el aparato genital femenino fue un parteaguas para los estudios de género. El señalar dicha diferenciación abrió el diálogo a las problemáticas que implica el no separar sexo de género, y la posición que siempre ha ocupado la mujer. Con respecto a ello, Simone afirma:

El vínculo que la une a sus opresores no es comparable a ningún otro. La división de los sexos es, en efecto, un hecho biológico, no un momento de la historia humana. Ha sido en el seno de un *mitsein* original donde su oposición se ha dibujado, y ella no la ha roto. La pareja es una unidad fundamental cuyas dos mitades están remachadas una con otra: no es posible ninguna escisión en la sociedad por sexos. Eso es lo que caracteriza



fundamentalmente a la mujer: ella es lo Otro en el corazón de una totalidad cuyos dos términos son necesarios el uno para el otro. (Beauvoir 5)

En este sentido, considero que las aportaciones de Judith Butler y Paul Preciado son fundamentales para la diferenciación entre los cuerpos sexuados y los seres socialmente construidos. Empezaré con Judith Butler, quien introdujo el término performatividad para explicar la manera en la que se expresa en género en los seres humanos. La construcción política del sujeto se ha realizado con una intención legitimadora y al mismo tiempo excluyente, esto se naturaliza a través de diversas estructuras políticas, y una representación clara de ello es la performatividad, lo que significa que se crean ciertos estatutos en cuanto a la coherencia y unidad de la categoría hombres y de la categoría mujeres, es decir, existen prácticas reguladoras que exigen ciertos comportamientos de ambos sexos, y si en algún punto no se llevan a cabo conforme a la norma, entonces se ejerce la coacción.

La noción de que puede haber una «verdad» del sexo, como la denomina irónicamente Foucault, se crea justamente a través de las prácticas reguladoras que producen identidades coherentes a través de la matriz de reglas coherentes de género. La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre «femenino» y «masculino», entendidos estos conceptos como atributos que designan «hombre» y «mujer». La matriz cultural -mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género-- exige que algunos tipos de «identidades» no puedan «existir»: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son «consecuencia» ni del sexo ni del género. En este contexto, «consecuencia» es una relación política de vinculación creada por las leyes culturales, las cuales determinan y reglamentan la forma y el significado de la sexualidad. (Butler 200:, 72)



La propuesta de Judith Butler se enfoca en que el género será siempre el resultado de la repetición e incorporación constante de la normatividad a sus actos se llega a tal punto que genera una especie de estabilidad interna con la ilusión de que siempre ha sido así. Siguiendo la misma línea, Paul Preciado vincula esta idea de performatividad de Butler con el performance de la drag queen, esto exponiendo su postura sobre los modos de subjetivación e identidad, y como la construcción social del sexo forma parte del diálogo. De esta manera enuncia todo lo que conlleva el travestismo, así como sus efectos y la dramatización que se presenta y propone una mirada desde el punto de vista de Butler en el que se pone en el centro de la discusión el carácter imitativo del performance drag:

Según Butler, la performance de la drag queen pone de manifiesto los mecanismos culturales que producen coherencia de la identidad heterosexual y que aseguran la relación entre sexo anatómico y género. Así, es la performance de la drag queen la que le permite a Butler concluir que la heterosexualidad es una parodia de género sin original en la que las posiciones de género que creemos naturales (masculinas y femeninas) son el resultado de imitaciones sometidas a regulaciones, repeticiones y sanciones constantes. (Preciado80)

Es importante puntualizar el sentido que le da Butler al género como una construcción totalmente social y que la biología o la naturaleza no tienen nada que ver en su conformación; Preciado por su parte señala esta omisión de Butler. Al plantear que el género por medio de performances puede llegar a cruzar diversos límites impuestos por la sociedad entonces está ignorando las transformaciones de los transgénero y transexuales, en las que se cambia el físico, los órganos sexuales, y la condición política del propio cuerpo, esto lo hace al estudiar órganos sexuales quirúrgicamente reconstruidos u hormonalmente transformados y que de alguna forma reestructuran la identidad de género en términos de incorporación prostética, comenta:



Lo que las comunidades transexuales y transgénero han puesto sobre la mesa no son tanto performances teatrales o de escenario a través de géneros como transformaciones físicas, sexuales, sociales o políticas de los cuerpos fuera de escena, dicho de otro modo, tecnologías precisas de transincorporación: clítoris que crecerán hasta transformarse en órganos sexuales externos, cuerpos que mutarán al ritmo de dosis hormonales, úteros que no procrearán, próstatas que no producirán semen, voces que cambiarán de tono, [...] Estoy sugiriendo que quizás si las hipótesis del llamado 'constructivismo de género' han sido aceptadas sin producir transformaciones políticas significativas, podría ser precisamente porque dicho constructivismo depende y mantiene una distinción entre sex y género que viene a hacer efectiva la oposición tradicional entre cultura y naturaleza. (Preciado 80)

Aunado a este argumento por parte de Paul Preciado, será importante mencionar la tercera propuesta que hace ver otro panorama de esta tensión entre lo que son los seres sexuados y los seres socialmente constituidos, la de Leah Muñoz Contreras y su texto *Materializar lo trans*. Un diálogo entre la nueva biología y el nuevo materialismo feminista, en la que el diálogo vuelve hacia esta distinción que se marcó tanto en las bases teóricas de final de siglo XX y la que está siendo vista desde otro punto de vista en la que los avances médicos y tecnológicos fijaron la mirada en estos conceptos y que tanto se vinculaba lo natural con lo cultural, o lo biológico con la construcción social en cuanto a la identidad de género.

Leah Muñoz expone diferentes modelos para el entendimiento del tema en cuestión, por un lado explica el modelo biologicista, que trata la identidad de género como la causalidad de un cerebro que fue sexuado durante su desarrollo embrionario por efecto de las hormonas (Muñoz 207); por otro lado, mencionó el modelo ambientalista que asegura que la identidad de género se construye en el proceso de crianza durante los primeros dos años de edad y a partir de ahí queda



fijo en el individuo, y finalmente expone el modelo de Judith Butler de performatividad, el cual ya se comentó.

Mientras que Paul Preciado relaciona la teoría de Butler con la idea de destino manejada por Simone de Beauvoir, en el que la autora francesa creía que la mujer solo por el hecho de tener el sexo que tiene se ve obligada a cumplir con un rol social, otorgándole todo el poder al órgano genital, Butler por su parte, estaría otorgándole esta condición de destino a lo performativo, ya que sería algo que definiría por completo al individuo; Leah Muñoz, también señala la omisión que hace Butler con respecto a los demás factores que pueden influir en el género, esto desencadenaría una falta de compromiso con la materialidad del cuerpo. Es entonces que Muñoz sentencia: “Considero que una metafísica que explique la identidad de género meramente como un fenómeno unidimensional intrapsíquico, como en sus orígenes Stoller y Money la pensaron, o como un fenómeno meramente discursivo o lingüístico, está destinada a fracasar y a no dar cuenta de los fenómenos materiales mediante los que se encarna una identidad de género”. (Muñoz 209) Lo anterior, lo hace mediante reflexiones referentes a la identidad de género a través del análisis del cuerpo trans, utilizando preceptos de lo biológico, lo psíquico y lo social para poder construirlo. Debido a la naturaleza de nuestra investigación se ha decidido optar por la teoría que Butler presenta sobre la performatividad, de esta manera se podrá analizar cada cuento de Jorge Luis Borges de acuerdo con lo que se nos presenta a través de la narración, la cual cuenta con descripciones detalladas de los comportamientos de los personajes, su interacción con el sujeto dominante y los espacios de representación en los que se lleva a cabo su historia.

Además de esta diferencia entre cuerpos sexuados y cuerpos socialmente construidos, se expondrán los procedimientos de diferenciación, dominación y subordinación entre hombres y mujeres.



Simone de Beauvoir aparece de nuevo en estas referencias debido a que en su texto presenta desde el principio un procedimiento en el que el hombre somete a la mujer. En la introducción de *El segundo sexo* se reflexiona sobre lo que es la mujer y cómo es que existe una dicotomía entre el hombre y la mujer en el discurso hegemónico sobre el tema, mientras el hombre está en su derecho a ser la mujer siempre está en la sinrazón, es así que se da una relación de otredad, de alteridad, en la que el hombre se define a sí mismo como sujeto y a la mujer se le define como lo otro.

Simone lo explica de la siguiente manera: ninguna colectividad se define a sí misma como una sin colocar inmediatamente a la otra, es decir, mientras lo uno (en este caso el hombre) es esencial, lo otro (la mujer) es lo inesencial, lo objetivizado, el objeto. Entonces siendo que el sujeto se plantea únicamente oponiéndose debería existir cierta reciprocidad, pero en los sexos esto no sucede, entonces en lugar de reciprocidad existe una conquista del uno al otro. Esta sumisión de la mujer se da principalmente porque la mujer no se autodenomina como sujeto, además de que la mujer a menudo se complacerá en su papel de otro, comenta “[...] se descubre en la conciencia misma una hostilidad fundamental con respecto a toda otra conciencia; el sujeto no se plantea más que oponiéndose: pretende afirmarse como lo esencial y constituir al otro en inesencial, en objeto.” (Beauvoir⁴)

Otro procedimiento que me pareció sumamente interesante es el que propone Peggy McIntoch en su breve texto *El privilegio blanco. Deshaciendo la maleta invisible*, en este texto se reflexiona principalmente sobre el privilegio blanco, sin embargo, en un principio argumenta que el privilegio blanco y el privilegio de los hombres tiene algo en común que los niega y los protege al mismo tiempo; es decir, que esas jerarquías tan marcadas en nuestra sociedad están tan interrelacionadas en el sentido en el que no se acepta que se tienen excesivos privilegios y el



señalar esto pone en riesgo el estatus del hombre o del blanco, aceptar que tienen privilegios y que la mujer está en desventaja sería aceptar que ese privilegio pueda ser ampliamente reconocido y finalmente pueda llegar a su fin. Es así que la sociedad perpetúa esta condición de dominante-dominado a través del silenciamiento de los discursos disidentes, convirtiéndolos en temas tabú: “Después de que me di cuenta de hasta qué punto los hombres parten de una base de privilegios no reconocidos, comprendí que gran parte de su opresión era inconsciente” (McIntoch 24)

Nancy Fraser, por su parte, analiza dos elementos que se relacionan entre sí para entender el procedimiento que se lleva a cabo para que se perpetúe la diferenciación y dominación del hombre hacia la mujer, estos elementos son la redistribución de la riqueza y el reconocimiento de la diferencia. Ciertos grupos dominantes de la sociedad (blancos, heterosexuales, hombres) han hecho de la falta de reconocimiento a otros grupos (Gays, latinos, negros, mujeres) su mayor arma para mantenerlos en la periferia e impiden que se desarrollen en lo social y económico de manera en que la distribución de la riqueza pueda ser igualitaria, es decir, a partir de una injusticia social y económica se estructura una política en la que la explotación, la marginación o la opresión juegan un papel fundamental para mantener el estado hegemónico como hasta ahora, esto a través de patrones culturales, sociales, lingüísticos, comunicativos y de representación que sostiene la dominación cultural de los unos por sobre los otros, al momento de no reconocer a otro como un igual, se llega a rebasar los límites del respeto hacia él.

Por otro lado, Luce Irigaray en *An ethics of sexual difference* plantea que el hombre siempre se ha considerado como el núcleo universal y “contenedor del género femenino”, es decir, que la mujer siempre se le conceptualiza partiendo del hombre, nunca como un individuo independiente, siempre es otro, en este tenor, la autora se plantea la idea de desarrollar una subjetividad femenina autónoma, en la que a través de diferentes aspectos como el lenguaje, el derecho, la historia, la



sexualidad, la creatividad y la estética pueda definirse y encontrar su espacio sin tener que expresarse en un mundo heteropatriarcal en el que no tiene un espacio propio ya que sufre de la exclusión a partir del lenguaje y el discurso, llegando a varios aspectos incluso de su propia vida. Una revolución de pensamiento y ética es necesaria para trabajar en la diferencia sexual, es necesario reinterpretar todo acerca de las relaciones entre el sujeto y el discurso, el sujeto y el mundo, el sujeto y lo cósmico, lo microcósmico y lo macrocósmico. El hombre siempre ha sido el sujeto del discurso, ya sea en teoría, moralidad o política. (Irigaray 6)

A través de la historia se ha visto que la voz de la mujer ha sido silenciada, o únicamente se ha dado voz a aquellas que apelan a un mundo gobernado por los hombres y su normativa, pocas han sido las veces, y realmente extraordinarias, en las que una mujer ha logrado vencer este discurso heteropatriarcal. La poca visibilidad hacia la mujer se ejerce en diversas (por no decir todas) las disciplinas, por ejemplo, en la literatura, filosofía, ciencia, política, sociología, psicología, historia, lingüística, etc., y definitivamente la investigación no ha sido la excepción, es por ello que parto de Luce Irigaray para manifestar la necesidad de que la investigación humanística se realice desde una perspectiva de género, el estar conscientes de la pertenencia a un sistema estructural y sistemático que promueve la normatividad hegemónica es el primer paso para el cambio.

En relación con lo anterior, Joan W. Scott en *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, hace un análisis con respecto a la historia que siempre se nos es dada, y cómo esta historia atiende a los intereses de la sociedad hegemónica patriarcal:

Nos damos cuenta – escribieron tres historiadoras feministas – de que la inclusión de las mujeres en la historia implica necesariamente una redefinición y ampliación de nociones tradicionales del significado histórico, de modo que abarque la experiencia personal y



subjetiva lo mismo que las actividades públicas y políticas. No es demasiado sugerir que, por muy titubeantes que sean los comienzos reales, una metodología como esta implica no solo una nueva historia de las mujeres, sino también una nueva historia. (Scott, 267)

En la historia se abusa de los ídolos, de las figuras heroicas, es una historia donde la mujer tiene poca o nula visibilidad; en este sentido, existen dos caminos por recorrer, volviendo a mis argumentos iniciales, debemos comenzar a interpretar la realidad que se plasma en la historia para dar mayor visibilidad a la mujer y por otro lado es imperante comenzar a reinterpretar la historia que ya tenemos en nuestras manos, entender que la mujer ha sido parte fundamental de ella, por este motivo se eligió examinar la narrativa de Jorge Luis Borges desde una perspectiva de género.

1.3 Estudios sobre imaginarios femeninos en Latinoamérica

Para comprender la definición de imaginario femenino, que se utilizará en la investigación propuesta, se busca delimitarla lo más posible, por lo cual se expondrán los fundamentos de lo que significa, en un primer acercamiento, la subjetividad femenina y por qué no se consideró este término en lugar del elegido. Laura Elena Ferrón Martínez en su artículo titulado “Subjetividad femenina más allá de la diferencia anatómica de los sexos” presenta desde la psicología la construcción de la subjetividad femenina desde un punto de vista más allá de los rasgos biológicos, se hace un recorrido por el discurso que se ha manejado a lo largo de los años sobre el patriarcado y los ideales de la masculinidad y cómo es que se construyen las subjetividades tanto masculina como femenina.

Se explican más adelante conceptos clave para el entendimiento del tema en cuestión desde los cuales se abordará la problemática contemporánea del ser mujer, el principal es la subjetivación de lo femenino y cómo se vincula a la mujer a una carga histórica, social y cultural que vive cada



una desde su contexto, sin embargo, lo que verdaderamente le otorga la capacidad de subjetivación es el deseo: “En este punto, la niña no solo necesita, también quiere, desea. Desear le da subjetividad. Cada expresión concreta de querer encuentra en su origen el deseo general de querer ser reconocido en el propio deseo; de ser reconocido como un sujeto deseante y no como un sujeto necesitado, o bien como un objeto del deseo de la madre.” (Ferrón 110) A partir de ello, en lo referente a la identidad de lo femenino, se reflexionará sobre el significante en lo simbólico de la identidad, concluyendo que los lazos y roles que manejan tanto la identidad masculina y femenina se analizan a partir de los sistemas reproductores con los que nacen, sin embargo, se reflexiona sobre la carga histórico, social y cultural que se presentan en cada uno de ellos para luego conformar y construir su identidad en lo colectivo y personal.

Por otro lado, el término “imaginario femenino” atañe más características que las de la subjetivación, debido a que la subjetivación es algo que de alguna manera otorga identidad y el imaginario son todos los elementos que constituyen no solo a la persona, su orientación, gustos, deseos o contexto, sino su rol en la sociedad y como es que todo influye en su identidad tanto personal como social en los diferentes espacios de representación que se manejan. Judith Butler, en su libro *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* escribe: “De esta manera, tanto la posición masculina como la femenina se establecen por medio de leyes prohibitivas que crean géneros culturalmente inteligibles, pero únicamente a través de la creación de una sexualidad inconsciente que reaparece en el ámbito de lo imaginario”. (Butler 89).

De esta manera, la escritora teoriza sobre la inmutabilidad de las identidades de género, así como su posible arraigo en la naturaleza, cuerpo u normativa. En su estudio presenta todo lo que influye directa o indirectamente en la identidad de género o en los imaginarios femeninos que se presentan en alguna sociedad. Así mismo, Pilar Nieva de la Paz en su artículo “Hacia la



construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la transición política (1975-1982)” propone una mirada hacia el quehacer literario desde la construcción de la conciencia tanto individual como colectiva, se explica cómo es que analizar los rasgos formales de los textos ya no basta para poder entender cuál es el propósito de dicha creación, sino que se debe realizar un estudio más allá, tomando en cuenta la recepción, el propósito del autor y el contexto de dicho texto. Se juega con la percepción de la realidad y la ficción logrando crear una construcción de la realidad en diferentes términos espaciales, temporales y culturales.

El estudio presenta en un inicio la variable del género y su construcción mental colectiva, visto desde un punto de vista no biológico, sino como una elaboración social; nos habla de un interés por la creación de mundos ficticios propuestos por mujeres, así como la participación activa de las lectoras mujeres en su interpretación, no es de extrañar que se manejen en estos textos temas diferentes a los de sus colegas hombres, existen temáticas tratadas por las escritoras que han sembrado gran interés por parte de la academia hacia el análisis de la utilización de imágenes y el simbolismo que caracteriza el imaginario social de una época. A través de un gran corpus literario, el cual la autora de este artículo analiza a profundidad, se pueden observar diversos patrones que manejan las reseñas sobre las narraciones escritas por mujeres. En estas reseñas predominaba la idea de que esta literatura presentaba una clara denuncia con contenido sociopolítico, lo cual exponía el reflejo del referente social en el que vivían: “Esta cuestión resulta de positivo interés, dado que el análisis de la producción fantástica permite obtener relevante información acerca de la utilización de imágenes y del simbolismo que caracteriza el imaginario social de una época”. (Nieva 420)

La autora a partir de lo anteriormente descrito analiza los imaginarios femeninos y su construcción, a partir de la producción literaria es posible obtener información sobre cómo es una



sociedad y qué imaginarios femeninos están presentes, existen complejas situaciones anímicas de los personajes, sus conductas, el marco de los espacios simbólicos, ruptura, subjetivación, imágenes de la infancia y conductas patológicas de los personajes que otorgan una mirada a profundidad de lo que se podría observar a simple vista, estas son características de importancia fundamental para la construcción de un imaginario o el análisis del mismo.

Finalmente, Susana Rosano en su artículo “Imaginario femenino en el populismo argentino. Género y nación en *La razón de mi vida*, de Eva Perón” analiza la imagen de Eva Perón en su autobiografía, donde expone un retrato construido por estrategias de representación melodramáticas, esta autobiografía no presenta los clásicos momentos de la vida de una persona que vive desde su infancia y aquellos momentos clave de su vida entendiéndose como un relato introspectivo, sino que relata sus años de lucha política, a través de un discurso político con una estrategia inusual para su género. Este trabajo logró examinar las características de la autobiografía que se utilizan en el texto en relación con la construcción de su identidad femenina y el discurso de la verdad que maneja en el contexto de la década de los años cincuenta en Argentina.

Ella misma comenta “El texto se desvía de los presupuestos que relacionan el discurso autobiográfico con el fragmentario discurso de la identidad, es decir, las historias que nos contamos a nosotros mismos y aquellas que nos son contadas y nos unen como personas”. (Rosano 52) En este apartado se plantea que la posición del sujeto autobiográfico del texto corresponde con criterios de género, clase, orientación sexual y religión, elementos clave para el imaginario femenino y de los cuales no se puede desprender. Queda claro que el estudio realizado será visto desde una perspectiva del espacio público del género femenino, esto debido a que la narración de Eva Perón se centra en su desarrollo en la esfera política y social del país. Así pues, desde ese



discurso político, Eva convierte el género autobiográfico en un instrumento para su debate ideológico, sin embargo, no se puede obviar la propaganda política que maneja, dentro de esa propaganda política es el de exponer el imaginario femenino de Argentina.

Por otro lado, el cuerpo y las emociones son elementos que se consideran en el imaginario femenino para el análisis en la crítica literaria feminista, el cuerpo se observa y analiza no solo como algo biológico, sino como Cándida Elizabeth Vivero Marín comenta en su estudio “El cuerpo como paradigma teórico en la literatura”, explica “el cuerpo se erige como paradigma conceptual en tanto que por medio de él se construyen toda una serie de aproximaciones teórico-metodológicas que intentan explicar las estructuras, el lenguaje y los temas presentes en los textos escritos principalmente por mujeres”. (Vivero, 58)

De esta manera, el cuerpo en la literatura siempre tiene matices políticos, sociales, culturales, de mercado, eróticos, etc, y teniendo en cuenta que anteriormente se reflexionó sobre el reflejo del contexto de lo literario en el mismo discurso y narración, el cuerpo siempre está expuesto a estas interpretaciones por parte de la crítica, el cuerpo es un diálogo más a disposición del lector para que lo lea y reflexione sobre él. Por otra parte, además del cuerpo, se presentan las emociones, y lo que se llama el giro afectivo en la literatura, Alí Lara, junto a Gianzú Enciso Domínguez en su artículo titulado “Giro afectivo” explican que la vida social ha sido un camino arduo para las llamadas CSociales, que en las últimas décadas han hecho propuestas que han intentado producir conocimiento con respecto a los estudios que investigan sobre nuestras realidades.

En los últimos años, particularmente, explican, existe un nuevo giro que ha ido cobrando fuerza hasta establecerse poco a poco en la academia, donde en lo sajón se le llama *Affective turn*, traducido como “giro afectivo”, el cual definen de la siguiente manera:



Éste se ha definido principalmente por dos urgencias teóricas: el interés en la emocionalización de la vida pública¹, y el esfuerzo por reconfigurar la producción de conocimiento encaminado a profundizar en dicha emocionalización. Así el afecto y la emoción aparecen como el nuevo affair que está seduciendo con fuerza a las ciencias sociales provocando un movimiento académico que se concentra en “aquello que se siente” y que combina la teoría psicoanalítica, teoría del Actor Red, estudios feministas, geografía cultural y teorías posestructuralistas entre otras. (Lara 101)

Este artículo tiene tres momentos esenciales, el primero nos explica las influencias que sirvieron como precedentes para configurar lo que finalmente se entenderá como giro afectivo. Estos aportes ofrecen un viaje en el tiempo en el que se entiende el por qué cobró tanta fuerza la investigación y profundización de las emociones, atendiendo a nuevos paradigmas y necesidades de la sociedad. Comenzando por las dos autoras que por primera vez hicieron referencia al término, acuñando un significado transformativo, cómo es que las emociones transformaban las esferas de la vida pública, como lo son la comunicación, salud o la esfera legal. Además, se hace una profunda reflexión de los conceptos clave para el estudio en cuestión, desde qué son las sociedades afectivas, cómo funciona el afecto, la emocionalización, la autonomía del afecto, las teorías de significación, conductores corporales, imperialismo discursivo, imaginario contemporáneo del afecto en la teoría cultural, construccionismo social, afecto corporal, autoafección, entre otras.

Y por otro lado, en el libro, *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*, Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado presentan varios estudios sobre el giro afectivo en la literatura y en la cultura latinoamericana, en su presentación del libro; sin embargo, se encuentra una de las delimitaciones que se consideran claves con respecto a este tema: “El afecto no es entonces solamente un aspecto del mundo, es el mundo *todo* entendido este como universo de



potencialidad afectiva. Lo fundamental, es entonces, el proceso por el cual el afecto pasa de la virtualidad al ser-en-acto”. (Moraña 321) De acuerdo con esta definición, el afecto no solo es el sentimiento en sí, o la virtud de tener emociones, sino que se complementa con el contexto y con todo lo que le rodea para lograr comprender la potencialidad afectiva de este término.

Por otra parte, es importante tener en cuenta el espacio dentro de la narrativa, en este caso el concepto *heterotopía* es un punto de partida para comprender el sentido que se le da al término *giro espacial*, el primer concepto, heterotopía fue descrito y mencionado por primera vez por Michael Foucault, el concepto lo desarrolla en una conferencia que se tituló “El espacio de los otros” que se dio lugar en París en 1967 y dice lo siguiente:

También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías. (2008)

Esa definición y descripción de las heterotopías fueron fundamentales para comprender los espacios y el giro espacial, en este caso especialmente en la literatura, Edith Mora Ordoñez hace una adaptación de esta definición y le otorga ciertas características que ya se formulaba en el giro afectivo, en su artículo “Frontera y heterotopías. Espacios del imaginario femenino en “Malintzinde las maquilas”, de Carlos Fuentes, explica:



Aplicando esta perspectiva sobre el texto literario que afrontamos teóricamente, percibimos un campo organizado mediante coordenadas geográficas, pero sobre todo simbólicas donde, como veremos, la interpretación del espacio es el resultado de la concepción del personaje sobre sí mismo y aquello que considera “otro”, dicho de manera distinta, de sus posiciones y distancias, referencias que se explican, dentro del discurso literario, mediante la organización semántica de la deixis. (Mora 35)

Es así como el espacio no solo es algo geográfico, sino desde muchas perspectivas, algo simbólico cargado de contexto y emociones de los personajes y del propio paisaje, en el caso de género, Yamilé Smith en su artículo “El sujeto: los espacios públicos y privados desde el género” explica claramente cómo es que estos espacios se convierten en espacios de representación de lo femenino y lo masculino, presenta un extenso análisis del sujeto y su construcción.

-“En la discusión sexo-género es imperativo rescatar lo señalado por Rubin, cuyas ideas tienen su episteme en la obra de Lévi-Strauss (1969). En ésta se aclara que las estructuras de parentesco en las sociedades primitivas son formas primarias de organización social, que determinan la vida económica, ceremonial y la actividad sexual de una comunidad.” (Smith, 115) Se considera que el sujeto no es estático, esto significa que las esferas por las que se maneja, tanto pública como privada, tampoco lo son. Este estudio comienza con una reflexión sobre el sujeto y cómo es que esta cobra importancia en el feminismo. La construcción del género masculino y femenino son diferentes en la sociedad desde esta perspectiva, lo masculino es visto como lo hegemónico y lo femenino como lo subordinado, desde este punto de vista, el sujeto no se reduce a su condición biológica, sino a todas las características que socialmente son construidas a partir del género. Se manifiestan las teorías sobre la diferencia entre sexo y género hasta diferenciarlos de la siguiente manera: el género es la creación social o cultural del sexo.



El concepto de género se explica desde un estudio histórico social que define a través de los estudios realizados y las teorías propuestas a lo largo de los años, cabe aclarar que en un principio la noción de género se desarrolló a partir de los roles sexuales que se manejaron al dividirse las actitudes, conductas y deberes que se atribuyeron a ambos sexos. No debemos dejar de lado que la base biológica ha sido el punto de partida para la definición del género y la dominación de lo masculino. Así es como evoluciona la concepción y entendimiento de lo que son los roles de género y su jerarquía en el orden social, así como las problemáticas que surgieron a raíz de ello como el sexismo y la violencia de género.

La subordinación y organización que se producen en un sistema regido por la desigualdad de género es el tema principal de este apartado en el que se entiende al sujeto como una construcción social apegada a los roles de género. En un segundo apartado se profundiza sobre los límites móviles del sujeto, o sea, los espacios públicos y privados de la mujer. Se esperaría que después de tantos estudios sobre la violencia de género y la hegemonía de un sistema patriarcal se hubiesen hecho cambios significativos a los roles impuestos al género femenino, sin embargo, no se han podido superar los escenarios donde existen desigualdades y ausencia de oportunidades para las mujeres. Los espacios en los que el género femenino se ha desarrollado siguen siendo los mismos. Por un lado, se maneja un espacio público productivo, remunerado, moderno, con movilidad; y por el otro, un espacio privado reproductivo, estático, tradicional, conservador y no remunerado. Los dos espacios de conformación del sujeto son dominados por los hombres. Y en un tercer apartado se debate sobre el poder como elemento clave de cambio. La lucha feminista ha permitido cambios en la estructura de poder, queda claro que las construcciones socioculturales se han asignado a partir del género biológico, sin embargo, a partir de una teoría de género y la concientización es cómo se propone hacer que las relaciones de poder establecidas logren un



equilibrio y se reestructuren los géneros y la construcción de lo masculino y lo femenino para una mejoría en el ámbito social y cultural.

Ahora bien, los estudios referentes a la exploración de diversos imaginarios femeninos de la narrativa latinoamericana no han sido tan numerosos como los que se han realizado en países como España, Francia, Inglaterra o Alemania; sin embargo, han sido de gran importancia para el estudio feminista de la literatura en los países latinoamericanos, así como en la conformación de un imaginario social reflejado en sus representaciones escritas. Lo anterior, debido a que en los últimos años se ha estado rescatando el papel de la mujer en los diferentes sectores en los que se desempeña y se constituye.

Sandra Milena Trujillo Peña hace hincapié en la poca exploración de la subjetividad femenina, así como el nulo análisis de la representación del mundo femenino en la narrativa en Colombia y Latinoamérica en los siglos XVII, XVIII y hasta la primera mitad del siglo XIX. Las obras presentadas por las mujeres en este sector mundial se dedicaban a escribir “desde y para el hogar”, teniendo como principales ejemplos a Josefa del Castillo, Jerónima Nava, María Petronila, Josefa Gordon, María Martínez de Nisser y Josefa Acevedo. (78)

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la mujer comienza a tener un rol activo en labores que iban más allá de lo doméstico; específicamente, las escritoras que en un primer momento escribían siguiendo estos preceptos, comenzaron a publicar obras que desafiaban el rol impuesto por la sociedad, así como al sistema patriarcal en el que estaban inmersas, muestra de ello, fue Waldina Dávila de Ponce de León. De acuerdo con Sandra Trujillo “los personajes femeninos en la narrativa de Dávila reconstruyen un ideal de género sobre la situación social de la mujer dentro de una sociedad conservadora que recupera los valores establecidos, es decir, los valores femeninos de la época fundamentados desde la Iglesia y el Estado.” (79)



Así pues, a través del análisis crítico, social y cultural, se observan diversos cambios con respecto a otras escritoras de los siglos anteriores a la segunda mitad del siglo XIX en la conformación de los imaginarios femeninos de cuatro narraciones de Dávila: *La muleta*, *Luz de noche*, *El trabajo* y *Mis próceres*, por mencionar algunos. Existe una manifestación solidaria en contra de las leyes patriarcales impuestas en la sociedad: se presenta una consciencia en cuanto a la opresión, las dinámicas y componentes sociales, se confiere un libre albedrío en la figura femenina con respecto a sus decisiones y su futuro, se rompe el silencio para reclamar su emancipación, se presenta una cotidianeidad en las mujeres en las que la escritura y lectura están presentes en todo momento. En palabras de Sandra Trujillo: “La imagen de mujer que Waldina Dávila nos presenta en su narrativa se apropia de elementos idealizantes y realistas en un discurso comprometido con la mujer. Los personajes femeninos son menos triviales y más complejos en la medida en que abogan por el derecho a la educación, al trabajo, a hablar y ser escuchadas, y con ello a la participación en la esfera pública.” (90)

En este sentido, Mario Molina Olivares realiza un estudio donde se manifiesta el imaginario femenino desde el género y la construcción de memoria social en la novela *La sangre de la aurora* escrita por Claudia Salazar Jiménez, quien es parte de los escritores de la generación postdictadura, nacida en los años setenta, siendo marcada por la infancia y adolescencia llenas de violencia por el conflicto entre Sendero Luminoso y el Estado peruano. El análisis expone cuáles son las diferencias y similitudes de las representaciones de las tres mujeres protagonistas, así como la manera en la que interactúan con el orden patriarcal impuesto y sus masculinidades, todo a partir de los aportes feministas y del giro afectivo. En la novela se refleja la heteronormatividad y el patriarcado, además de la violencia vivida por los personajes, los femeninos en particular experimentan el horror debido a que su cuerpo se convierte en instrumento al ser violadas. (95)



La propuesta de Molina incluye el giro afectivo como línea de fuga en la que sus personajes acuden a las intensidades afectivas logrando la alteración de los cuerpos para la preservación del yo, de esta manera, la memoria se construye a través no solo de recuerdos, sino de emociones que se vivieron en determinada situación. Como claro ejemplo está el miedo, que “se desliza entre los cuerpos y los objetos, alterando la interacción y proximidad entre ellos” (96)

[...] propongo que cuando los personajes de *La sangre de la aurora* huyen de la normalización institucionalizada generan líneas de fuga que los llevan a espacios más liberados del control. De manera más precisa, la estrategia retórica que considero más relevante para resistir a la sociedad de control es la acentuación de la dimensión afectiva de las protagonistas en la novela lo que, por ejemplo, aparece a través del miedo a la violencia y del deseo que busca el placer. (Molina 96)

Por otra parte, el artículo titulado “Memoria de género y muerte auténtica en *La Amortajada* de María Luisa Bombal” escrito por Malva Marina Vázquez, plantea una revisión y análisis de la memoria y el género desde una perspectiva diferente. La novela mencionada anteriormente, constituye un relato en el que la protagonista vive y narra su propia muerte, considerándose así, parte del género fantástico. En este sentido, se toma como referencia lo fantástico para cuestionar la identidad de género y posible construcción de un imaginario femenino alejado de la normativa, esta estrategia se basa en la lógica de las contradicciones o rupturas de lo real que son permitidas en dicho género.

De manera que el quiebre epistémico que provoca lo fantástico con respecto a la naturalización que construye la episteme moderna, patriarcal, con respecto a la oposición de las categorías binarias muerte-vida, animal-humano, hombre-mujer, favorece el cuestionamiento de las normas y categorías de género y de identidad. Estas nuevas



subjetividades femeninas híbridas, se desmarcan de una identidad de género o roles sociales determinados por la cultura patriarcal. (290)

En la narración, la protagonista concientiza terapéuticamente durante su propia muerte sobre su vida, y es a través de la memoria que descubre la opresión que vivió bajo el sistema político, social y religioso, impidiéndole tener una vida auténtica y libre del sistema patriarcal que la rodeó siempre. Su subjetividad, al final, no fue de ella, sino marcada por las relaciones familiares, sociales, políticas y personales que manejó a lo largo de su vida, finaliza creando un imaginario femenino atado a todo el sistema heteronormativo y patriarcal que la marcó desde el inicio de su existencia.

1.4 'Genealogía' de estudios sobre la mujer en la narrativa de Jorge Luis Borges

La teoría de la hibridez propuesta por Alfonso de Toro, aplicada a los estudios literarios, es crucial para comprender la compleja interacción entre culturas, teorías y discursos en la construcción de identidades femeninas, especialmente en la obra de Jorge Luis Borges. De Toro sostiene que la hibridez no es simplemente una fusión de elementos culturales, sino un proceso dinámico en el que distintas influencias se entrelazan y transforman mutuamente. Esta perspectiva es clave para analizar los imaginarios femeninos en la narrativa de Borges, ya que nos permite observar cómo sus personajes femeninos no se ajustan a una sola categoría o definición, sino que representan una multiplicidad de identidades, influenciadas por factores sociales, culturales y literarios que cruzan fronteras.

En este contexto, es fundamental destacar la relevancia de los estudios previos sobre lo femenino en la obra de Borges, que han sido limitados, pero han sentado las bases para profundizar en el análisis de sus personajes femeninos desde una perspectiva de género. Aunque Borges ha



sido ampliamente estudiado por su estilo y sus temáticas, la representación de las mujeres en su obra ha recibido menos atención. Estudios como los de Juan Carlos Piñeyro y Bella Brodski han explorado algunos aspectos de lo femenino en textos como "Emma Zunz" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", pero estos análisis no han abordado completamente las complejidades de los imaginarios femeninos en su narrativa.

Al incorporar la teoría de la hibridez de De Toro con los enfoques feministas de Judith Butler, Simone de Beauvoir y otros, podemos ofrecer una nueva mirada crítica a los personajes femeninos en Borges. Estas teorías feministas, que analizan cómo el género es una construcción social y performativa, nos permiten ver cómo los personajes femeninos en Borges desafían las normas patriarcales al estar situados en una red de significados que desestabilizan la identidad de género tradicional. Los personajes femeninos, como los de "La viuda Ching, pirata" o "La intrusa", no solo están determinados por su biología, sino que son moldeados por el contexto cultural, el deseo y las relaciones de poder que les rodean, lo que resalta su naturaleza híbrida y subversiva.

Este enfoque también nos permite redefinir el concepto de imaginario femenino. Mientras que la subjetividad femenina, como señala Laura Elena Ferrón Martínez, se ha estudiado principalmente desde una perspectiva psicológica y biológica, el imaginario femenino va más allá. Abarca no solo la construcción personal de la identidad, sino también cómo los personajes femeninos son representados en relación con el espacio social, simbólico y cultural que habitan. Judith Butler, en su teoría sobre el género, explica cómo las leyes prohíben ciertas expresiones de identidad, lo que refleja la lucha entre lo normativo y lo imaginario en las representaciones femeninas.

Los estudios feministas anteriores sobre Borges han resaltado la importancia de analizar estos imaginarios desde un enfoque más inclusivo, considerando no solo los aspectos formales de



los textos, sino también el contexto social y político en el que se insertan. Pilar Nieva de la Paz y Susana Rosano, por ejemplo, han analizado cómo la literatura escrita por mujeres en tiempos de cambio político y social refleja un imaginario colectivo en transformación, lo que es aplicable al análisis de los personajes femeninos en Borges. A través de sus mujeres protagonistas, Borges juega con la percepción de lo real y lo simbólico, creando personajes que revelan las tensiones entre la norma social y la transgresión individual.

Finalmente, la teoría de la hibridez de De Toro, en combinación con los estudios feministas y el análisis de los imaginarios femeninos, nos proporciona una herramienta valiosa para explorar la representación de las mujeres en la narrativa de Borges. Este enfoque interdisciplinario nos permite comprender cómo Borges construye sus personajes femeninos en un espacio literario que desafía las fronteras convencionales del género y la identidad, abriendo nuevas vías de interpretación que no solo enriquecen la crítica sobre Borges, sino que también contribuyen a una mayor comprensión de los estudios de género en la literatura latinoamericana.

Existen pocos estudios que profundizan sobre este tema que tiene tanta relevancia en nuestra época. En la actualidad se ha revolucionado la manera en la que se realiza crítica literaria debido a los tiempos en los que vivimos, se considera necesario tener un papel más activo con relación a los temas que aquejan a la sociedad, de esta manera mi posicionamiento como investigadora me hizo reflexionar en el valor generacional. Por ello, en esta ocasión se busca analizar a un autor canónico que ha marcado generaciones; en este sentido, los estudios que se han realizado con respecto al tratamiento de la mujer en la narrativa de Jorge Luis Borges, así como su construcción y los imaginarios femeninos que se crearon a través de sus historias han sido pocos, incluso en los últimos años donde el auge de los estudios de género ha ido acrecentándose.



Silvia Beatriz Fernández realiza un estudio intertextual apoyado en la literatura comparada en el que analiza dos personajes que para ella son fundamentales en el estudio de la mujer en la literatura de habla hispana, el primer personaje que aborda es Marcela de la novela *El Quijote* del escritor español Miguel de Cervantes Saavedra y el segundo es Beatriz, quien aparece en el cuento “El Aleph” del escritor argentino Jorge Luis Borges. En dicho estudio se remarca la importancia de estos dos personajes para el estudio feminista debido a la transgresión de lo establecido de la época en la que fueron escritas demostrando un cambio en el rol de la figura tradicional de la mujer, una en el siglo XVII y otra en el siglo XX.

En este estudio, se contrasta a Beatriz y a Marcela con los personajes femeninos escritos en la época, así como con la imagen tradicional que se tenía de la mujer en esos dos contextos, alejadas del ideal femenino de sus respectivas épocas, estos dos personajes presentan una dinámica similar en las historias que se escriben: mujeres libres, con voces fuertes, autodeterminadas, más humanas e independientes, además de ser las figuras detonantes en sus historias : “Beatriz y Marcela son figuras circunstanciales, pero imprescindibles en las narraciones a las que pertenecen, es por esto que su relación central se basa en el hecho de que son mujeres, son independientes y se engranan a los otros elementos del texto, su esencia radica en la libertad ideológica de la que hacen gala.”. (Fernández 342)

Aunado a la descripción de los personajes en la que se les atribuyen características poco normalizadas y transgresoras de acuerdo con sus respectivas épocas, se expone el contexto tanto político como social de los dos escritores, en los que la mujer no figuraba como autoridad o siquiera en una posición de igualdad frente al hombre. En este punto, la tarea de los escritores fue reivindicar el papel de la mujer en la literatura con una mirada diferente a lo que se mostraba en ese momento:



El contexto social y político de la época de Borges (hablamos de los años treinta), al igual que el de Cervantes, no era muy prometedor para la mujer. Incluso en los círculos intelectuales en los que se movía el argentino se percibía un cierto menosprecio a la figura femenina como creadora de sus propios textos. No es que estuviera prohibido, pero una mujer no era considerada un par para el resto de los literatos. (Fernández 345).

Por su parte, Paula M. Schaer realiza un estudio donde compara el paralelismo que existe entre el cuento “Emma Zunz”, el cual fue publicado en la Revista Sur en el año 1948, incluyéndose en el libro de cuentos titulado *El Aleph* un año después, con la versión del relato bíblico “Judith” en la tragedia escrita por el dramaturgo alemán Friedrich Hebbel traducida finalmente en Buenos Aires en el año 1944. Dicho análisis se concentra en el papel de las dos mujeres, el ideal de la mujer en cuanto a santidad, castidad y sexualidad de sus respectivos relatos, así como la violencia que generan las acciones de cada una, resume así mismo el relato bíblico de la siguiente manera:

En el relato bíblico, Judith era viuda y hacía tres años que guardaba ayuno y castidad. Betulia, su ciudad, estaba sitiada por Holofernes, un guerrero asirio y Judith concibió un extraño plan para liberarla (10). Se quitó sus vestidos de viudez, se ungió con ungüentos, aderezó sus cabellos y se vistió con traje de fiesta. Pidió a los jóvenes que le abrieran las puertas de la ciudad, y se presentó ante Holofernes para ofrecerle ayuda en contra de los suyos. Holofernes quedó prendado de su belleza y organizó un banquete, pero extraviado por la bebida quedó tendido sobre su lecho. Judith lo contempló, y mientras elevaba una plegaria al Señor, tomó el alfanje y se acercó silenciosa hasta el lecho mientras decía: “Dame fuerzas, Dios de Israel, en esta hora”, tomó a Holofernes de los cabellos y le cortó la cabeza. Así pues, contrasta la personalidad de Emma Zunz, quien buscaba vengarse de quien hubiese matado a su padre usando su propio cuerpo, aunque a ella no le parecía



atractivo el encuentro sexual, así como Judith, ella sobrepuso la violencia y la venganza incluso a sus propios deseos, la idea de la sexualidad y su propia sanidad mental. Schaer sostiene que al llegar al clímax de la historia, se logra comprender en su totalidad el propósito de la narración, el efecto sorpresa en la motivación de cada uno de los actos cometidos “El paralelo que realizamos entre la versión hebbeliana de la historia de Judith y ‘Emma Zunz’ nos permitió echar cierta luz sobre ese sutil y misterioso giro del cuento a través del cual, después de sucedida la cosa horrible, se trastoca el móvil original del crimen.” (Parte 4)

Finalmente, Jhony Alexander Calle Orozco realiza un análisis con respecto al feminismo y cuestiones de género presentados en la obra *Orlando* de Virginia Wolf, en este caso es relevante este artículo debido a que incluye la traducción al español realizada por el escritor Jorge Luis Borges haciendo una valoración sobre el compromiso ético e ideológico del mismo con respecto a la intencionalidad de la autora británica de su novela.

El estudio se compone de la comparación de la obra *Orlando* y su intencionalidad en su versión original y la versión traducida por Jorge Luis Borges, dicha comparación expone cómo es que los juicios y valoraciones del escritor argentino al obviar o cambiar ciertas partes de la versión original funge como catalizador de ideas, en esta situación, como en muchas otras traducciones, ésta logra estar cargada de la ideología particular del escritor más que de Virginia Wolf para finalmente determinar un resultado final diferente al original. Calle hace mención a que no es la primera vez que un traductor ligado a un contexto patriarcal logra desdibujar los manifiestos feministas debido a que en su traducción no se hace un vínculo al feminismo y la relación con lo político y social se aleja de la intencionalidad primaria de dichos escritos como lo menciona a continuación:



Si bien el accionar de estas y otras traductoras apunta a la supresión de la subversión femenina al patriarcado, yendo más allá de traducir y evitando prolongar el incuestionable carácter canónico de la traducción, al utilizarla como labrantío del cual germinan ideas que derogan o apoyan a los feminismos, algunos traductores invierten el papel de la traducción feminista, al desproveer una obra de todo su carácter mediático y al moldearla según los supuestos ideológicos de una cultura particular, que difieren notablemente de la de origen.

(Calle 72)

En un primer acercamiento a los personajes femeninos de la narrativa de Jorge Luis Borges en el año 1985 Bella Broadski escribió *She was unable not to think": Borges' "Emma Zunz" and the Female Subject*, donde expresa su admiración por el autor argentino debido a que revolucionó la manera de escribir, modificando la idea que se tenía por literatura y redireccionando su futuro para siempre. En este texto, la autora explica cómo, a través de la narrativa de Jorge Luis Borges se ven ausentes los personajes femeninos y la manera en que *Emma Zunz* es un suceso especial.

En este caso, se analiza el personaje desde una primera lectura como feminista, es así como Broadski comienza su viaje hacia el estudio de esta, en él profundiza sobre el papel de Emma Zunz como personaje femenino y su impacto en el cuento, así como su caracterización formulando un modelo dentro de la narrativa como *femme fatale*, detallando todos los elementos que la conforman y su pertinencia en la narrativa hispanoamericana como mujer que se analiza desde una apreciación feminista.

A partir de lo anterior, se profundiza en la valorización de lo femenino y masculino, a partir de su escritura, pero no valiéndose únicamente de ello, debido a que el argumento de este estudio se centra en estudios de crítica feminista, en las que no se encasilla lo masculino y femenino en términos binarios como lo son *hombre-mujer*, a partir de ello se da a la tarea de explicar cómo es



que estos términos tienen un significado más profundo que únicamente definir los sexos, sino que tienen una carga social, cultural y de poder con ellos, comenta:

As a critical strategy, feminist theorists have had to declare a kind of allegiance to the notion of difference by reappropriating it and reconceptualizing it to women's advantage. Such a strategic decision suggests that the argument over whether subverting or transforming the binary mode of thought is desirable, or even possible, is in some circles, a moot one. For the purposes of this essay the argument is still a vital one, especially as it colludes with the deconstructionist project to break down the structuralist dependence on a dualistic model of thought and language. For the question remains: Is the Masculine/feminine polarity perhaps the irreducible, the original opposition? And are then all the binary oppositions that follow there from implicitly valorized according to a system of sexual difference? (Broadzky 334)

Poco más de 10 años después, en 1997 Jorge Panesi escribió *Mujeres: La ficción en Borges* para el décimo encuentro de escritores Dr. Roberto Noble en Buenos Aires, donde expone dos perspectivas a analizar de la mujer en la narrativa de Jorge Luis Borges. El primer matiz a analizar es el de la mujer como personaje en los cuentos del escritor argentino, la mujer, según Panesi, ejerce una fuerte presión y liberación en cuestión de las fronteras de los propios personajes, analiza cómo es que las mujeres no cumplen una función en relación con el sexo masculino, sino que tienen un peso enorme en su construcción. En un segundo matiz, explica cómo Jorge Luis Borges estuvo siempre rodeado de mujeres que lo ayudaron a definirse, es donde la mujer en su narrativa rompe los límites no solo literarios, sino ficticios, debido a que incluso en sus dedicatorias o personajes hace homenaje a todas estas féminas que lo rodearon a lo largo de su vida, explica:



La mujer como límite interno y externo de la ficción literaria. Hacia afuera: en dedicatorias, prólogos, epílogos, colaboraciones. Como es sabido, la dedicatoria de las *Obras completas* devuelve el don a Leonor Acevedo de Borges, la donadora, la madre. Madre de la memoria, memoria que permite confundir o hacer confluir el pasado del donador con el propio pasado de quien escribe y recibe el don de la memoria (“*tu memoria y en ella la memoria de los mayores*”). La memoria colabora, la memoria materna es una colaboradora, modelo de las insistentes otras colaboradoras femeninas que firmarán los ensayos y los manuales sobre Leopoldo Lugones, el *Martin Fierro*, el budismo, las literaturas germánicas, la literatura inglesa, la norteamericana. Modelo imaginario de engendramiento: se gesta con la otra, con la mujer, y no sin equívocos ni perversiones (Panesi 58)

Un año después, en 1998, Juan Carlos Piñeyro escribe *La femineidad representada en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges* donde contrapone el papel dominante –patriarcado– del hombre en relación con la mujer, de esta manera, hace un estudio pequeño, aunque impactante con respecto a la poca, pero importante participación del rol femenino en la narrativa de Jorge Luis Borges. Se expone cómo es que el escritor argentino presenta una representación en sus narraciones de la imagen de la mujer de su tiempo, aunque no se obvia que el papel de la mujer en los cuentos es esporádica, marginal y fugaz, en palabras de Piñeyro.

Es en ese punto se analiza cómo es que la mujer siempre se construye a partir del personaje masculino, siempre sirviéndole para desarrollarse en la trama, siendo limitada a lo que *el hombre no es o no ha decidido ser*, explica: En las sociedades europeas, como asimismo en las del llamado Tercer Mundo, predominan 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 del poder. Así es como el concepto de masculinidad suele asociarse a la acción y dominio del conocimiento racional y objetivo, mientras que el de lo femenino se lo relaciona con la pasividad, las emociones y la subjetividad. (Piñeyro 3) En 1998, Marcelo Abadi escribe su artículo *Averroes y su trémula esclava pelirroja* en la edición 7 de la revista *Variaciones Borges*, en este texto se menciona cómo es que la esclava pelirroja que aparece en dicho cuento se desarrolla en relación con lo masculino y cumple una función en particular, en este tenor, cuenta cómo es que la pelirroja en ese sentido sirve para darle sentido a la historia de los averroes, siendo finalmente ni siquiera un personaje real, se explica de la siguiente manera:

Las esclavas torturan (¿o tiñen de rojo para la función?) a una de ellas; y todas desaparecen, en una noche que ya es día, junto al norteafricano que habla en árabe y manda en España. Pese a la desaparición, la pelirroja se reencuentra con el cadí, temblando, quizás ensangrentada. Borges no puede detenerse, escribe febrilmente, como si la escritura fuese el rescate que debe pagar por Averroes y por él mismo, amenazado; en fin, se encuentra con la silueta del hombre que buscaba, pero no logra atraparla, porque es una figura sin entidad, es un fantasma, es un “Averroes” aberrante, teñido de “Borges”. (Abadi 173)

Por otro lado, Blas Matamoro, en la edición 9 de esta misma revista, *Variaciones*, en el año 2000 escribe un artículo titulado *Yo y el otro, Eros y Tánatos, masculino y femenino*, en el que principalmente se centra en las dualidades presentadas en la narrativa de Jorge Luis Borges, empezando por la figura del otro, la alteridad, siguiendo con el duelo borgesiano de la religión y la muerte, todo para finalmente, en un pequeño análisis, explicar la dualidad entre lo masculino y femenino.



En este sentido, teoriza sobre el significado entre lo masculino y femenino de los personajes de la narrativa del universo borgiano y las fronteras que esta dualidad presenta y traspasa. En un primer acercamiento habla sobre la significación de un *homoerotismo sádico*, así como la homosexualidad en los hermanos Nilssen del cuento *La intrusa* y cómo todo lo narrado sirve como un acto simbólico de lo femenino en los personajes hombres de su narrativa:

Las armas utilizadas son blancas: espadas, puñales, lanzas. Un varón intenta penetrar el cuerpo de otro varón con un instrumento filoso que le dará muerte y gloria, todo por junto. Si de erotismo se trata, porque hay unión en la escisión –el desgarró, la herida– podría pensarse en un homoerotismo sádico. Homosexualismo como tal, perfilado y nítido, creo que no lo hay en Borges. La ambigua historia narrada en “La intrusa” da que pensar en la relación entre los hermanos Nilssen, acaso uraniana, pero también en lo contrario: la búsqueda de la mujer, de la parte femenina que falta en su relación, y que acaba siendo esa intrusa que comparten, venden a un burdel, rescatan y finalmente matan, acaso comprendiendo que lo femenino es una intrusión en su vínculo. (Matamoro, 224)

Así mismo, comenta referente a los personajes femeninos, así como uno de los símbolos más usados por Jorge Luis Borges y sus significados: el espejo, y cómo se relaciona con el acto sexual:

Tampoco es claro el lesbianismo de Emma Zunz, fóbica a la relación sexual con varones y cariñosa amiga de sus amigas. En cambio, en ese cuento y en menciones a la cópula sexual que se repiten en la obra borgiana, hay una abominación del acto: la cópula y el espejo son abominables, justamente, porque perpetúan la vida de una abominable especie como la humana. (Matamoro 224)

En este tenor, el estudio titulado *La sexualidad en la narrativa de Jorge Luis Borges* de María Luisa Sotomayor Varela para obtener el título de magister en la universidad de Chile analiza



el papel de la mujer en su narrativa y su interacción con el hombre, haciendo diversos modelos de esta, tales como, la dama, la femme fatale o la mujer presente, como ella lo llama. Así mismo, hace un recorrido por todas aquellas interacciones sexuales que se hacen presentes en los cuentos del autor argentino, exponiendo el porqué de esos encuentros y la interpretación de las interacciones entre lo masculino y lo femenino en su narrativa, en palabras de la autora:

Para tratar el asunto de la sexualidad en la narrativa borgeana, la siguiente investigación profundizará en cuatro grandes temas: el primero dice relación con el tipo de narración que abarca la sexualidad en los cuentos estudiados, estableciendo que se trata más bien de una no-narración, dado que la sexualidad en Borges es algo inenarrable. Las figuras de la belle dame sans merci y la femme fatale de la narrativa borgeana es el segundo asunto por profundizar [...] El tercer tema que trataremos es el sexo en sí, que en Borges siempre va de la mano del castigo, aflicción, crimen, dolor, bajeza u horror. [...] La última temática que estudiaremos es la del cuerpo relacionado al espejo. Si bien el espejo es un asunto conocidamente borgeano, aquí se tratará solamente en relación con la sexualidad y a la corporalidad, dado que de otra manera nos alejaríamos de los objetivos de la investigación.

(Sotomayor 5)

Segundo capítulo. Los personajes femeninos de Jorge Luis Borges

En el segundo capítulo de esta investigación, se llevará a cabo un análisis detallado de una selección de cuentos de Jorge Luis Borges, centrado en la representación de los personajes femeninos. Este análisis se desarrollará en dos fases principales. En primer lugar, se realizará un análisis descriptivo de los personajes, donde se examinarán sus características, roles, acciones y



espacios en los que se desenvuelven dentro de la narrativa. Esta primera aproximación permitirá establecer un panorama claro de cómo Borges construye y presenta a sus personajes femeninos

Posteriormente, se procederá a un análisis más profundo utilizando el marco de la teoría de la hibridez. Este enfoque permitirá explorar cómo los personajes femeninos operan dentro de los espacios de representación y cómo sus relaciones socioafectivas configuran sus identidades y roles dentro de las tramas. A través de este análisis, se buscará entender los imaginarios femeninos que Borges representa en su narrativa, desentrañando las complejas interacciones entre cultura, género e identidad en sus cuentos. Este enfoque permitirá una comprensión más rica y matizada de cómo Borges articula la feminidad en su obra, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la representación de lo femenino en la literatura latinoamericana.

2.1 Análisis descriptivo de los personajes femeninos de la obra narrativa de Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges apareció en un programa de televisión en la primera visita que realizó a México en el año 1973 llamado *Edoctum: Encuentro con Jorge Luis Borges I*. En dicho programa aparecieron Juan José Arreola, Germán Bleiberg, Adriano González de León, Salvador Elizondo y Gonzalo Gálvez y Fuentes, quienes se encargaron de hacer preguntas sobre la problematización del quehacer literario, sobre el lenguaje, contenido, forma, inspiración, técnica, entre otros. El escritor mexicano Salvador Elizondo realiza la primera pregunta, justo después de un pequeño, pero muy significativo homenaje de parte del escritor, también mexicano, Juan José Arreola. Elizondo cuestiona sobre la ausencia de novelas en la obra de Jorge Luis Borges, a lo que el escritor argentino responde:



La respuesta es fácil, yo no he escrito novelas porque en general no me interesan las novelas, fuera del Quijote, naturalmente, fuera de Dickens, fuera de Conrad, fuera de Flauert, la lectura de una novela ha sido para mi un esfuerzo; y entiendo, además, que un cuento puede ser esencial, es decir, que todo en un cuento puede servir al fin del cuento; en cambio, una novela que bien puede abarcar 400 o 500 páginas es imposible sin nexos o eslabones para unir un episodio a otro.

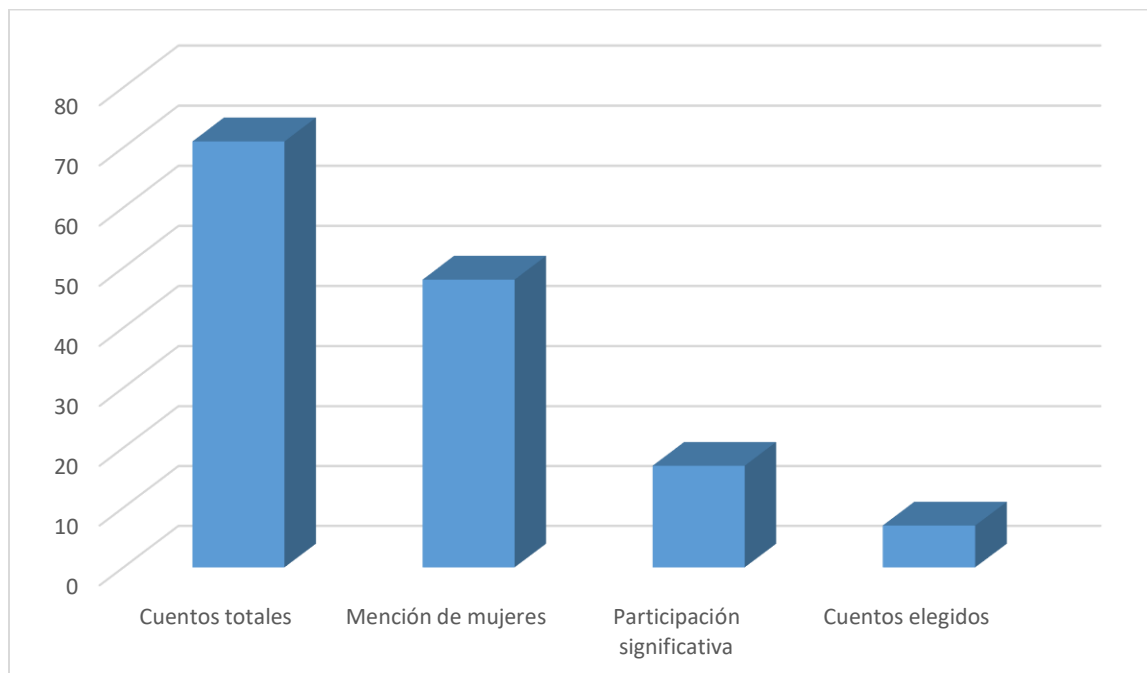
(minuto 7:35, <https://www.youtube.com/watch?v=VPxShPjwP-g>)

En este sentido, Jorge Luis Borges explica que los novelistas utilizan páginas enteras incluso para unir los elementos fundamentales de la obra, mientras que en un cuento todo importa y cada palabra es indispensable, por lo general, para expresar lo que se desea en dicha narración. Este es un punto de partida esencial para nuestra investigación, esto quiere decir que en su cuentística, Jorge Luis Borges pensó en cada palabra, cada acción, cada espacio, cada personaje, entre otros elementos de la narración, es entonces que, partiremos a analizar descriptivamente los personajes femeninos de la narrativa del escritor argentino, comenzando por la presentación del panorama y el procedimiento de elección de los personajes. A continuación, se realizará el análisis descriptivo de cada uno de los cuentos por separado, tomando en cuenta la biografía de los personajes, los espacios y tiempos en los que los personajes se desenvuelven, la acción en la que son partícipes y el propósito que tienen dichos personajes dentro de la narración.

Como parte de esta investigación, se realizó un cuadro descriptivo (anexo 1) en el que se especifican todas las ocasiones en las que el escritor plasma menciones de mujeres, por muy mínimas que sean, teniendo como fuente principal el libro *Jorge Luis Borges. Cuentos completos* de la editorial Lumen, que se imprimió en Colombia el año 2012. En dicho registro se encontró que, en un total de 71 cuentos de la recopilación completa, únicamente 48 de ellos hacen mención



a la mujer, ya sea como personaje o como concepto; partiendo de esta indagación, de esos 48 cuentos se encuentra que en 17 de ellos la mujer cumple con al menos uno de los siguientes elementos: aparece en más de una línea, se profundiza en sus descripciones o sus acciones dentro de la trama, son personajes secundarios o es protagonista. La jerarquización a partir de esa instancia se realizó contemplando lo siguiente: el grado de participación de los personajes, su importancia en el hilo narrativo y la vastedad de sus descripciones. Finalmente se eligieron 7 cuentos para su análisis profundo; sin embargo, no se descarta la utilización de otros para el esclarecimiento o ejemplificación amplia de las argumentaciones. Los cuentos que se analizarán son “La viuda Ching, pirata” (1935), “Historia del guerrero y la cautiva” (1949), “Emma Zunz” (1949), “La intrusa” (1970), “La señora mayor” (1970), “El duelo” (1970), “Ulrica” (1975) y “El Aleph”



Anexo 1. Tabla de personajes femeninos en la narrativa borgiana.



2.1.1 Descripción de los personajes a través de los siguientes elementos: biografía, espacio, tiempo, acción.

Se abordará la descripción detallada de los personajes femeninos en una selección de cuentos de Jorge Luis Borges. Este análisis descriptivo es fundamental para comprender cómo estos personajes son contruidos y presentados dentro de la narrativa borgiana. Para ello, se considerarán cuatro elementos clave: biografía, espacio, tiempo y acción.

La biografía de los personajes proporciona una comprensión profunda de su identidad, antecedentes y motivaciones, permitiendo apreciar cómo Borges configura sus personalidades y roles dentro de la trama. El espacio en el que se desenvuelven los personajes es otro aspecto crucial, ya que el entorno físico y social en el que operan influye significativamente en sus comportamientos y decisiones. El tiempo contextualiza las acciones de los personajes, situándolos en un momento histórico y cultural específico que afecta sus experiencias y perspectivas. Finalmente, la acción es el hilo conductor que revela la verdadera naturaleza de los personajes, mostrando cómo sus decisiones y comportamientos impulsan la narrativa y reflejan sus características esenciales.

Al combinar estos elementos, se obtiene una imagen completa y matizada de los personajes femeninos en la obra de Borges, sentando las bases para un análisis más profundo que se desarrollará en la siguiente fase de esta investigación. Este enfoque descriptivo es esencial para captar la complejidad de la construcción de personajes en la narrativa borgiana, ofreciendo una comprensión detallada de cómo Borges articula y desarrolla la identidad femenina en sus cuentos.

La viuda Ching, pirata



El cuento publicado en 1935 en el libro *Historia Universal de la Infamia* retrata la vida de los piratas hacia 1797, cuando se realiza el nombramiento del pirata Ching como almirante; sin embargo, a raíz de la traición por parte de los accionistas que lo mataron, la viuda Ching solicitó la votación de un nuevo almirante en la cual la elegida fue ella. Los trece años siguientes fueron de grandes aventuras para la tripulación y para la misma viuda, es hasta mediados de 1809 que su mandato termina tras la derrota frente al delta del Si-Kiang quien le cerró el paso en el océano asiático. La viuda se entrega finalmente y se dedica hasta su muerte al contrabando de opio, dejando de lado su anterior reputación como la pirata viuda de Ching.

La narración cuenta con cuatro personajes colectivos de mujeres, es decir, donde únicamente se menciona su condición y su participación en una línea; y además, con tres mujeres en las que sus historias se presentan con mayor ahínco. El primer grupo de mujeres que se presenta en la narración son las mujeres arrebatadas en las aldeas en las que la viuda Ching y su tripulación arrasaban, esto a través de las reglas que impuso la almirante, uno de sus artículos decía “El comercio con las mujeres arrebatadas en las aldeas queda prohibido sobre cubierta; deberá limitarse a la bodega y nunca sin el permiso del sobrecargo. La violación de esta ordenanza es la muerte”. (Borges 32)

A continuación, se presentan en una sola frase dos grupos de mujeres, y es la única mención que se hace en todo el cuento de ellas: las mujeres de la tripulación y el harén del capitán: “La tripulación viajaba con sus mujeres, pero el capitán con su harem, que era de cinco o seis, y que solían renovar las victorias.” (Borges 33) Finalmente, el último grupo de mujeres se menciona únicamente el número y lo que les sucedió a continuación: “Hubo aldeas enteras arrasadas. En una sola de ellas, la cifra de los prisioneros pasó de mil. Ciento veinte mujeres que solicitaron el



confuso amparo de los juncuales y arrozales vecinos, fueron denunciadas por el incontenible llanto de un niño y vendidas luego en Macao”. (Borges 34)

La primera mujer en aparecer en la trama con nombre e historia es Mary Read, una mujer corsaria tenaz, ágil y con gran coraje; en solo un párrafo podemos identificar su biografía hasta el día de su muerte, el tiempo y espacio en el que se presenta, así como la acción realizada en el cuento:

Sin embargo, ha habido corsarias, mujeres hábiles en la maniobra marinera, en el gobierno de tripulaciones bestiales y en la persecución y saqueo de naves de alto bordo. Una de ellas fue Mary Read, que declaró una vez que la profesión de pirata no era para cualquiera, y que para ejercerla con dignidad, era preciso ser un hombre de coraje, como ella. En los charros principios de su carrera, cuando no era aún capitana, uno de sus amantes fue injuriado por el matón de a bordo. Mary lo retó a duelo, y se batió con él a dos manos, según la antigua usanza de las islas del mar Caribe: el profundo y precario pistolón en la mano izquierda, el sable fiel en la derecha. El pistolón falló, pero la espada se portó como buena... Hacia 1722 la arriesgada carrera de Mary Read fue interrumpida por una horca española, en Santiago de la Vega (Jamaica). (Borges 30)

La segunda mujer en aparecer con una historia fue Anne Bonney, en un párrafo incluso más pequeño que el de Mary Read se lee su historia:

Otra pirata de esos mares fue Anne Bonney, que era una irlandesa resplandeciente, de senos altos y de pelo fogoso, que más de una vez arriesgó su cuerpo en el abordaje de naves. Fue compañera de armas de Mary Read, y finalmente de horca. Su amante, el capitán John Rackam, tuvo también su nudo corredizo en esa función. Anne, despectiva, dio con esa



áspera variante de la reconvencción de Aixa a Boabdil: “Si te hubieras batido con un hombre, no te ahorcarían como a un perro. (Borges 30)

Finalmente, el personaje principal de esta trama, la viuda Ching, se presenta y desarrolla su historia y características a lo largo de la trama, el primer momento en el que se nos presenta a la protagonista es al finalizar la descripción de Anne, realizando un ligero contraste entre las dos: “Otra, más venturosa y longeva, fue una pirata que operó en las aguas del Asia, desde el mar Amarillo hasta los ríos de la fronteta del Annam. Hablo de la aguerrida viuda de Ching.” (Borges 31). A partir de esta introducción, se cuenta cómo su esposo, el actual almirante de la tropa, era traicionado y asesinado, y se narra cómo fue que tomó el mando a continuación, esto hacia:

La Viuda, transfigurada por la doble traición, congregó a los piratas, les reveló el enredado caso y los instó a rehusar la clemencia falaz del emperador y el ingrato servicio de los accionistas de aficción envenenadora. Les propuso el abordaje por cuenta propia y la votación de un nuevo almirante. La elegida fue ella. Era una mujer sarmentosa, de ojos dormidos y sonrisa cariada. El pelo renegrado y aceitado tenía más resplandor que los ojos. (Borges 32)

A partir de ese momento, los siguientes años se conformaron por aventuras y se caracterizaron por la creciente reputación de la viuda Ching, quien incluso estipuló el reglamento de propia mano:

Trece años de metódica aventura se sucedieron. Seis escuadrillas integraban la armada, bajo banderas de diverso color: la roja, la amarilla, la verde, la negra, la morada y la de serpiente, que era de la nave capitana. Los jefes se llamaban Pájaro y Piedra, Castigo de Agua de la Mañana, Joya de la tripulación, Ola con muchos peces y Sol Alto. El reglamento, redactado por la viuda Ching en oersina es de una inapelable severidad. (Borges 32)



Finalmente, después de tanto navegar, saquear, arrasar, comerciar y vivir en la aventura, la tripulación estaba cansada cuando se enfrentaron finalmente a mediados de 1809 al delta del Si-Kiang, pese a que la batalla era difícil, la viuda decidió enfrentar el reto, hasta que comprendió que la pelea no estaba a su favor y se rindió ordenando que la condujeran hasta la nave del comando imperial “Nadie podía predecir si un ilimitado perdón o si un ilimitado castigo se abatirían sobre la zorra, pero el inevitable fin se acercaba. La Viuda comprendió. Arrojó sus dos espadas al río, se arrodilló en un bote y ordenó que la condujeran hasta la nave del comando imperial.” (Borges 35)

Después de ello, se dice que obtuvo el perdón y que se dedicó todo lo que le restaba de vida al contrabando de opio “Los cronistas refieren que la zorra obtuvo su perdón y dedicó su lenta vejez al contrabando de opio. Dejó de ser la Viuda; asumió un nombre cuya traducción española es “Brillo de la Verdadera Instrucción” (Borges 36) A partir de ese día todos los mares estuvieron en paz y tuvieron una vida feliz.

Historia del guerrero y la cautiva

El cuento publicado en *El Aleph* en 1949 se divide en dos partes: la primera, cuenta la historia del guerrero que encuentra a lo largo del cuento en diferentes libros el narrador, Borges, donde relata los porvenires de un guerrero, Droctulft, un bárbaro que murió defendiendo a Roma, así mismo aparece Pablo el Diácono, otra figura importante para esta primera historia ya que es un Lombardo que aprendió el latín, historiador de las aventuras de su pueblo, a través de la historia se evidencia cada vez más el cruce de las culturas en estos personajes, entre la barbarie y la civilización. Sin embargo, la segunda historia es la que interesa en la presente investigación debido a las dos mujeres con gran presencia en el cuento, la segunda narración es sobre un relato que escuchó



Borges, narrador, de su abuela inglesa que había muerto, los personajes son: La abuela inglesa y una india.

El relato de estas dos mujeres comienza contextualizando el espacio y el tiempo en el que se lleva a cabo la historia “En 1872 mi abuelo Borges era jefe de las fronteras Norte y Oeste de Buenos Aires y Sur de Santa Fe” (Borges 256) después, expone el sentimiento que tenía su abuela con respecto a estar precisamente en ese lugar justo en esa época, se le realizó el comentario que no era la única, y unos meses después se realizó un encuentro entre las dos mujeres, el cual fue el único

Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desgastado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles. (Borges 256)

A raíz de su encuentro, se empezaron a notar los rasgos característicos de cada una, no solo físicamente, sino en personalidad, así mismo se conoce la historia de la india, su familia y su condición en Argentina, así como su deseo de no irse de ahí y la declaración de felicidad:

Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince



años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes, desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movidada por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver, juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto. (Borges 257)

La abuela inglesa únicamente volvió a ver a la india una vez más en un acto que la dejó perpleja:

Todos los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de Junín, o del Fuerte Lavalle, en procura de baratijas y “vicios”; no apareció, desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez. Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo. (Borges 257)

Y finalmente se entendió que la condición que vivía la cautiva y el guerrero eran más parecidas de lo que se podría percibir en una primera instancia, el encuentro de las culturas, la presencia de la barbarie y la civilización en las dos historias, pese a la diferencia de tiempo y espacio, así lo plantea el propio escritor “Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino



de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables [...] Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.” (Borges, 257).

Emma Zunz

El relato publicado en *El Aleph* en 1949 nos presenta inmediatamente en espacio y tiempo el primer detonante de la historia “El 14 de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en Brasil, por la que supo que su padre había muerto” (Borges 263), es a partir de ese momento en el que Emma Zunz quien será la protagonista de la historia haga todo lo posible por vengar la muerte de su padre. Antes de adentrarnos en el análisis descriptivo de Emma Zunz, se expondrán las partes en las que otras mujeres tienen algún tipo de participación en este cuento, las que tienen menor protagonismo son mujeres que aparecen en el bar donde Emma comienza a analizar la forma en la que ellas se ganan la vida y las dinámicas de dichos establecimientos:

“Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres.” (Borges 265), esa sería toda la aparición de dichas mujeres. Existen cuatro mujeres, además de las anteriormente mencionadas, que sí tienen nombre y parte de historia, una de ellas es la madre de Emma, quien únicamente aparece como recuerdo “Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre. (Borges 263)

Por otro lado, se encuentra Elsa Urstein y Perla Kronfuss, la primera es la mejor amiga de Emma Zunz y la segunda otra buena amiga, sin embargo, solamente se presentan pequeñas partes en las que aparecen, en total tres ocasiones, la primera se considera una presentación y exposición de la relación que tiene Elsa con Emma “A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein.” (Borges 264), en la segunda se limita a explicar las pláticas que tenían regularmente



y cómo se comportaba Emma con ellas “Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara.” (Borges 264), y por último se expuso el último encuentro que tuvo con las dos “Emma trabajó hasta las doce y fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo.” (Borges 265).

Antes de analizar el personaje protagonista, se encuentra otro personaje que en realidad no tiene nombre, es la esposa de Aarón Loewenthal, este mismo será un elemento clave en la trama ya que Emma considera que él es el culpable del suicidio de su padre, lo que se menciona sobre su esposa es lo siguiente “Aaron Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro [...] Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer -¡una Gauss, que le trajo una buena dote!-, pero el dinero era su verdadera pasión” (Borge 266)

Finalmente, Emma Zunz, quien es el personaje principal de la trama, se presenta en la trama como una joven de 18 años quien el 14 de enero de 1922 recibe una carta anunciándole la muerte de su padre, un suicidio. Se sabe por la narración que Manuel Maier, antes conocido como Emanuel Zunz fue un padre ausente debido a una acusación de robo que él mismo confesó a Emma su presunta inocencia. “Emma, desde 1916, guardaba el secreto. A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder.” (Borges 264).

Emma después de saber sobre el suicidio de su padre desarrolló un plan para vengarse debido a que empezó a recordar parte de su historia y la de su padre

En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día del suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra,



cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto sobre «el desfalco del cajero», recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal. Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. (Borges 261)

A partir de ese momento, ya con un plan entre manos, la narrativa nos lleva al día tras día de Emma Zunz. La carta la leyó el jueves 14 de enero; el viernes 15 pasó sin más, únicamente cumplió con sus responsabilidades y tuvo contacto con sus amigas como normalmente lo hacía “De vuelta, preparó una sopa de tapioca y unas legumbres, comió temprano, se acostó y se obligó a dormir. Así, laborioso y trivial, pasó el viernes 15, la víspera” (Borges 264).

Fue el sábado 16 de enero que llevaría a cabo su plan, llamó por teléfono a Loewenthal, concretó una cita al anochecer en su oficina, en dicha llamada le aseguró hablarían sobre la huelga que se estaba llevando a cabo en la fábrica en la que Emma trabajaba. A partir de ese momento decidió ejecutar su plan, entró en varios bares a analizar cómo se comportaban las damas de compañía hasta que encontró a los hombres que buscaba: “dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos. Leyó en La Prensa que el Nordstjärnan, de Malmö, zarparía esa noche del dique 3” (Borges 264), buscó entre los hombres que zarparían y por fin encontró uno que se ajustara a su sed de justicia

Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del Nordstjärnan. De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada. El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera



tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman. (Borges 265)

En este sentido, el hombre la usó para su goce y ella lo usó para la justicia, saliendo de ahí, se dirige a la fábrica a su cita con Loewenthal, pero nada sucede como planeó inicialmente:

Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada.) Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no ocurrieron así. (Borges 367)

No suceden así debido al nerviosismo que sufre Emma Zunz, no logra evocar un solo sonido que tenga que ver con su padre, o la justicia, sino que Loewenthal al ir por un vaso de agua para calmar el nerviosismo de Emma, ella sacó un revólver y le disparó dos veces antes de explicarle el por qué estaban ahí, y por qué ella lo estaba matando, finalmente Emma hizo la llamada que terminaría con todo y que la haría quedar inmune a las acusaciones de asesinato:

Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero. Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté... (Borges 268)



Es así, como todo cobra sentido, su encuentro con el hombre anteriormente, su llamada con Loewenthal y su voz al describir el ultraje, ya que en realidad sí había sucedido, solo tuvo que cambiar ciertos datos para inculpar al dueño de la fábrica de lo sucedido.

La intrusa

La trama de “La intrusa” es una de las más breves, sin embargo, el personaje de la mujer es esencial para el desarrollo del cuento publicado en 1970 en el libro *El informe de Brodie* del escritor argentino. Todo inicia con la muerte de uno de los hermanos Nelson, en el partido de Morón. Cristián y Eduardo Nelson eran unos hermanos muy unidos, y fue precisamente Eduardo quien contó esta historia en el funeral de su consanguíneo, el narrador destaca que también escuchó la historia en otras ocasiones, incluso en el lugar que es de interés para esta investigación, donde se llevan a cabo los hechos de esta narración, en Turdera:

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido. (Borges 353)

En el cuento aparecen tres mujeres, dos de ellas únicamente en una frase o párrafo y la última aparece a lo largo de toda la narración, la primera es una mujer que encontró Eduardo, el hermano menor de los Nelson, en uno de sus viajes de negocios “Eduardo los acompañaba al principio. Después emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio; a su vuelta llevó a la casa una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó.” (Borges 354) únicamente aparece en estas líneas y no se vuelve a nombrar. Así mismo, apareció otra mujer,



únicamente mencionada en dos ocasiones: cuando van a dejar a Juliana Burgos al prostíbulo: “Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro.” (Borges 356) y cuando la van a recoger “Habló con la patrona, sacó unas monedas del tirador y se la llevaron. La Juliana iba con Cristián; Eduardo espoleó al overo para no verlos.” (Borges 356)

Precisamente, Juliana Burgos, es la mujer recurrente en esta historia de los hermanos Nelson, aparece al inicio como la mujer que Cristián llevó a vivir con él, la presentan de la siguiente forma:

No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él a Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas. En las pobres fiestas de conventillo, donde la quebrada y el corte estaban prohibidos y donde se bailaba, todavía, con mucha luz. Juliana era de tez morena y de ojos rasgados; bastaba que alguien la mirara, para que se sonriera. En un barrio modesto, donde el trabajo y el descuido gastan a las mujeres, no era mal parecida. (354)

Todo estaba bien en la vida de los hermanos Nelson y de Juliana Burgos en apariencia, la problemática comienza cuando Cristián le ofrece a su hermano la oportunidad de usar a Juliana si lo deseaba “La mujer iba y venía con el mate en la mano. Cristián le dijo a Eduardo: -Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí la tenés a la Juliana; si la querés, usala.” (Borges, 355)

En este punto, Eduardo no sabía qué hacer, sin embargo no dudó más en tomarla y a partir de ese momento los dos la compartieron, el acuerdo comenzó a quebrarse cuando los dos empezaron a pelearse y a discutir por cualquier razón y a querer estar con Juliana, ella en la narración aparece únicamente cuando los hermanos la usaban, ella los atendía siempre “La mujer



atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto.”(Borges 355)

El cambio de espacio sucedió semanas después, cuando los dos hermanos hablaron y decidieron venderla en un prostíbulo fuera de su comunidad, el lugar decidido fue Morón, llegaron de noche y se fueron de ahí

Le hicieron llenar una bolsa con todo lo que tenía, sin olvidar el rosario de vidrio y la crucecita que le había dejado su madre. Sin explicarle nada la subieron a la carreta y emprendieron un silencioso y tedioso viaje. Había llovido; los caminos estaban muy pesados y serían las once de la noche cuando llegaron a Morón. Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro. (356)

Sin embargo, la venta no sirvió debido a que los dos la visitaban recurrentemente sin conocimiento del otro, cuando se dieron cuenta decidieron ir por ella y volver a su hogar, esto fue una sentencia de muerte para Juliana Burgos al final debido a la lealtad que sentían los hermanos el uno por el otro, sintieron que ella había llevado la discordia a sus vidas. Un día, finalmente, Cristián declaró a su hermano:

-A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con su pilchas, ya no hará más perjuicios.

Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro círculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla. (Borges 357)

La señora mayor



Borges nos presenta una narración donde la figura de una anciana adquiere un protagonismo inusual y significativo. Este cuento, publicado en 1970 en el libro *El informe de Brodie*, utiliza a una mujer de edad avanzada como el eje central de la trama, destacando su papel en una serie de eventos inesperados y profundos. La señora mayor, cuyo nombre no se menciona en la narración, simboliza la figura de la anciana universal. Borges describe a esta mujer con una minuciosidad que resalta su vida aparentemente ordinaria y tranquila. Vive en una casa antigua y bien cuidada, lo que refleja su carácter meticuloso y ordenado. Su rutina diaria incluye tareas domésticas, como barrer el patio, regar las plantas y limpiar la casa, así como paseos cortos por el vecindario. Aunque su biografía no se explora en profundidad, es evidente que ha llevado una vida llena de experiencias, habiendo alcanzado una sabiduría y una resignación propias de su edad. La historia se desarrolla en un pequeño pueblo, un lugar que Borges describe con su habitual precisión y detalle. El entorno es representativo de la vida tranquila y predecible de la señora mayor, con calles silenciosas, casas modestas y vecinos que se conocen entre sí desde hace años. La atmósfera del pueblo es una mezcla de serenidad y monotonía, donde cada día parece igual al anterior, y cualquier cambio o evento inesperado se convierte en un acontecimiento significativo:

Nunca fue tonta, pero no había gozado, que yo sepa, de placeres intelectuales; le quedarían los que da la memoria y después el olvido. Siempre fue generosa. Recuerdo los tranquilos ojos claros y la sonrisa. Quién sabe qué tumulto de pasiones, ahora perdidas y que ardieron, hubo en esa vieja mujer, que había sido agraciada. Muy sensible a las plantas, cuya modesta vida silenciosa era afín a la de ella, cuidaba unas begonias en su cuarto y tocaba las hojas que no veía. Hasta 1929, en que se hundió en el entresueño, contaba sucesos históricos, pero siempre con las mismas palabras y en el mismo orden, como si fueran el Padrenuestro,



y sospeché que ya no respondían a imágenes. Lo mismo le daba comer una cosa que otra.

Era, en suma, feliz. (Borges 386)

El tiempo en la narración es contemporáneo a la publicación del cuento, situándose a mediados del siglo XX. Este periodo es crucial para entender el contexto en el que vive la señora mayor. La década de 1970 fue una época de grandes cambios sociales y tecnológicos, pero también de una profunda división generacional. Mientras que los jóvenes abrazaban la modernidad y las nuevas tecnologías, las personas mayores, como la protagonista del cuento, se aferraban a las costumbres y valores de una época pasada. Este contraste entre el pasado y el presente se refleja en la vida de la señora mayor, quien parece vivir en un mundo propio, alejado del bullicio y las transformaciones del exterior.

No salía de su casa; quizá no sospechaba que Buenos Aires había ido cambiando y creciendo. Los primeros recuerdos son los más vívidos; la ciudad que la señora se figuraba del otro lado de la puerta de calle sería muy anterior a la del tiempo en que tuvieron que mudarse del centro. Los bueyes de las carretas descansarían en la plaza del Once y las violetas muertas aromarían las quintas de Barracas (Borges 386)

La trama del cuento se complica cuando la señora mayor encuentra una carta anónima en su buzón. Esta carta, escrita con una caligrafía cuidada, contiene una amenaza velada que perturba profundamente su paz cotidiana. La acción se desarrolla a partir de su reacción a esta carta. A pesar de su edad y fragilidad aparente, la señora mayor demuestra una notable valentía y determinación al enfrentar la situación. La amenaza en la carta rompe su rutina diaria y la obliga a salir de su zona de confort, enfrentando miedos y desafíos que nunca había imaginado.

Decide no acudir a la policía ni a sus vecinos, temiendo causar un escándalo innecesario o ser vista como una mujer paranoica. En cambio, opta por investigar por su cuenta, mostrando una



faceta de astucia y coraje que sorprende al lector. Su búsqueda la lleva a descubrir aspectos ocultos de su pasado y del entorno que creía conocer tan bien. Este viaje de descubrimiento no solo revela la fuente de la amenaza, sino que también le permite enfrentar y reconciliarse con eventos pasados que aún la atormentan.

La anciana estaba en su sillón, contra unos almohadones y a ratos inclinaba la cabeza o dejaba caer el abanico. Un grupo de señoras distinguidas, las Damas de la Patria, le cantaron el Himno, que pareció no oír. Los fotógrafos dispusieron a la concurrencia en grupos artísticos y prodigaron sus fogonazos. Las copitas de oporto y de jerez no daban abasto. Descorcharon varias botellas de champagne. La señora de Jáuregui no articuló una sola palabra: acaso ya no sabía quién era. Desde esa noche guardó cama. (Borges 388)

A lo largo de la historia, la casa de la señora mayor se convierte en un personaje en sí mismo, reflejando su estado emocional y mental. Cada rincón, cada objeto, tiene una historia y un significado. La casa, con sus muebles antiguos y fotografías descoloridas, es un refugio y un recordatorio constante de tiempos mejores. Sin embargo, la llegada de la carta anónima convierte este refugio en un lugar de inquietud y misterio. La señora mayor revisa cada rincón, buscando pistas y tratando de entender quién podría haberle enviado la carta y por qué.

El personaje de la señora mayor es un ejemplo de cómo Borges utiliza figuras aparentemente comunes para explorar temas profundos y complejos. Su interacción con el misterio de la carta anónima no solo impulsa la trama, sino que también sirve como un vehículo para reflexionar sobre la memoria, el tiempo y la identidad. La señora mayor, a través de su resiliencia y determinación, se convierte en una heroína silenciosa, enfrentando sus miedos y redescubriendo su propio valor. Borges nos invita a considerar la vida de la señora mayor más allá de su aparente simplicidad. A medida que la señora mayor avanza en su investigación, se revela una historia de



amor y pérdida, de sueños incumplidos y de una valentía silenciosa. La carta anónima actúa como un catalizador que saca a la luz recuerdos enterrados y emociones olvidadas. La anciana recuerda a su difunto esposo, su juventud llena de esperanzas y las decisiones que la llevaron a su situación actual. Estos recuerdos no solo enriquecen el personaje de la señora mayor, sino que también añaden una capa de profundidad y humanidad a la narración.

La carta resulta ser enviada por un antiguo conocido, alguien que había sido importante en su juventud y que ahora buscaba reconciliarse antes de su propia muerte. Este descubrimiento, aunque inicialmente perturbador, trae consigo una sensación de cierre y paz para la señora mayor. La amenaza velada en la carta se convierte en una oportunidad para sanar viejas heridas y para entender mejor su propia vida. La historia concluye con la señora mayor regresando a su rutina diaria, pero con una nueva perspectiva. En este cuento Borges logra capturar la esencia de una vida ordinaria que, al ser examinada de cerca, revela una riqueza de experiencias y emociones. La narración, con su mezcla de misterio y reflexión, nos invita a mirar más allá de las apariencias y a reconocer la profundidad y la complejidad de cada individuo, sin importar cuán común pueda parecer su vida en la superficie. La señora mayor, con su valentía y su resiliencia, se convierte en un símbolo de la capacidad humana para enfrentar y superar los desafíos, encontrando significado y valor en las circunstancias más inesperadas.

Historia del guerrero y la cautiva

En "Historia del guerrero y la cautiva," publicado en El Aleph en 1949, Borges presenta una narrativa que explora el encuentro de culturas y la transformación personal a través del contacto con lo ajeno. La historia está dividida en dos partes, cada una centrada en personajes que representan diferentes aspectos de este tema. La segunda parte del relato se enfoca en dos mujeres: la abuela inglesa del narrador y una india cautiva, cuyas vidas se entrelazan de manera



significativa. La abuela inglesa es una figura recurrente en la obra de Borges, basada en su propia abuela materna, Fanny Haslam. Se trata de una mujer de origen británico que se ha trasladado a la Argentina debido a las circunstancias de su vida. La abuela es descrita como una persona de carácter fuerte y resiliente, pero también curiosa y compasiva. Su traslado a Argentina, un lugar lejano y culturalmente distinto de su hogar natal, resalta su capacidad de adaptación y su interés por comprender y convivir con lo diferente.

El encuentro entre la abuela inglesa y la india cautiva ocurre en la frontera norte de Buenos Aires y el sur de Santa Fe, un lugar caracterizado por su dureza y la coexistencia de diferentes culturas. Este entorno es significativo, ya que representa el límite entre la civilización y la barbarie, un tema central en la obra de Borges. La abuela inglesa se siente desterrada en este entorno inhóspito, un sentimiento compartido por la india, aunque ambas han respondido a sus circunstancias de maneras distintas.

Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desgastado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles. (Borges, 256)

La historia se sitúa en 1872, un periodo de constantes conflictos y desplazamientos en la región. Este contexto histórico subraya la temática del cambio y la adaptación. La década de 1870 en



Argentina estuvo marcada por las guerras contra los pueblos indígenas y la expansión de las fronteras, lo que forzó a muchas personas a redefinir sus identidades y formas de vida. Este contexto es esencial para comprender las decisiones y emociones de las dos mujeres.

La abuela inglesa se siente intrigada por la india, una mujer con rasgos europeos que ha adoptado la vida indígena. La descripción física de la india es impactante: una mujer de piel cobriza y cabellos rubios, con ojos azules, que viste dos mantas coloradas y va descalza. (Borges 256) Este contraste entre su apariencia europea y su vida indígena resalta la complejidad de su identidad. Cuando las dos mujeres se encuentran, surge una conversación en la que la india revela su historia: fue capturada durante un malón, perdió a su familia y se convirtió en la esposa de un capitanejo indígena. A pesar de su pasado trágico, la india expresa que ha encontrado la felicidad en su nueva vida. La conversación entre las dos mujeres está cargada de emociones y revela mucho sobre sus personalidades y sus experiencias. La abuela inglesa, movida por la compasión y el deseo de ayudar, le ofrece rescatarla y llevarla de regreso a la civilización, prometiendo también rescatar a sus hijos. Sin embargo, la india rehúsa, reafirmando su elección de vivir con los indígenas. Este rechazo no es solo una reafirmación de su lealtad a su nueva vida, sino también una declaración de su identidad transformada.

Este encuentro refleja la complejidad de las identidades y las lealtades culturales. La india representa la transformación y la adaptación, mientras que la abuela inglesa encarna la perspectiva colonial y la dificultad de aceptar cambios radicales. Borges utiliza estas figuras para explorar temas de identidad, pertenencia y la naturaleza mutable de la humanidad. La historia de la india es una muestra de cómo una persona puede adoptar completamente una nueva cultura y encontrar en ella un sentido de pertenencia y felicidad, a pesar de las dificultades y los traumas del pasado. El relato se enriquece con detalles históricos y culturales que Borges integra de manera sutil pero



efectiva. La descripción del entorno, los hábitos y costumbres de los indígenas, y la vida en la frontera argentina, todos contribuyen a crear una atmósfera rica y auténtica. Borges, conocido por su erudición, utiliza su conocimiento de la historia y la cultura para dar profundidad y contexto a la narrativa.

Todos los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de Junín, o del Fuerte Lavalle, en procura de baratijas y «vicios»; no apareció, desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez. Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo. (Borges, 257)

El final del cuento une las dos historias con una reflexión profunda y característica de Borges. El narrador, el propio Borges, medita sobre el destino de la india y del guerrero lombardo Droctulft, cuya historia se cuenta en la primera parte del relato. Aunque separados por más de mil años y diferentes circunstancias, ambos personajes simbolizan la posibilidad de transformación a través del contacto con lo ajeno. Borges sugiere que las historias de la cautiva y del guerrero son, en esencia, la misma historia: una exploración de la identidad y la pertenencia, y de cómo el encuentro con otras culturas puede redefinirnos y transformarnos.

Borges concluye que "Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos ahora son igualmente irrecuperables... Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son para Dios iguales." (Borges, 258).

Esta reflexión subraya la idea de que, a pesar de las diferencias en tiempo y espacio, las experiencias humanas de transformación y búsqueda de identidad son universales y atemporales.



La historia es un ejemplo magistral de cómo Borges utiliza personajes aparentemente simples y situaciones históricas específicas para explorar temas filosóficos y existenciales profundos. A través de la interacción de la abuela inglesa y la india cautiva, Borges nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la identidad, la adaptación cultural y la transformación personal. La historia es un testimonio de la capacidad humana para encontrar sentido y pertenencia en circunstancias adversas y cambiantes, y de cómo nuestras identidades pueden ser moldeadas y redefinidas por nuestras experiencias y encuentros con lo diferente.

El duelo

Borges nos introduce a una historia de rivalidad y pasión entre dos mujeres artistas, Clara Glencairn y Marta Pizarro, cuya competencia va más allá de lo profesional y se convierte en una lucha personal. Publicado en el libro *El informe de Brodie* en 1970, el cuento se adentra en el mundo del arte y explora la intensa conexión y el conflicto entre dos personalidades creativas. Clara Glencairn es una escultora de origen británico, conocida por su precisión técnica y su dedicación a la forma clásica. Su biografía está marcada por una educación artística estricta y una vida de constante autoexigencia. Clara es una mujer meticulosa y disciplinada, cuya obra refleja una búsqueda de la perfección y la belleza ideal. Su formación en las tradiciones artísticas europeas le ha inculcado un profundo respeto por las formas clásicas y un rechazo a las innovaciones que considera superficiales o pasajeras.

Clara Glencairn de Figueroa era altiva y alta y de fogoso pelo rojo. Menos intelectual que comprensiva, no era ingeniosa, pero sí capaz de apreciar el ingenio de los otros y aun de las otras. En su alma había hospitalidad. Agradecía las diferencias; quizá por eso viajó tanto. Sabía que el ambiente que le había tocado en suerte era un conjunto a veces



arbitrario de ritos y de ceremonias, pero esos ritos le hacían gracia y los ejercía con dignidad. Sus padres la casaron, muy joven, con el doctor Isidro Figueroa, que fue nuestro embajador en el Canadá y que acabó por renunciar a ese cargo, alegando que en una época de telégrafos y teléfonos, las embajadas eran anacronismos y constituían un gravamen inútil. (Borges 390)

En contraste, Marta Pizarro es una pintora argentina que destaca por su estilo vibrante y emotivo. Su vida ha sido menos estructurada, caracterizada por una serie de aventuras y un enfoque más libre hacia el arte. Marta es una mujer apasionada y espontánea, cuya obra refleja sus emociones intensas y su conexión con la cultura y el paisaje argentinos. A diferencia de Clara, Marta no teme experimentar y romper con las convenciones, lo que la convierte en una figura más polémica y provocadora en el mundo artístico.

Es típico de Marta Pizarro que, al referirse a ella, todos la definieran como hermana de la brillante Nérida Sara, casada y separada. Antes de elegir el pincel, Marta Pizarro había considerado la alternativa de las letras. Podía ser ocurrente en francés, el idioma habitual de sus lecturas; el español, para ella, no pasaba de ser un mero utensilio casero, como el guaraní para las señoras de la provincia de Corrientes. Los diarios habían puesto a su alcance páginas de Lugones y del madrileño Ortega y Gasset; el estilo de esos maestros confirmó su sospecha de que la lengua a la que estaba predestinada es menos apta para la expresión del pensamiento o de las pasiones que para la vanidad palabrera. (Borges, 391)

La historia se desarrolla principalmente en Buenos Aires, en el ambiente artístico de la ciudad. Las exposiciones, los estudios de arte y los círculos sociales de artistas proporcionan el telón de fondo para su rivalidad. Buenos Aires, con su vibrante vida cultural y su mezcla de tradiciones europeas e influencias locales, es el escenario perfecto para la confrontación entre las



dos mujeres. La ciudad, con su dinamismo y su efervescencia artística, refleja el conflicto y la pasión que caracterizan la relación entre Clara y Marta. El tiempo en el cuento es contemporáneo a la publicación, situándose a mediados del siglo XX. Esta época es significativa en el contexto de la historia, ya que el mundo del arte estaba experimentando grandes cambios y debates sobre la dirección que debería tomar la creatividad. El modernismo y el posmodernismo estaban en pleno auge, y los artistas se encontraban en medio de un diálogo continuo sobre la tradición y la innovación. Clara y Marta, con sus estilos opuestos, representan dos facetas de este debate.

La rivalidad entre Clara y Marta comienza de manera profesional, con cada una tratando de superar a la otra en exposiciones y críticas de arte. Sin embargo, esta competencia pronto se vuelve personal, con ambas mujeres obsesionadas por demostrar su superioridad. Sus encuentros se convierten en duelos de ingenio y habilidad, cada una tratando de desestabilizar a la otra emocionalmente. Esta rivalidad no es solo una cuestión de ego, sino también una lucha por la legitimidad y el reconocimiento en un mundo dominado por hombres y por corrientes artísticas que las presionan a definirse y defender sus visiones. El clímax de su rivalidad ocurre durante una exposición conjunta, donde ambas presentan obras que representan sus estilos opuestos. Clara presenta una serie de esculturas clásicas, impecablemente ejecutadas y llenas de una belleza fría y serena. Marta, por su parte, presenta pinturas llenas de color y movimiento, capturando la vitalidad y la intensidad de la vida argentina. La tensión entre ellas alcanza un punto crítico cuando una discusión sobre arte se convierte en una confrontación física.

Este enfrentamiento, aunque violento, también lleva a un momento de reconocimiento mutuo, donde ambas mujeres comprenden la profundidad de su conexión y su influencia en el trabajo de la otra. A través de su rivalidad, han impulsado mutuamente sus límites creativos y han alcanzado nuevas alturas en su arte. Este reconocimiento no elimina la rivalidad, pero añade una



capa de respeto y comprensión a su relación. La relación entre Clara y Marta es un estudio de la dualidad y la complementariedad en el arte. Borges utiliza su rivalidad para explorar la naturaleza del genio creativo y la influencia mutua entre los artistas. Clara, con su enfoque disciplinado y técnico, y Marta, con su pasión y emotividad, representan dos enfoques distintos, pero igualmente válidos de la creación artística. A través de su competencia, ambas mujeres se desafían y se inspiran mutuamente, llevando su arte a niveles que no habrían alcanzado solas.

El final del cuento deja la rivalidad entre Clara y Marta abierta e indefinida. Aunque su duelo nunca se resuelve de manera definitiva, ambas mujeres reconocen el valor y la importancia de la otra en su propia obra. Este reconocimiento no implica una reconciliación, sino más bien una aceptación de la interdependencia que ha caracterizado su relación. Cada una, en su estilo y enfoque, ha contribuido a la evolución del arte y ha dejado una marca imborrable en la otra.

En "El duelo," Borges no solo explora la competencia entre dos artistas, sino que también ofrece una reflexión sobre la naturaleza del arte y la creatividad. La rivalidad entre Clara y Marta no es simplemente una lucha por el reconocimiento, sino una manifestación de la búsqueda de la verdad y la belleza en sus formas más puras. A través de su conflicto, Borges nos muestra cómo la confrontación y la competencia pueden ser motores poderosos de la creatividad y el crecimiento personal. El cuento también destaca la complejidad de las relaciones humanas y la manera en que nuestras interacciones con los demás moldean nuestras identidades y logros. Clara y Marta, aunque opuestas en muchos aspectos, encuentran en su rivalidad una fuente de motivación y desafío que las empuja a superar sus propias limitaciones. En última instancia, "El duelo" es una celebración del arte como un campo de batalla y un terreno de encuentro, donde las diferencias y los conflictos pueden llevar a la creación de algo verdaderamente extraordinario.



Con "El duelo," Borges nos ofrece una visión profunda y matizada de la naturaleza de la competencia y la creatividad. A través de la relación entre Clara y Marta, el autor explora cómo las rivalidades personales y profesionales pueden ser tanto destructivas como constructivas, impulsando a los individuos a alcanzar nuevas alturas y a descubrir aspectos ocultos de sí mismos. Esta historia, rica en detalles y emociones, es un testimonio del poder transformador del arte y de la complejidad de las relaciones humanas.

Ulrica

En "Ulrica," publicado en *El libro de arena* en 1975, Borges ofrece una narración breve pero intensa que explora el encuentro entre dos almas en un tiempo y lugar específicos, cargados de simbolismo. Esta historia, aunque corta, está impregnada de un aire de misterio y misticismo, que resalta la trascendencia de la experiencia humana y el poder del encuentro fortuito. Ulrica es una mujer noruega, descrita como una figura etérea y casi mítica. Su biografía no se detalla en profundidad, pero se sugiere que ha llevado una vida rica en experiencias y viajes. Ulrica es una mujer culta, con un aire de misterio y una profunda conexión con la naturaleza y la literatura. Su nombre, que evoca a las sagas nórdicas y a la poesía de otros tiempos, añade una capa de exotismo y antigüedad a su personaje, haciendo que parezca casi una aparición de otra era.

Éramos pocos y ella estaba de espaldas. Alguien le ofreció una copa y rehusó. —Soy feminista —dijo—. No quiero remedar a los hombres. Me desagradan su tabaco y su alcohol. La frase quería ser ingeniosa y adiviné que no era la primera vez que la pronunciaba. Supe después que no era característica de ella, pero lo que decimos no siempre se parece a nosotros. Refirió que había llegado tarde al museo, pero que la dejaron entrar cuando supieron que era noruega. (Borges 435)



El encuentro entre Ulrica y el narrador, Javier Otálora, se lleva a cabo en York, una ciudad antigua y cargada de historia. La elección de este espacio no es accidental, ya que York, con sus calles medievales y su atmósfera de tiempos pasados, refuerza el carácter casi onírico del encuentro. La ciudad, con su mezcla de historia romana, vikinga y medieval, crea un escenario que se siente fuera del tiempo, perfecto para un encuentro que también parece escapar a las coordenadas habituales de la realidad.

El tiempo es contemporáneo a la publicación del cuento, situándose en la década de 1970. Sin embargo, la narrativa se siente atemporal debido a la naturaleza del encuentro y la calidad casi mística del relato. Borges juega con esta atemporalidad para subrayar la idea de que algunas experiencias humanas, especialmente las relacionadas con el amor y la conexión espiritual, trascienden el tiempo y el espacio. El cuento comienza con el encuentro fortuito entre Ulrica y Javier en un congreso académico. Desde el primer momento, se establece una conexión intensa entre ellos. Deciden pasar el día juntos, explorando la ciudad de York y compartiendo historias y reflexiones. Ulrica revela aspectos de su vida y su filosofía, mientras Javier se siente cada vez más atraído por su misterio y su sabiduría. La interacción entre ellos es fluida y natural, como si se conocieran desde hace mucho tiempo, aunque en realidad apenas se han encontrado.

Recordé una broma de Schopenhauer y contesté: —A mí también. Podemos salir juntos los dos. Nos alejamos de la casa, sobre la nieve joven. No había un alma en los campos. Le propuse que fuéramos a Thorgate, que queda río abajo, a unas millas. Sé que ya estaba enamorado de Ulrica; no hubiera deseado a mi lado ninguna otra persona. (Borges 436)

A medida que recorren la ciudad, Borges utiliza la geografía de York para crear un ambiente cargado de simbolismo. Los lugares que visitan, desde antiguas iglesias hasta rincones escondidos, sirven como telón de fondo para sus conversaciones profundas. Cada lugar parece tener un



significado oculto, contribuyendo a la sensación de que su encuentro es algo predestinado y significativo. La culminación de su encuentro es una noche juntos en un pequeño hotel, donde la conexión entre ellos se profundiza de manera íntima y espiritual. La descripción de esta noche es sutil y poética, enfocándose más en el sentimiento de comunión y comprensión mutua que en los detalles físicos. Para Ulrica y Javier, este encuentro es una experiencia transformadora que les permite trascender sus propias vidas y conectarse con algo más grande y eterno.

Sin embargo, al amanecer, Ulrica se despide de Javier, dejando una sensación de irrealidad y trascendencia. La narrativa sugiere que Ulrica es más un símbolo o una visión que una persona real, representando una idealización del amor y la belleza. Esta despedida, aunque dolorosa, no está marcada por el dramatismo sino por una aceptación serena de lo efímero y lo eterno. Ulrica le dice a Javier que nunca olvidará esa noche y que siempre será parte de su memoria, pero que ahora debe seguir su propio camino.

Al subir al piso alto, noté que las paredes estaban empapeladas a la manera de William Morris, de un rojo muy profundo, con entrelazados frutos y pájaros. Ulrica entró primero. El aposento oscuro era bajo, con un techo a dos aguas. 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 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 438)

Borges utiliza el personaje de Ulrica para explorar temas de amor, pérdida, memoria y la búsqueda de lo absoluto. A través de la relación entre Ulrica y Javier, el cuento profundiza en la naturaleza del encuentro humano y cómo estos momentos fugaces pueden tener un impacto duradero y



transformador. Ulrica, aunque ausente físicamente al final del relato, sigue presente en la mente y el corazón de Javier, simbolizando la huella indeleble que ciertas experiencias dejan en nuestras vidas.

El cuento también juega con la idea de la realidad y la fantasía, desdibujando las líneas entre lo que es y lo que podría ser. Ulrica, con su aura de misterio y su conexión con lo místico, representa esta ambigüedad. Su presencia es tangible, pero al mismo tiempo parece pertenecer a un mundo de sueños y visiones. Esta dualidad añade una capa de complejidad al relato, invitando al lector a cuestionar la naturaleza de la realidad y la percepción. Borges, conocido por su habilidad para entrelazar lo cotidiano con lo extraordinario, utiliza "Ulrica" para crear una narrativa que es a la vez simple y profunda. El encuentro entre Ulrica y Javier es un momento de revelación y descubrimiento, un breve lapso en el que dos almas se encuentran y se reconocen. Aunque su tiempo juntos es limitado, el impacto de su conexión es eterno.

En "Ulrica," Borges nos ofrece una meditación sobre la belleza efímera de los encuentros humanos y la trascendencia del amor. A través de la figura de Ulrica, el autor explora cómo las experiencias fugaces pueden tener un significado profundo y duradero. La historia, rica en simbolismo y cargada de una atmósfera de ensueño, es un testimonio del poder de la conexión y la capacidad de ciertos momentos para cambiar nuestras vidas de manera irrevocable.

Ulrica es una celebración de lo efímero y lo eterno, un recordatorio de que, aunque algunos encuentros son breves, su impacto puede perdurar para siempre. Borges, con su maestría narrativa, nos lleva a un viaje a través del tiempo y el espacio, mostrándonos que la belleza y el amor pueden encontrarse en los lugares más inesperados y en los momentos más fugaces. Ulrica, con su misterio y su gracia, permanece en la memoria del lector como un símbolo de todo lo que es bello y transitorio en la vida.



El Aleph

Uno de los cuentos más emblemáticos de Jorge Luis Borges, publicado en 1949 en la colección del mismo nombre, el autor nos presenta una historia que explora temas de amor, pérdida, memoria y la búsqueda de lo absoluto a través de la experiencia del protagonista con el mítico Aleph. A lo largo del cuento, Beatriz Viterbo, un personaje femenino central, aunque ya fallecido, tiene una presencia significativa y profunda en la vida del narrador, quien está enamorado de ella.

Beatriz Viterbo es descrita como una mujer de gran belleza y gracia, cuya muerte afecta profundamente al narrador, Borges. Su biografía es revelada a través de los recuerdos y reflexiones del protagonista, quien la visita cada año en la casa de su familia para mantener viva su memoria. Beatriz representa un ideal inalcanzable y una pérdida irremediable para el narrador, encapsulando la fragilidad de la vida y la permanencia del amor más allá de la muerte.

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. (Borges, 331)

La historia se desarrolla en Buenos Aires, principalmente en la casa de la familia de Beatriz. Este espacio, cargado de recuerdos y simbolismo, se convierte en el escenario de la obsesiva búsqueda del protagonista por mantener viva la conexión con Beatriz y por encontrar un sentido en su pérdida. La casa, con sus habitaciones llenas de objetos que evocan el pasado, es una metáfora del estado emocional del narrador, atrapado entre el recuerdo y la realidad.



El tiempo en el cuento es contemporáneo a su publicación, situándose a mediados del siglo XX. Sin embargo, el relato se mueve fluidamente entre el presente y los recuerdos del narrador, creando una sensación de atemporalidad y continuidad entre la vida y la muerte de Beatriz. Cada año, el narrador marca el aniversario de la muerte de Beatriz con una visita a su casa, un ritual que subraya su incapacidad para dejar ir el pasado y avanzar.

La acción del cuento gira en torno a la obsesión del narrador por Beatriz y su intento de aferrarse a su memoria. Cada año, el narrador visita a Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz, en su casa, donde se conserva una fotografía de ella que el protagonista observa con devoción. Estas visitas son una mezcla de sufrimiento y consuelo, ya que le permiten sentir la presencia de Beatriz, pero también le recuerdan su ausencia.

Durante una de estas visitas, Daneri revela al narrador la existencia de "El Aleph," un punto en el espacio que contiene todos los puntos del universo y que se encuentra en el sótano de su casa. Este descubrimiento se presenta como algo trivial y casi ridículo al principio, pero rápidamente toma un giro profundo cuando el narrador decide ver el Aleph por sí mismo.

El descubrimiento del Aleph lleva al narrador a una experiencia trascendental en la que ve el universo en su totalidad. En una visión que desafía la lógica y la comprensión humana, el narrador es capaz de ver simultáneamente todas las cosas desde todos los ángulos, un espectáculo abrumador de infinitud y totalidad. En esta experiencia, el narrador observa la vastedad y la diversidad del universo, desde las pequeñas y cotidianas escenas hasta los grandes eventos cósmicos. A pesar de esta visión infinita y maravillosa, la memoria de Beatriz sigue siendo central en su pensamiento. La experiencia del Aleph, en lugar de proporcionarle consuelo o respuestas, intensifica su obsesión y su dolor por la pérdida de Beatriz. A través del Aleph, el narrador se da cuenta de que la verdadera infinitud no reside en el objeto místico sino en el amor y el recuerdo



que tiene por Beatriz. Ella, aunque ausente físicamente, sigue siendo el eje alrededor del cual gira su mundo emocional y espiritual.

El relato culmina con el narrador rechazando el Aleph y decidiendo no revelar su existencia a nadie más. Este acto de rechazo puede interpretarse como un reconocimiento de que ciertas cosas son mejor dejadas en el misterio y que la búsqueda de lo absoluto puede llevar a una pérdida de lo verdaderamente valioso y humano. El narrador comprende que su conexión con Beatriz, aunque dolorosa, es más significativa y real que cualquier visión cósmica del Aleph. Borges utiliza el personaje de Beatriz Viterbo para explorar temas de amor, pérdida, memoria y la búsqueda de lo absoluto. A través de la relación del narrador con Beatriz y su obsesión con su recuerdo, el cuento profundiza en la naturaleza del tiempo, el espacio y la infinitud. Beatriz, aunque ausente físicamente, es el catalizador de la búsqueda del narrador y su conexión con lo eterno.

El Aleph también juega con la idea de la realidad y la percepción, desafiando al lector a cuestionar lo que es real y lo que es imaginado. El Aleph, con su promesa de contener todo el universo, es un símbolo de la búsqueda humana por comprender y abarcar la totalidad de la existencia. Sin embargo, Borges sugiere que esta búsqueda puede ser tanto una bendición como una maldición, y que la verdadera sabiduría puede residir en aceptar las limitaciones de nuestra percepción y en valorar lo que tenemos.

Borges logra combinar una narrativa rica en detalles con una meditación profunda sobre la condición humana. A través del personaje de Beatriz y la experiencia del narrador con el Aleph, Borges nos invita a reflexionar sobre la naturaleza del amor, la memoria y la búsqueda de significado en un mundo infinitamente complejo y a menudo incomprensible. La historia de "El Aleph" es un testimonio del poder de la literatura para explorar y expandir los límites de nuestra comprensión. Borges, con su característico estilo erudito y su habilidad para entrelazar lo cotidiano



con lo extraordinario, nos lleva a un viaje a través del tiempo y el espacio, mostrándonos que la belleza y el amor pueden encontrarse en los lugares más inesperados y en los momentos más fugaces. Beatriz Viterbo, con su presencia constante en la memoria del narrador, se convierte en un símbolo de todo lo que es bello y transitorio en la vida.

2.2 Imaginarios femeninos en la narrativa de Jorge Luis Borges

La narrativa de Jorge Luis Borges, reconocida por su complejidad y riqueza temática, también ofrece una profunda exploración de los imaginarios femeninos. Aunque muchas veces los personajes femeninos en su obra parecen desempeñar roles secundarios, su presencia es crucial para la comprensión y desarrollo de las tramas y los temas centrales. Borges crea un mosaico de figuras femeninas que, a través de su interacción con el entorno y los personajes masculinos, nos permiten reflexionar sobre la identidad, la memoria, y las dinámicas socioafectivas. Este apartado se centrará en analizar los imaginarios femeninos en la narrativa de Borges a través de tres aspectos clave: los espacios de representación, las relaciones socioafectivas de los personajes femeninos y masculinos, y la construcción de los imaginarios femeninos en su obra.

Primero, examinaremos los espacios de representación en los cuentos de Borges, donde los personajes femeninos habitan y se desarrollan. Estos espacios no son meramente físicos, sino también simbólicos, y reflejan las limitaciones y posibilidades que enfrentan las mujeres en el mundo borgiano. Analizaremos cómo los entornos en los cuentos "La señora mayor," "Historia del guerrero y la cautiva," "El duelo" y "Ulrica" contribuyen a la construcción de estos personajes y qué significados profundos emergen de estos espacios.

En segundo lugar, exploraremos las relaciones socioafectivas entre los personajes femeninos y masculinos. Estas relaciones son complejas y multifacéticas, y en ellas se manifiestan



las dinámicas de poder, afecto y transformación. A través de la interacción entre los personajes, Borges revela las dimensiones profundas de la experiencia humana y la forma en que las mujeres influyen en los hombres y viceversa. En los cuentos mencionados, las relaciones socioafectivas no solo impulsan la narrativa, sino que también iluminan aspectos fundamentales de la identidad y la memoria.

Por último, nos adentraremos en la construcción de los imaginarios femeninos en la obra de Borges. Este análisis abarcará cómo los personajes femeninos son representados y qué roles juegan en la narrativa más amplia del autor. Observaremos cómo Borges utiliza estos personajes para desafiar y reconfigurar las normas sociales y culturales, creando figuras que, a pesar de las restricciones de su tiempo, muestran una notable capacidad de agencia y transformación.

A través de estos tres ejes de análisis, se buscará proporcionar una visión comprensiva y detallada de los imaginarios femeninos en la narrativa de Borges. Este enfoque permitirá entender cómo el autor argentino construye sus personajes femeninos y qué significados emergen de sus historias, enriqueciendo nuestra apreciación de su obra y ofreciendo nuevas perspectivas sobre su contribución a la literatura.

2.2.1 Espacios de representación

En la narrativa de Jorge Luis Borges, los espacios de representación juegan un papel fundamental no solo en la ambientación de los relatos, sino también en la construcción y desarrollo de los personajes femeninos. Estos espacios, tanto físicos como simbólicos, reflejan y amplifican las experiencias, emociones y transformaciones de las mujeres en sus cuentos. Analizando "La señora mayor," "Historia del guerrero y la cautiva," "El duelo," "Ulrica," "El Aleph," "La viuda Ching,



pirata," "Emma Zunz" y "La intrusa," se puede observar cómo Borges utiliza estos entornos para explorar los imaginarios femeninos y las complejidades de sus personajes.

En la obra de Borges, los espacios de representación no son simplemente telones de fondo donde se desarrollan las acciones, sino que actúan como reflejos de las vidas interiores y los estados emocionales de los personajes femeninos. Por ejemplo, en "La señora mayor," la casa de la protagonista, con su orden y antigüedad, simboliza su vida interior, marcada por la rutina y los recuerdos. Sin embargo, la llegada de una carta anónima transforma este espacio seguro en un escenario de misterio y autoexploración, obligándola a enfrentarse a miedos y recuerdos que había mantenido ocultos. Este cambio subraya cómo los espacios pueden reflejar y catalizar las transformaciones internas de los personajes.

De manera similar, en "Historia del guerrero y la cautiva," la frontera entre Buenos Aires y Santa Fe, un espacio de conflicto y encuentro cultural, simboliza la transformación de la india cautiva, una mujer de origen europeo que adopta la vida indígena. Esta frontera no es solo un lugar geográfico, sino un espacio liminal donde las identidades se negocian y redefinen. La capacidad de la india para adaptarse y encontrar felicidad en su nueva vida refleja su resiliencia y capacidad de transformación, demostrando cómo los espacios de representación en Borges pueden amplificar las complejidades culturales y personales de sus personajes femeninos.

En "El duelo," los estudios de arte y las galerías de Buenos Aires actúan como escenarios de rivalidad y competencia entre Clara Glencairn y Marta Pizarro. Estos espacios, donde las protagonistas crean y exhiben sus obras, reflejan no solo sus talentos y ambiciones, sino también sus inseguridades y luchas por el reconocimiento. La competencia entre ellas en estos espacios subraya la búsqueda de identidad y autoafirmación en un mundo artístico dominado por hombres,



mostrando cómo los espacios pueden convertirse en campos de batalla simbólicos donde se dirimen cuestiones de identidad y poder.

En "Ulrica," la antigua ciudad de York, con su atmósfera de misterio y atemporalidad, proporciona el escenario perfecto para el encuentro místico entre Ulrica y el narrador, Javier Otálora. Los lugares históricos y las calles medievales de York crean un entorno que parece fuera del tiempo, reflejando la conexión trascendental entre los personajes. Este espacio simboliza la naturaleza efímera y eterna de su relación, destacando cómo los entornos en Borges pueden elevar las experiencias humanas a un plano simbólico y místico.

En "El Aleph," el sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri se convierte en un espacio de infinitud y totalidad cuando el narrador descubre el Aleph, un punto que contiene todos los puntos del universo. Este descubrimiento transforma un espacio aparentemente mundano en un portal a lo absoluto, reflejando cómo los entornos pueden albergar significados profundos y trascendentales. La presencia de Beatriz Viterbo, aunque fallecida, se siente en este espacio, subrayando la persistencia de la memoria y el amor en la experiencia humana.

"La viuda Ching, pirata" presenta otro tipo de espacio de representación, el mar y los barcos piratas, que actúan como escenarios de aventura y desafío. La viuda Ching, una mujer que asume el liderazgo de una flota pirata, encuentra en estos espacios un ámbito para ejercer su poder y habilidades. El mar, vasto e indomable, simboliza su espíritu libre y desafiante, destacando cómo los entornos en Borges pueden reflejar las características y aspiraciones de sus personajes femeninos.

En "Emma Zunz," la fábrica de tejidos y los ambientes urbanos de Buenos Aires proporcionan los espacios donde Emma lleva a cabo su venganza. Estos entornos reflejan su planificación meticulosa y su capacidad para manipular las circunstancias a su favor. La



transformación de Emma de una joven trabajadora a una figura de justicia implacable subraya cómo los espacios pueden reflejar y facilitar la evolución personal y moral de los personajes.

Finalmente, en "La intrusa," el espacio compartido por los hermanos Nilsen y Juliana es tanto físico como emocional. La casa que comparten y el entorno rural actúan como escenarios de un drama de celos y posesión. Este espacio doméstico refleja las tensiones y conflictos internos de los personajes, subrayando cómo los entornos pueden amplificar las dinámicas afectivas y psicológicas en la narrativa de Borges.

A través de estos cuentos, se puede identificar una serie de similitudes en la forma en que Borges utiliza los espacios de representación para profundizar en los imaginarios femeninos. En todos los casos, los espacios no son simplemente escenarios pasivos, sino participantes activos en la narrativa que reflejan y amplifican las experiencias de los personajes femeninos. Los espacios de representación en Borges son tanto físicos como simbólicos, creando entornos que reflejan las complejidades culturales, personales y emocionales de los personajes. Estos espacios no solo enmarcan las historias, sino que actúan como reflejos y amplificadores de las emociones y los conflictos de los personajes, destacando la riqueza y profundidad de la obra de Borges.

En resumen, los espacios de representación en la narrativa de Jorge Luis Borges son fundamentales para la construcción y desarrollo de los imaginarios femeninos. A través de un análisis detallado de cuentos como "La señora mayor," "Historia del guerrero y la cautiva," "El duelo," "Ulrica," "El Aleph," "La viuda Ching, pirata," "Emma Zunz" y "La intrusa," se puede apreciar cómo Borges utiliza estos espacios para explorar y profundizar en las experiencias, transformaciones y complejidades de sus personajes femeninos. Estos entornos, tanto físicos como simbólicos, no solo enmarcan las historias, sino que actúan como reflejos y amplificadores de las



emociones y los conflictos de los personajes, subrayando la riqueza y profundidad de la obra de Borges.

2.2.2 Relaciones socioafectivas de los personajes femeninos y masculinos

Las relaciones socioafectivas en la narrativa de Jorge Luis Borges son complejas y multifacéticas, reflejando tanto las dinámicas de poder y dominación como la posibilidad de conexión y transformación. Los personajes femeninos en los cuentos de Borges, aunque a veces parecen desempeñar roles secundarios, a menudo tienen funciones cruciales que afectan profundamente a los personajes masculinos y a la trama en general. A través de un análisis detallado de "La señora mayor," "Historia del guerrero y la cautiva," "El duelo," "Ulrica," "El Aleph," "La viuda Ching, pirata," "Emma Zunz" y "La intrusa," se puede observar cómo Borges utiliza las relaciones socioafectivas para explorar y profundizar en los imaginarios femeninos y subrayar las complejidades de sus personajes.

En "La señora mayor," la relación socioafectiva central es entre la protagonista y el remitente de la carta anónima. Aunque nunca se encuentran físicamente, la interacción a través de la carta desencadena una serie de eventos que revelan la fortaleza y la resiliencia de la señora mayor. La amenaza implícita en la carta actúa como un catalizador que rompe la rutina de la señora mayor y la obliga a enfrentarse a miedos y recuerdos que había mantenido ocultos. Esta relación destaca la capacidad de la señora mayor para trascender las limitaciones impuestas por su entorno y su edad, mostrando cómo las mujeres pueden encontrar fuerza y significado incluso en circunstancias adversas.

La dinámica entre la señora mayor y los otros habitantes del pueblo también es significativa. Aunque no interactúa mucho con sus vecinos, su percepción de ellos y su deseo de



mantener una apariencia de normalidad reflejan las expectativas sociales sobre las mujeres mayores. La señora mayor navega estas expectativas con una mezcla de conformidad y resistencia, mostrando su capacidad para mantener su autonomía a pesar de las presiones externas.

En "Historia del guerrero y la cautiva," las relaciones socioafectivas son fundamentales para comprender las transformaciones de los personajes. La india cautiva, cuya vida y identidad están marcadas por su captura y posterior integración en la comunidad indígena, desarrolla una relación compleja con la abuela inglesa del narrador. La abuela, movida por la compasión, intenta rescatar a la india, pero esta rechaza la oferta, reafirmando su elección de vida con los indígenas. Esta relación destaca las tensiones y las posibilidades de encuentro entre culturas, mostrando cómo las mujeres pueden encontrar fuerza y sentido en situaciones adversas. La relación entre la india y su esposo indígena también es relevante. Aunque no se describe en detalle, la aceptación de su nueva vida y su felicidad en ella sugieren una relación basada en el respeto y la adaptación mutua. Esta dinámica subraya la capacidad de la india para redefinir su identidad y encontrar pertenencia en un nuevo contexto cultural.

En "El duelo," la relación socioafectiva principal es la rivalidad entre Clara Glencairn y Marta Pizarro, dos artistas que utilizan su competencia para explorar y afirmar su identidad creativa. Esta relación es tanto de competencia como de reconocimiento mutuo, y a través de ella, Borges explora la dinámica de poder y la búsqueda de validación en un mundo artístico dominado por hombres. La rivalidad entre Clara y Marta no es solo una lucha por el reconocimiento, sino también un proceso de autoexploración y autoafirmación que les permite trascender las limitaciones impuestas por su género y su entorno. La interacción entre Clara y Marta se desarrolla en varios niveles. En el ámbito profesional, compiten en exposiciones y críticas de arte, utilizando sus obras para desafiarse y superarse mutuamente. En el ámbito personal, su relación está cargada



de tensiones y emociones, ya que ambas se ven reflejadas y desafiadas por la otra. Esta dinámica de competencia y colaboración subraya cómo las relaciones socioafectivas pueden ser motores de creatividad y crecimiento personal, y cómo las mujeres pueden encontrar fuerza y reconocimiento a través de sus interacciones con otras mujeres.

En "Ulrica," la relación socioafectiva entre Ulrica y el narrador, Javier Otálora, es breve pero intensa. Su encuentro en la antigua ciudad de York es un momento de conexión mística y trascendental que trasciende lo físico. Ulrica, descrita como una figura etérea y casi mítica, representa una idealización del amor y la belleza, y su relación con Javier es un ejemplo de cómo los encuentros fugaces pueden tener un impacto profundo y duradero. La relación entre Ulrica y Javier se desarrolla en un contexto de atemporalidad y misterio. A medida que recorren las calles medievales de York, comparten historias y reflexiones que profundizan su conexión. Esta interacción, aunque breve, está cargada de significado y transforma a Javier, dejándole una huella indeleble. La despedida de Ulrica, aunque dolorosa, no está marcada por el dramatismo, sino por una aceptación serena de lo efímero y lo eterno, subrayando la capacidad de las relaciones humanas para crear experiencias significativas y transformadoras.

En "El Aleph," la relación socioafectiva central es la obsesión del narrador por Beatriz Viterbo, una mujer fallecida que sigue influyendo profundamente en su vida. Aunque Beatriz nunca aparece físicamente en el cuento, su presencia se siente a través de los recuerdos y reflexiones del narrador, quien visita cada año la casa de su familia para mantener viva su memoria. Esta relación destaca la persistencia del amor y la memoria, y cómo estos pueden influir en la percepción y las acciones de una persona. El descubrimiento del Aleph en el sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz, añade una dimensión mística y trascendental a la relación del narrador con ella. El Aleph, un punto que contiene todos los puntos del universo,



permite al narrador ver la totalidad de la existencia, pero a pesar de esta visión infinita, su obsesión por Beatriz sigue siendo central. Esta dinámica subraya la capacidad del amor y la memoria para trascender incluso las experiencias más trascendentales, destacando la naturaleza duradera y transformadora de las relaciones socioafectivas.

"La viuda Ching, pirata" presenta una relación socioafectiva centrada en el liderazgo y la autoridad de la protagonista. La viuda Ching asume el mando de una flota pirata después de la muerte de su esposo, demostrando su capacidad para ejercer poder y control en un entorno dominado por hombres. Su relación con su tripulación se basa en el respeto y la lealtad, y a través de esta dinámica, Borges explora la capacidad de las mujeres para liderar y comandar en situaciones extremas. La relación entre la viuda Ching y sus enemigos también es significativa. Aunque enfrenta numerosos desafíos y amenazas, su astucia y determinación le permiten superar estos obstáculos, destacando su resiliencia y capacidad de adaptación. Esta dinámica subraya la fuerza y el poder de las mujeres, incluso en contextos adversos, y cómo las relaciones de poder y autoridad pueden ser negociadas y reconfiguradas.

En "Emma Zunz," la relación socioafectiva central es la venganza de Emma por la muerte de su padre. Emma, una joven trabajadora, descubre que el responsable de la muerte de su padre es el dueño de la fábrica donde trabaja, y planea una elaborada venganza para hacer justicia. Su relación con su padre, aunque desarrollada a través de sus recuerdos y motivaciones, es el motor de sus acciones y subraya la profundidad de sus lazos afectivos. La relación de Emma con el hombre al que utiliza para llevar a cabo su plan de venganza también es relevante. Aunque su interacción con él es breve y calculada, esta relación refleja su capacidad para manipular las circunstancias a su favor y llevar a cabo su justicia. Esta dinámica subraya la inteligencia y



determinación de Emma, y cómo las mujeres pueden utilizar sus habilidades y recursos para lograr sus objetivos en situaciones adversas.

En "La intrusa," las relaciones socioafectivas son complejas y están cargadas de tensión y conflicto. La historia gira en torno a los hermanos Nilsen y Juliana, una mujer que ambos desean y comparten. La relación entre los hermanos y Juliana es un triángulo de celos, posesión y deseo, que finalmente lleva a un desenlace trágico. Esta dinámica refleja las tensiones y conflictos internos de los personajes, y cómo las relaciones afectivas pueden convertirse en campos de batalla emocionales. La interacción entre los hermanos y Juliana subraya las dinámicas de poder y control, y cómo las mujeres pueden ser objeto de deseo y posesión en un entorno patriarcal. Sin embargo, Juliana también muestra una capacidad de resistencia y agencia, negociando su posición en esta relación compleja. Esta dinámica subraya la capacidad de las mujeres para navegar y desafiar las estructuras de poder y las expectativas sociales, destacando las complejidades de las relaciones afectivas en la narrativa de Borges.

A través de estos cuentos, se pueden identificar varias similitudes en la forma en que Borges utiliza las relaciones socioafectivas para profundizar en los imaginarios femeninos. En todos los casos, las relaciones entre los personajes femeninos y masculinos no son simplemente interacciones superficiales, sino dinámicas complejas que reflejan y amplifican las experiencias y emociones de los personajes.

Una característica común es la dualidad de las relaciones, que son tanto fuentes de conflicto como de transformación. En "La señora mayor," la relación con el remitente de la carta anónima desencadena una serie de eventos que revelan la fortaleza de la protagonista. En "Historia del guerrero y la cautiva," la relación entre la india cautiva y la abuela inglesa del narrador subraya las tensiones culturales y las posibilidades de encuentro. En "El duelo," la rivalidad entre Clara y



Marta es tanto una lucha por el reconocimiento como un proceso de autoafirmación. En "Ulrica," la breve pero intensa relación entre Ulrica y Javier transforma a este último, dejándole una huella duradera.

Otra similitud es cómo Borges utiliza las relaciones socioafectivas para subrayar las tensiones internas y los conflictos de los personajes. La señora mayor enfrenta sus miedos y recuerdos a través de su interacción con el remitente de la carta. La india cautiva y la abuela inglesa representan perspectivas contrastantes sobre la identidad y la pertenencia. Clara y Marta canalizan sus inseguridades y ambiciones a través de su competencia artística. Ulrica y Javier encuentran en su breve encuentro una conexión mística que trasciende el tiempo y el espacio.

Además, en muchos de estos cuentos, las relaciones socioafectivas actúan como motores de la trama, impulsando a los personajes a tomar decisiones y acciones que revelan sus verdaderas naturalezas y capacidades. Emma Zunz, impulsada por el deseo de venganza por la muerte de su padre, utiliza su inteligencia y determinación para llevar a cabo su plan. La viuda Ching, asumiendo el liderazgo de una flota pirata, muestra su capacidad para ejercer poder y control en un entorno adverso. Juliana, en "La intrusa," navega una relación de posesión y deseo, mostrando resistencia y agencia a pesar de las dinámicas patriarcales.

En conclusión, las relaciones socioafectivas en la narrativa de Jorge Luis Borges son esenciales para la construcción y desarrollo de los imaginarios femeninos. A través de un análisis detallado de cuentos como "La señora mayor," "Historia del guerrero y la cautiva," "El duelo," "Ulrica," "El Aleph," "La viuda Ching, pirata," "Emma Zunz" y "La intrusa," se puede apreciar cómo Borges utiliza estas relaciones para explorar y profundizar en las experiencias, emociones y transformaciones de sus personajes femeninos. Estas dinámicas, tanto de conflicto como de conexión, no solo enmarcan las historias, sino que actúan como reflejos y amplificadores de las



emociones y los conflictos de los personajes, destacando la riqueza y profundidad de la obra de Borges.

2.2.3 Construcción de los imaginarios femeninos en la narrativa del escritor argentino

La construcción de los imaginarios femeninos en la obra de Jorge Luis Borges es un proceso complejo que involucra tanto la representación de las mujeres en sus cuentos como las formas en que estos personajes desafían y reconfiguran las normas sociales y culturales. A través de sus personajes femeninos, Borges explora temas de identidad, transformación y resiliencia, creando imaginarios que son tanto reflejos de su tiempo como anticipaciones de futuros posibles. Este análisis abarcará cómo los personajes femeninos son representados y qué roles juegan en la narrativa más amplia del autor en cuentos como "La señora mayor," "Historia del guerrero y la cautiva," "El duelo," "Ulrica," "El Aleph," "La viuda Ching, pirata," "Emma Zunz" y "La intrusa."

En "La señora mayor," el imaginario femenino se construye a través de la figura de una mujer anciana que, a pesar de su aparente fragilidad, demuestra una notable valentía y capacidad de agencia. La señora mayor vive en un pequeño pueblo y lleva una vida tranquila y rutinaria hasta que una carta anónima amenaza su paz cotidiana. Este evento cataliza una transformación en la protagonista, revelando su resiliencia y fortaleza interna. A través de este personaje, Borges desafía las expectativas tradicionales sobre las mujeres mayores, mostrando cómo pueden encontrar fuerza y significado en circunstancias adversas. La casa de la señora mayor, llena de objetos antiguos y recuerdos, es un reflejo de su vida interior y su historia personal. La llegada de la carta transforma este espacio seguro en un lugar de misterio y autoexploración, obligándola a enfrentarse a miedos y recuerdos que había mantenido ocultos. Esta transformación del espacio doméstico subraya la



capacidad de la señora mayor para enfrentar y superar los desafíos, destacando su autonomía y valentía.

En "Historia del guerrero y la cautiva," el imaginario femenino se enriquece con la figura de la india cautiva, una mujer de origen europeo que ha sido capturada por los indígenas y ha adoptado completamente su nueva vida. Esta representación desafía las ideas tradicionales de identidad y lealtad, mostrando cómo las mujeres pueden reinventarse y encontrar fuerza en la adaptación y la transformación. La india cautiva, a través de su aceptación de su nueva vida y su rechazo a regresar a la civilización, representa la capacidad de las mujeres para redefinir su identidad en respuesta a contextos cambiantes y hostiles. La relación entre la india cautiva y la abuela inglesa del narrador es un ejemplo de cómo Borges utiliza las interacciones entre personajes para explorar las tensiones culturales y las posibilidades de encuentro. La abuela, movida por la compasión, intenta rescatar a la india, pero esta última reafirma su elección de vida con los indígenas, subrayando su resiliencia y adaptación. Esta dinámica resalta la capacidad de las mujeres para encontrar pertenencia y felicidad en circunstancias adversas, desafiando las expectativas culturales y sociales.

"El duelo" presenta una relación de rivalidad y competencia entre Clara Glencairn y Marta Pizarro, dos artistas que utilizan su competencia para explorar y afirmar su identidad creativa. A través de Clara y Marta, Borges explora la dinámica de poder y la búsqueda de validación en un mundo artístico dominado por hombres. La competencia entre estas dos mujeres no es solo una lucha por el reconocimiento, sino también un proceso de autoexploración y autoafirmación que les permite trascender las limitaciones impuestas por su género y su entorno. Clara y Marta, con sus estilos y enfoques distintos, representan dos facetas del genio artístico que se desafían y complementan mutuamente. Clara, con su precisión técnica y dedicación a la forma clásica, y



Marta, con su estilo vibrante y emotivo, utilizan su rivalidad como un medio para afirmar su identidad creativa y personal. Esta relación refleja cómo las mujeres pueden encontrar fuerza y reconocimiento a través de la competencia y el desafío mutuo, destacando la importancia de las dinámicas socioafectivas en la construcción de los imaginarios femeninos.

En "Ulrica," el imaginario femenino se manifiesta en la figura mística y etérea de Ulrica, una mujer que representa la conexión trascendental y la capacidad de los encuentros humanos para crear experiencias significativas y transformadoras. La relación entre Ulrica y el narrador, Javier Otálora, es breve pero intensa, y su despedida deja una huella duradera en Javier. Ulrica, con su presencia etérea y su relación con lo místico, se integra perfectamente en el entorno histórico y simbólico de York, destacando cómo Borges utiliza los espacios de representación para elevar las experiencias humanas a un plano simbólico y místico. La interacción entre Ulrica y Javier está cargada de significado y transforma a Javier, dejándole una huella indeleble. Ulrica es un símbolo de la belleza y el misterio de la vida, y su presencia en la narrativa de Borges subraya la importancia de las experiencias que trascienden lo cotidiano. A través de este personaje, Borges explora la naturaleza efímera y eterna de las relaciones humanas, destacando la capacidad de las mujeres para crear conexiones significativas y transformadoras.

En "El Aleph," el imaginario femenino se centra en la figura de Beatriz Viterbo, una mujer fallecida cuya presencia sigue influyendo profundamente en la vida del narrador. Aunque Beatriz nunca aparece físicamente en el cuento, su memoria y su influencia son constantes, destacando la persistencia del amor y la memoria. El narrador, obsesionado con Beatriz, visita cada año la casa de su familia para mantener viva su memoria, subrayando la naturaleza duradera y transformadora de las relaciones socioafectivas. El descubrimiento del Aleph en el sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz, añade una dimensión mística y trascendental a la relación del



narrador con ella. El Aleph, un punto que contiene todos los puntos del universo, permite al narrador ver la totalidad de la existencia, pero a pesar de esta visión infinita, su obsesión por Beatriz sigue siendo central. Esta dinámica subraya la capacidad del amor y la memoria para trascender incluso las experiencias más trascendentales, destacando la naturaleza duradera y transformadora de las relaciones socioafectivas.

"La viuda Ching, pirata" presenta un imaginario femenino centrado en el liderazgo y la autoridad de la protagonista. La viuda Ching asume el mando de una flota pirata después de la muerte de su esposo, demostrando su capacidad para ejercer poder y control en un entorno dominado por hombres. Su relación con su tripulación se basa en el respeto y la lealtad, y a través de esta dinámica, Borges explora la capacidad de las mujeres para liderar y comandar en situaciones extremas. La viuda Ching, a través de su liderazgo y astucia, muestra cómo las mujeres pueden desafiar y reconfigurar las estructuras de poder. Su capacidad para superar desafíos y amenazas subraya su resiliencia y adaptación, destacando la fuerza y el poder de las mujeres, incluso en contextos adversos. Este personaje refleja cómo Borges utiliza sus personajes femeninos para desafiar las normas sociales y culturales, creando figuras que muestran una notable capacidad de agencia y transformación.

En "Emma Zunz," el imaginario femenino se construye a través de la figura de Emma, una joven trabajadora que descubre que el responsable de la muerte de su padre es el dueño de la fábrica donde trabaja. Impulsada por el deseo de venganza, Emma planea una elaborada estrategia para hacer justicia, mostrando su inteligencia y determinación. A través de este personaje, Borges explora la capacidad de las mujeres para utilizar sus habilidades y recursos para lograr sus objetivos en situaciones adversas. La transformación de Emma de una joven trabajadora a una figura de justicia implacable subraya la profundidad de sus lazos afectivos y su capacidad para



manipular las circunstancias a su favor. Esta dinámica refleja la inteligencia y determinación de Emma, y cómo las mujeres pueden utilizar sus habilidades y recursos para lograr sus objetivos en situaciones adversas. A través de Emma, Borges desafía las expectativas tradicionales sobre la pasividad y la sumisión de las mujeres, mostrando cómo pueden tomar el control de su destino y hacer justicia.

En "La intrusa," el imaginario femenino se manifiesta a través de la figura de Juliana, una mujer que se convierte en el objeto de deseo y posesión de los hermanos Nilsen. La relación entre los hermanos y Juliana es un triángulo de celos, posesión y deseo, que finalmente lleva a un desenlace trágico. Esta dinámica refleja las tensiones y conflictos internos de los personajes, y cómo las relaciones afectivas pueden convertirse en campos de batalla emocionales. Juliana, a pesar de ser objeto de posesión en un entorno patriarcal, muestra una capacidad de resistencia y agencia, negociando su posición en esta relación compleja. Esta dinámica subraya la capacidad de las mujeres para navegar y desafiar las estructuras de poder y las expectativas sociales, destacando las complejidades de las relaciones afectivas en la narrativa de Borges. A través de Juliana, Borges explora cómo las mujeres pueden encontrar fuerza y significado incluso en circunstancias adversas, desafiando las expectativas culturales y sociales.

A través de estos cuentos, se pueden identificar varias similitudes en la forma en que Borges construye los imaginarios femeninos. En todos los casos, los personajes femeninos no son simplemente accesorios en la narrativa, sino elementos esenciales que enriquecen la trama y profundizan en los temas de identidad, transformación y resiliencia. Una característica común es la capacidad de los personajes femeninos para desafiar y reconfigurar las normas sociales y culturales. En "La señora mayor," la protagonista enfrenta y supera los desafíos que se le presentan, mostrando su autonomía y valentía. En "Historia del guerrero y la cautiva," la india cautiva



redefine su identidad en respuesta a un nuevo contexto cultural, mostrando su resiliencia y adaptación. En "El duelo," Clara y Marta utilizan su rivalidad como un medio para afirmar su identidad creativa y personal.

Además, en muchos de estos cuentos, los personajes femeninos actúan como catalizadores de la trama, impulsando a los personajes masculinos a tomar decisiones y acciones que revelan sus verdaderas naturalezas y capacidades. Ulrica, en su breve pero intensa relación con Javier transforma a este último y le deja una huella duradera. Beatriz Viterbo, aunque fallecida, sigue influyendo profundamente en la vida del narrador, destacando la persistencia del amor y la memoria. Emma Zunz, impulsada por el deseo de venganza, utiliza su inteligencia y determinación para hacer justicia.

Otra similitud es la representación de las mujeres como figuras de fuerza y poder, incluso en contextos adversos. La viuda Ching, a través de su liderazgo y astucia, muestra cómo las mujeres pueden desafiar y reconfigurar las estructuras de poder. Juliana, en "La intrusa," navega una relación de posesión y deseo, mostrando resistencia y agencia a pesar de las dinámicas patriarcales. Estas representaciones subrayan la capacidad de las mujeres para encontrar fuerza y significado en circunstancias adversas, desafiando las expectativas culturales y sociales.

Así pues, la construcción de los imaginarios femeninos en la narrativa de Jorge Luis Borges es un proceso complejo y multifacético que involucra tanto la representación de las mujeres en sus cuentos como las formas en que estos personajes desafían y reconfiguran las normas sociales y culturales. A través de sus personajes femeninos, Borges explora temas de identidad, transformación y resiliencia, creando imaginarios que son tanto reflejos de su tiempo como anticipaciones de futuros posibles. Los personajes femeninos en su obra no solo enriquecen las tramas de sus cuentos, sino que también ofrecen una visión compleja y matizada de la femineidad



y el poder en un mundo cambiante. A través de su narrativa, Borges nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la identidad y la capacidad humana para encontrar significado y fuerza en las circunstancias más inesperadas, destacando la importancia de los imaginarios femeninos en la literatura y en la vida

Conclusiones

Los espacios de representación en la narrativa de Borges no son meros escenarios estáticos, sino que se convierten en elementos dinámicos que interactúan con los personajes femeninos y reflejan sus estados emocionales y transformaciones internas. En este sentido, los espacios actúan como espejos simbólicos, amplificando y revelando las complejidades de las vidas de las mujeres en los cuentos de Borges.

La teoría de la hibridez juega un papel crucial en este análisis, especialmente en cómo estos espacios permiten la coexistencia y el entrecruzamiento de múltiples identidades y culturas. En "Historia del guerrero y la cautiva," la frontera no es solo un lugar físico, sino un espacio simbólico donde la hibridez cultural de la india cautiva se manifiesta y se redefine continuamente. Este enfoque híbrido permite a Borges explorar la complejidad y la riqueza de las identidades femeninas, que no se limitan a un solo conjunto de normas culturales, sino que están en constante evolución y renegociación.

Las relaciones socioafectivas en los cuentos de Borges son complejas y reflejan una amplia gama de dinámicas de poder, afecto y conflicto. Estas relaciones no solo impulsan la trama, sino que también revelan las profundidades emocionales y las transformaciones personales de los personajes femeninos. La teoría de la hibridez también es relevante aquí, ya que muchas de estas



relaciones socioafectivas se desarrollan en contextos donde se encuentran y se entremezclan diversas influencias culturales y emocionales. En "Historia del guerrero y la cautiva," la relación entre la india cautiva y la abuela inglesa del narrador es un encuentro de dos mundos culturales que se influyen mutuamente, creando una dinámica híbrida que desafía las identidades fijas y estáticas.

La construcción de los imaginarios femeninos en la obra de Borges involucra tanto la representación de las mujeres en sus cuentos como la forma en que estos personajes desafían y reconfiguran las normas sociales y culturales. Los personajes femeninos de Borges no se limitan a ser meros reflejos pasivos de su entorno; en cambio, actúan como agentes activos que cuestionan y transforman las expectativas y restricciones impuestas por la sociedad. La teoría de Alfonso de Toro es esencial para entender cómo Borges construye estos imaginarios femeninos, ya que muchos de sus personajes femeninos existen en espacios de intersección cultural y social. En "Historia del guerrero y la cautiva," la india cautiva representa una identidad híbrida que desafía las categorías fijas de identidad cultural, mostrando cómo las mujeres pueden negociar y redefinir sus identidades en contextos cambiantes. Esta hibridez cultural y social permite a Borges explorar la complejidad y la riqueza de las identidades femeninas, que no se limitan a un solo conjunto de normas culturales, sino que están en constante evolución y renegociación.

El análisis de los imaginarios femeninos en la narrativa de Jorge Luis Borges ha permitido desentrañar cómo este autor argentino construye y presenta a los personajes femeninos en sus cuentos. A lo largo de este estudio, hemos explorado diversos aspectos de la representación femenina en ocho cuentos seleccionados: "La señora mayor," "Historia del guerrero y la cautiva," "El duelo," "Ulrica," "El Aleph," "La viuda Ching, pirata," "Emma Zunz," y "La intrusa". A través de estas obras, Borges nos muestra un panorama rico y multifacético de la feminidad, abordando



temas como la identidad, la resiliencia, la transformación, y las dinámicas socioafectivas entre los personajes femeninos y masculinos. Esta conclusión busca sintetizar los principales hallazgos del análisis, destacando las contribuciones de Borges a la literatura en términos de la representación de las mujeres y los espacios simbólicos y físicos en los que se desenvuelven.

El estudio de los imaginarios femeninos en la narrativa de Jorge Luis Borges ha revelado la profundidad y complejidad con la que este autor aborda la representación de las mujeres. A través de un análisis detallado de ocho cuentos seleccionados, hemos explorado cómo Borges utiliza los espacios de representación y las relaciones socioafectivas para construir personajes femeninos ricos y multifacéticos. Estos personajes, aunque a menudo se enfrentan a circunstancias adversas, muestran una notable capacidad de resiliencia y transformación, desafiando y reconfigurando las normas sociales y culturales de su tiempo.

Los espacios de representación en la narrativa de Borges actúan como escenarios simbólicos que reflejan y amplifican las experiencias de los personajes femeninos. Desde los entornos domésticos hasta los vastos mares y las fábricas urbanas, estos espacios no solo enmarcan las historias, sino que también actúan como reflejos y catalizadores de las emociones y conflictos de los personajes.

Las relaciones socioafectivas en los cuentos de Borges son esenciales para la construcción y desarrollo de los imaginarios femeninos. A través de dinámicas complejas y multifacéticas, Borges explora las tensiones y posibilidades de conexión entre los personajes femeninos y masculinos, subrayando la capacidad de las mujeres para encontrar fuerza y significado en circunstancias adversas.

En última instancia, la construcción de los imaginarios femeninos en la obra de Borges es un proceso que involucra tanto la representación de las mujeres en sus cuentos como las formas



en que estos personajes desafían y reconfiguran las normas sociales y culturales. A través de sus personajes femeninos, Borges nos ofrece una visión compleja y matizada de la feminidad y el poder, destacando la importancia de estos imaginarios en la literatura y en la vida. Su obra nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la identidad y la capacidad humana para encontrar significado y fuerza en las circunstancias más inesperadas, subrayando la relevancia y profundidad de su contribución a la literatura mundial.



Obras citadas.

- Aquino, Alejandra. “La subjetividad a debate”. *Sociológica*. Núm. 80, 2013, pp. 259-278.
- Arfuch, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo libros, 2005, Buenos Aires.
- Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Ediciones siglo XX. 1970, México.
- Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. México, 2011
- Butler, Judith. “Variaciones sobre sexo y género: Beavoir, Wittig y Foucault” en *El género. La construcción social de la diferencia sexual* de Marta Lamas. Programa Universitario de Estudios de Género. 2000, México.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de Ma. Antonia Muñoz. Editoriales Paidós. 2007, Barcelona.
- Calle, Jhonny. “Cuestiones de género en la obra *Orlando* de Virginia Wolf y su traducción al español por Jorge Luis Borges”. *Forma y función*. Vol. 28, No. 2, 2015, pp. 63-81.
- Cegarra, J. “Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales”. *Cinta Moebi*. Núm. 43, 2012, pp. 1-13.
- Delgado de Smith, Yamilé. “El sujeto: los espacios públicos y privados desde el género”. *Estudios culturales*. Vol. 1, número 2, 2008, pp. 113-16.
- Fernández, Silvia. “Beatriz y Marcela, dos mujeres transgresoras en la literatura de Cervantes y Borges”. *Sincronía*. No. 77, 2020, pp. 338-362.
- Ferrón Martínez, Laura Elena. “Subjetividad femenina más allá de la diferencia anatómica de los sexos”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. Número 2, 2007, pp. 103-134.
- Flores Flores, Jorge Alan. “Las lecturas filosóficas de Jorge Luis Borges”. México, 2024.



- Foucault, Michael. “Des espaces autres. Heterotopies”. *Revista Fractal*. No. 51, 2008
[<https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>]
- Fraser Nancy, “¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista” en *¿Reconocimiento o redistribución? Un debate entre el marxismo y feminismo*. Traficantes de sueños. 2016, Madrid.
- García, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategia para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, 1990, Argentina.
- Gerez, Marta. “Ultraje, culpa y odio de Emma Zunz”. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*. No. 19, 2019, pp. 273-282.
- Gloria Anzaldúa (2004) "Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan", en *Bell Hooks y otras, Otras inapropiables*, Traficantes de sueños, Madrid.
- Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, México.
- Hall, Stuart. *Estudios culturales 1983: Una historia teórica*. Traducc. Alcira Bixio, Paidós, 2017, Argentina.
- Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión editores, 2010, Colombia.
- Harrison, Osvaldo. “Feminicidio. La mujer como causa de despecho entre dos hermanos en conflicto emocional en ‘La intrusa’ de Jorge Luis Borges”. *Acta Assyensia Comparationis*. No. 23, 2019, pp. 51-62.
- Hooks, Bell. “Devorar al otro: deseo y resistencia”. *Textos de teorías y crítica literaria: del formalismo a los estudios postcoloniales*, coord. Aráujo, Nara y Delgado, Teresa Editorial Anthropos, 2010, España, pp. 461-476.



- Irigaray, Luce. *An ethics of a sexual difference*. Traducción por Carolyn Burke y Gillian C. Gill. Prensa de Cornell University. 1993, Nueva York.
- Kraidy, Marwan M. "Hybridity in cultural globalization". *Communication Theory*. Vol. 12, número 3, 2002, 316 – 339.
- Lara, Alí. Enciso Domínguez Gianzú. "Giro afectivo". *Athenea Digital*. Vol. 13, número 3, 2013, pp. 101-119.
- Leah Muñoz (2018) "Materializar lo trans. Un diálogo entre la nueva biología y el nuevo materialismo feminista", en Guerrero-McManus&Pons-Rabasa *Afecto, cuerpo e identidad. Reflexiones encarnadas*. Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, México.
- Marina, Malva. "Memoria de género y muerte auténtica en 'La amortajada' de María Luisa Bombal". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 44, No. 2, 2015, pp. 285-304.
- Martín, Luisa. "Michel Foucault: Discurso y política". *Anuario de Glotopolítica*. Núm. 3, 2020, 35-56.
- Mcintoch, Peggy. "El privilegio blanco: deshaciendo la maleta invisible". *Planeta tierra*. No. 10, 2008. Págs. 23-33
- Molina, Mario. "Género y memoria en *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez". *Revista Letral*. No. 22, 2019, pp. 90-109.
- Mora, Edith. "Frontera y heterotopías. Espacios del imaginario femenino en "Malintzin de las maquilas", de Carlos Fuentes" *Revista de humanidades. Tecnológico de Monterrey*, No. 29-30, 2010-2011, pp. 31-58
- Moraña, Mabel. Sánchez Prado, Ignacio M. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana, 2012, Madrid.



- Nieva de la Paz, Pilar. “Hacia la construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la transición política (1975-1982)” *Hispanística XX*. Número 19, 2002, pp. 419-432.
- Olivares, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria femenina*. Colegio de México, 1997, México.
- Preciado, Paul. *Manifiesto contrasexual*. Traducción de Julio Días y Carolina Meloni. Editorial Anagrama. 2011, Barcelona.
- Richard, Nelly. “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, coord. Mato, Daniel, CLACSO, 2001, Buenos Aires, pp. 185-199.
- Rivera, Miguel. “Emma Zunz y sus precursoras”. *Hispanófila*. No. 164, 2012, pp. 69-80.
- Rodríguez, Ángela. “Entre el horror y la renuncia: la sexualidad en cuatro cuentos de Borges”. *Revista Eletrônica do Netlli*. Vol. 8, No. 2, 2019, pp. 1-10.
- Rosano, Susana. “Imaginario femenino en el populismo argentino. Género y nación en La razón de mi vida, de Eva Perón”. *Iberoamericana: América latina - España – Portugal*. Vol. 5, número 19, 2005, pp. 51-63.
- Sassen, Saskia. *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Traficantes de sueños, 2003, Madrid.
- Schaer, Paula. “Sexualidad y violencia, un paralelo entre el cuento de Jorge Luis Borges ‘Emma Zunz’ y la versión del relato bíblico ‘Judith’ en la tragedia de Hebbel”. *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*. No. 32, 2014.



- Scott, Joan W. “El género. Una categoría para el análisis histórico” en *El género. La construcción social de la diferencia sexual* de Marta Lamas. Programa Universitario de Estudios de Género. 2000, México.
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39, enero-diciembre, 2003, pp. 297-364.
- Szurmuk, Mónica. Mckee Irwin, Robert. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo veintiuno editores, 2009, México.
- Toro, Alfonso de. (1991). “Posmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa posmoderna)”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LVII, No. 155-156, abril-septiembre.
- (2006a). Introducción. Más allá de la ‘Postmodernidad’, ‘Postcolonialidad’ y ‘Globalización’: Hacia una teoría de la hibridez, in: Alfonso de Toro, Alfonso. (Ed.). *Cartografías y estrategias de la ‘postmodernidad’ y la ‘postcolonialidad’ en Latinoamérica. ‘Hibridez’ y ‘Globalización’*. Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert. TKKL/TCCL Vol. 32: S. 9-44. in the Americas – Identidades nacionales y transnacionales en las Ámericas. Berlin: LIT Verlag. S. 321-347.
- (2006b). *Cartografías y estrategias de la ‘postmodernidad’ y la ‘postcolonialidad’ en Latinoamérica: ‘Hibridez’ y ‘Globalización’*. Vervuert. pp. 1-9
- (2009). “Escenificación de nuevas hibriaciones, nuevas identidades: Repensar las Américas. Reconocimiento – diferencia – globalización: Latino Culture como modelo de coexistencias híbridas”. In: Thies, Sebastian, Raab, Josef. (Hrsg.). *E Pluribus Unum? National and Transnational Identities*
- (2014). “Borges flâneur-promeneur-reveur-solitaire. La construcción de una identidad literaria-cultural. La intimidad de Buenos Aires“. In: Roland Spiller (Hg.). (2014). *Borges-*



- Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Estudios Latinoamericanos de Erlangen, Vol. 52. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 43-55.
- (2014). “Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX: La Postmodernidad y la Postcolonialidad”. In: Carlos A. Gadea / Eduardo Portanova Barros Organizadores). *A “questão pós” nas Ciências Sociais. Crítica, estética, política e cultura*. Curitiba: Appris. 2014, 97-166
- (2014). “Transmedialidad_Transculturalidad_Un modelo”. in: Beata Baczynska / Marlena Krupa. (Hrsg.). *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław. S. 13-36
- (2018) “Transversalidad. Sistemas híbridos y lugar performativo de las culturas y literaturas”. *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI: posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. S. 45-62.
- Torres, Esteban. Del Valle, Carlos. *Discurso y poder. Aproximaciones teóricas y prácticas*. Ediciones Universidad de la frontera, 2014, Chile.
- Trujillo, Sandra. “Los personajes femeninos en la narrativa de Waldina Dávila de Ponce de León”. *Estudios de literatura colombiana*. No. 38, 2016, pp. 77-92.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. “El cuerpo como paradigma teórico en literatura” *La ventana*. *Revista de estudios de género*, Vol. 3, No. 2, 2008, pp. 56-86.



Anexos 1



PERSONAJES FEMENINOS EN NARRATIVA DE JORGE LUIS BORGES				
LIBRO	CUENTO	PERSONAJE	DESCRIPCIÓN	Notas adicionales
Historia Universal de la infamia (1935)	El atroz redentor Lazarus Morell	N/A	“A principios del siglo XIX (la fecha que nos interesa) las vastas plantaciones de algodón que había en las orillas eran trabajadas por negros, de sol a sol. Dormían en cabañas de madera, sobre el piso de tierra. Fuera de la relación madre-hijo, los parentescos eran convencionales y turbios.” (Borges, 16)	Se hace mención a la relación madre-hijo pero ningún personaje en concreto.
	El impostor inverosímil Tom Castro	Lady Tichborne	“Lady Tichborne, horrorizada madre de Roger, rehusó creer en su muerte y publicó desconsolados avisos en los periódicos de más amplia circulación.” (Borges, 25) “Bogle inventó que el deber de Orton era embarcarse en el primer vapor para Europa y satisfacer la esperanza de Lady Tichborne,	



			<p>declarando ser su hijo.”(Borges, 25)</p> <p>“ Los repetidos e insensatos avisos de Lady Tichborne demostraban su plena seguridad de que Roger Charles no había muerto, su voluntad de reconocerlo.” (Borges, 26)</p> <p>“ En la imponente soledad de un hotel de París, la dama la leyó y la releyó con lágrimas felices y en pocos días encontró los recuerdos que le pedía su hijo.” (Borges, 26)</p> <p>“El día de invierno era de muchísimo sol; los ojos fatigados de Lady Tichborne estaban velados de llanto.” (Borges, 26)</p> <p>“. Ahora que de veras lo tenía, podía prescindir del diario y las cartas que él le mandó desde el Brasil: meros reflejos adorados que habían</p>	
--	--	--	--	--



			<p>alimentado su soledad de catorce años lóbregos.” (Borges, 26)</p>	
	<p>La viuda Ching, pirata</p>	<p>La viuda de Ching</p>	<p>“Otra, más venturosa y longeva, fue una pirata que operó en las aguas del Asia, desde el Mar Amarillo hasta los ríos de la frontera del Annam. Hablo de la aguerrida viuda de Ching.” (Borges, 31)</p> <p>“ La viuda, transfigurada por la doble traición, congregó a los piratas, les reveló el enredado caso y los instó a rehusar la clemencia falaz del Emperador y el ingrato servicio de los accionistas de afición envenenadora.” (Borges, 31)</p> <p>“Era una mujer sarmentosa, de ojos dormidos y sonrisa cariada. El pelo renegrido y aceitado tenía más</p>	



			<p>resplandor que los ojos.” (Borges, 32)</p> <p>“ El reglamento, redactado por la viuda Ching en persona, es de una inapelable severidad, y su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria a la manera china oficial” (Borges, 32)</p> <p>“Entonces los seiscientos juncos de guerra y los cuarenta mil piratas victoriosos de la Viuda soberbia remontaron las bocas del Si-Kiang (Borges, 34)</p> <p>“ La Viuda se afligía y pensaba. Cuando la luna se llenó en el cielo y en el agua rojiza, la historia pareció tocar a su fin.” (Borges, 35)</p> <p>“Los cronistas refieren que la</p>	
--	--	--	---	--



			<p>zorra obtuvo su perdón y dedicó su lenta vejez al contrabando de opio. Dejó de ser la Viuda; asumió un nombre cuya traducción española es Brillo de la Verdadera Instrucción.”</p> <p>(Borges, 36)</p>	
		Mary Read	<p>“Una de ellas fue Mary Read, que declaró una vez que la profesión de pirata no era para cualquiera, y que, para ejercerla con dignidad, era preciso ser un hombre de coraje, como ella”</p> <p>(Borges, 30)</p> <p>“Hacia 1720 la arriesgada carrera de Mary Read fue interrumpida por una horca española, en Santiago de la Vega (Jamaica).”</p> <p>(Borges, 30)</p>	
		Anne Bonney	<p>“Otra pirata de esos mares fue Anne Bonney, que era una irlandesa resplandeciente, de</p>	



			<p>senos altos y de pelo fogoso, que más de una vez arriesgó su cuerpo en el abordaje de naves. Fue compañera de armas de Mary Read, y finalmente de horca. Su amante, el capitán John Rackam, tuvo también su nudo corredizo en esa función. Anne, despectiva, dio con esta áspera variante de la reconvención de Aixa a Boabdil: "Si te hubieras batido como un hombre no te ahorcarían como a un perro".</p> <p>(Borges, 30)</p>	
		Mujeres de tripulación	<p>“La tripulación viajaba con sus mujeres, pero el capitán con su harem, que era de cinco o seis, y que solían renovar las victorias.”</p> <p>(Borges, 33)</p>	Corta mención
		Harén del capitán	<p>“La tripulación viajaba con sus mujeres, pero el capitán con su harem, que era de cinco o</p>	Corta mención



			seis, y que solían renovar las victorias.” (Borges, 33)	
		Mujeres arrebatadas de las aldeas	“El comercio con las mujeres arrebatadas en las aldeas queda prohibido sobre cubierta; deberá limitarse a la bodega y nunca sin el permiso del sobrecargo. La violación de esta ordenanza es la muerte” (Borges, 32)	Corta mención
	El proveedor de in iquidades Monk Eastman	Viuda Red Nora	“mujeres como la repetida viuda Red Norah, amada y ostentada por todos los varones que dirigieron la banda de los Gophers; mujeres como Lizzie the Dove, que se enlutó cuando lo ejecutaron a Danny Lyons y murió degollada por Gentle Maggie, que le discutió la antigua pasión del hombre muerto y ciego;” (Borges, 38)	Corta mención
		Lizzie the Dove	“mujeres como la repetida viuda Red Norah, amada y ostentada por todos los varones que	Corta mención



			dirigieron la banda de los Gophers; mujeres como Lizzie the Dove, que se enlutó cuando lo ejecutaron a Danny Lyons y murió degollada por Gentle Maggie, que le discutió la antigua pasión del hombre muerto y ciego;” (Borges, 38)	
		Gentle Maggie	“mujeres como la repetida viuda Red Norah, amada y ostentada por todos los varones que dirigieron la banda de los Gophers; mujeres como Lizzie the Dove, que se enlutó cuando lo ejecutaron a Danny Lyons y murió degollada por Gentle Maggie, que le discutió la antigua pasión del hombre muerto y ciego;” (Borges, 38)	Corta mención
	El tintorero enmascarado Hákim de Merv	Harén de 114 mujeres	“Delegaba las fatigas de gobernar en seis o siete adeptos. Era estudioso de la meditación y la paz: un harem de ciento catorce	Corta mención



			<p>mujeres ciegas trataba de aplacar las necesidades de su cuerpo divino.” (Borges, 59)</p>	
	Hombre de la esquina rosada	Lujanera	<p>“Pero la Lujanera, que era la mujer de Rosendo, las sobraba lejos a todas. Se murió, señor, y digo que hay años en que ni pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos. Verla, no daba sueño.” (Borges, 63)</p> <p>“ La Lujanera lo miró aborreciéndolo y se abrió paso con la crencha en la espalda, entre el carreraje y las chinas, y se jué a su hombre y le metió la mano en el pecho y le sacó el cuchillo desenvainado” (Borges, 65)</p> <p>“Entonces la Lujanera se le prendió y le echó los brazos al cuello y lo miró con esos ojos y le dijo</p>	



			<p>con ira.” (Borges, 65)</p> <p>“o. Para ésa y para muchas, pensé, y tal vez para todas, porque la Lujanera era cosa seria” (Borges, 67)</p> <p>“ La Lujanera lo miraba como perdida, con los brazos colgando. Todos estaban preguntándose con la cara y ella consiguió hablar.” (Borges, 68)</p> <p>“ Sentí que muchos me miraban, para no decir todos. Dije como con sorna: —Fijensén en las manos de esa mujer. ¿Qué pulso ni qué corazón va a tener para clavar una puñalada?” (Borges, 69)</p>	
		Julia	<p>“La Julia, aunque de humilde color, era de lo más conciente y formal” (Borges, 63)</p> <p>“Cuando golpeó, la Julia había estao</p>	



			<p>cebando unos mates y el mate dio la vuelta redonda y volvió a mi mano, antes que falleciera. "Tápenme la cara", dijo despacio, cuando no pudo más. Sólo le quedaba el orgullo y no iba a consentir que le curiosearan los visajes de la agonía." (Borges, 68)</p>	
		Mujeres	<p>"I, así que no faltaban musicantes, güen beberaje y compañeras resistentes pal baile." (Borges, 63)</p>	Corta mención
		Compañera	<p>" Me tocó una compañera muy seguidora, que iba como adivinándome la intención" (Borges, 63)</p> <p>"Después, la brisa que la trajo tiró por otro rumbo, y volví a atender a mi cuerpo y al de la compañera y a las conversaciones del baile." (Borges, 63)</p>	Corta mención



	Etcétera	Sirvienta	“Entonces don Illán (cuyo rostro se había remozado de un modo extraño), dijo con una voz sin temblor: —Pues tendré que comerme las perdices que para esta noche encargué. La sirvienta se presentó y don Illán le dijo que las asara.” (Borges, 77)	Corta mención
Ficciones (1944)	Tlön, Uqbar, Orbis Tertius	Princesa de Faucigny Lucinge	“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	Corta mención



			<p>cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real.”</p> <p>(Borges, 105)</p>	
	<p>Pierre Menard, autor del Quijote</p>	<p>La condesa de Bagnoregio</p>	<p>“La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y ahora de Pittsburgh, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras) ha sacrificado “a la veracidad y a la muerte” (tales son sus palabras) la señoril reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista Luxe me concede asimismo su beneplácito. Esas ejecutorias, creo, no son</p>	<p>Corta mención</p>



			insuficientes.” (Borges, 108)	
		Madame Henri Bachelier	“La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores—“ (Borges, 108) “Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de madame Henri Bachelier)” (Borges, 111) “ Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro	Corta mención



			<p>Le jardin du Centaure de madame Henri Bachelier como si fuera de madame”</p> <p>(Borges, 117)</p>	
	<p>La lotería en Babilonia</p>	N/A	<p>“Una jugada feliz podía motivar su elevación al concilio de magos o la prisión de un enemigo (notorio o íntimo) o el encontrar, en la pacífica tiniebla del cuarto, la mujer que empieza a inquietarnos o que no esperábamos rever” (Borges, 127)</p> <p>“Además ¿quién podrá jactarse de ser un mero impostor? El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de la Compañía?”</p> <p>(Borges, 130)</p>	<p>Se menciona el papel de la mujer asesinada como ilustración a los actos de compañía. Ningún personaje en concreto</p>



	<p>Examen de la obra de Herbert Quain</p>	<p>Miss Ulrica Thrale</p>	<p>“ El invisible centro de la trama es miss Ulrica Thrale, la hija mayor del general. A través de algún diálogo la entrevemos, amazona y altiva; sospechamos que no suele visitar la literatura; los periódicos anuncian su compromiso con el duque de Rutland; los periódicos desmienten el compromiso. La venera un autor dramático, Wilfred Quarles; ella le ha deparado alguna vez un distraído beso. (Borges, 135)</p> <p>“ Miss Thrale existe; Quigley nunca la ha visto, pero morbosamente colecciona retratos suyos del Tatler o del Sketch” (Borges, 135)</p>	<p>Se menciona como el “invisible centro de la trama”</p>
	<p>El jardín de senderos que se bifurcan</p>	<p>Reina Shahrzad</p>	<p>“Recordé también esa noche que está en el</p>	<p>Corta mención</p>



			centro de Las mil y una noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de Las mil y una noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito” (Borges, 153)	
	Funes el memorioso	María Clementina Funes	“Agregó que era hijo de una planchadora del pueblo, María Clementina Funes, y que algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O'Connor, y otros un domador o rastreador del departamento del Salto. Vivía con su madre, a la vuelta de la quinta de los Laureles.” (Borges, 164)	Corta mención
		Madre del padre de Funes	“Agregó que era hijo de una planchadora del pueblo, María Clementina Funes, y que	Corta mención



			<p>algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O'Connor, y otros un domador o rastreador del departamento del Salto.</p> <p>Vivía con su madre, a la vuelta de la quinta de los Laureles.”</p> <p>(Borges, 164)</p>	
	Tema del traidor y del héroe	Calpurnia	<p>“ La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatir una torre que le había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilgarvan”</p> <p>(Borges, 178).</p>	Corta mención
	La muerte y la brújula	Mujer del bar	<p>“Iba, alto y vertiginoso, en el medio, entre los arlequines enmascarados.</p> <p>(Una de las mujeres del bar</p>	Corta mención



			recordó los losanges amarillos, rojos y verdes.) Dos veces tropezó;” (Borges, 185)	
	El milagro secreto	Julia de Weidenau	“ en el diálogo, aluden a su novia, Julia de Weidenau, y a un tal Jaroslav Kubin, que alguna vez la importunó con su amor. “ (Borges, 196)	Corta mención
El Aleph (1949)	El inmortal	Princesa de Lucinge	“En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la Iliada de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él.” (Borges, 223)	Corta mención
		Mujeres	“Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que	Corta mención



			tienen las mujeres en común y se nutren de leones” (Borges, 225)	
	El muerto	Mujer de cabello rojizo	“ En una suerte de escritorio que da al zaguán (Otálora nunca ha visto un zaguán con puertas laterales) está esperándolo Azevedo Bandeira, con una clara y desdeñosa mujer de pelo colorado” (Borges, 240) “ En eso, ve en el espejo que alguien ha entrado. Es la mujer de pelo rojo; está a medio vestir y descalza y lo observa con fría curiosidad. Bandeira se incorpora; mientras habla de cosas de la campaña y despacha mate tras mate, sus dedos juegan con las trenzas de la mujer.” (Borges, 242) “ Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad	



			<p>del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.”</p> <p>(Borges, 242)</p> <p>“Se levanta y golpea con suavidad a la puerta de la mujer. Ésta le abre en seguida, como si esperara el llamado. Sale a medio vestir y descalza” (Borges, 243)</p>	
	Los teólogos	N/A	<p>“Hay quien busca el amor de una mujer para olvidarse de ella, para no pensar más en ella;” (Borges, 246)</p>	<p>Se hace mención del amor hacia la mujer. Ningún personaje en concreto.</p>
	Historia del guerrero y la cautiva	La abuela inglesa	<p>“La encontré al fin; era un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto.” (256)</p>	



			<p>“Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo;” (256)</p> <p>“Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país.” (257)</p> <p>“A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movidada por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. juró ampararla, juró rescatar a sus hijos.” (257)</p> <p>“quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...” (257)</p>	
--	--	--	--	--



			<p>“Mi abuela había salido a cazar” (257)</p> <p>“La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos- Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.” (257)</p>	
		Muchacha india	<p>“le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos</p>	



		<p>mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desganado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles.” (256)</p> <p>“ la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el</p>	
--	--	---	--



			<p>idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral” (257)</p> <p>“La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto.” (257)</p> <p>“Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar tic otro modo, o</p>	
--	--	--	---	--



			<p>como un desafío y un signo.” (257)</p> <p>“La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos- Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.” (257)</p>	
	<p>Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)</p>	<p>Isidora Cruz</p>	<p>“hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él.” (Borges, 259)</p>	<p>Corta mención</p>



			<p>“La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro.” (Borges, 259)</p>	
	Emma Zunz	Emma Zunz	<p>“Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin.” (263)</p> <p>“En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día del suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue</p>	



			<p>Emanuel Zunz.” (263)</p> <p>“Emma, desde 1916, guardaba el secreto. A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder.” (264)</p> <p>“ Había en la fábrica rumores de huelga; Emma se declaró, como siempre, contra toda violencia.” (364)</p> <p>“Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y</p>	
--	--	--	--	--



			<p>nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico” (264)</p> <p>“El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tenía que tramar y que imaginar” (264)</p> <p>“¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?” (365)</p> <p>“fue una herramienta para Emma como esta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia.” (266)</p>	
--	--	--	--	--



			<p>“El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse.” (266)</p> <p>“Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin.” (266)</p> <p>“Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra.” (267)</p> <p>“Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido” (268)</p>	
--	--	--	---	--



		Madre de Emma Zunz	“Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre” (263)	
		Elsa Urstein	“A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein.” (264) “Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara.” (264) “Emma trabajó hasta las doce y fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo.” (265)	
		Perla Kronfuss	“Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que	



			<p>Emma hablara.” (264)</p> <p>“Emma trabajó hasta las doce y fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo.” (265)</p>	
		Mujeres de bar	<p>“Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres.” (265)</p>	Corta mención
	La busca de Averroes	Esclavas de cabello negro	<p>“En el harén, las esclavas de pelo negro habían torturado a una esclava de pelo rojo, pero él no lo sabría sino a la tarde” (293)</p> <p>“Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchachas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez</p>	Corta mención



			Guadalquivir” (292)	
		Esclava de cabello rojo	“En el harén, las esclavas de pelo negro habían torturado a una esclava de pelo rojo, pero él no lo sabría sino a la tarde” (293) “Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchachas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez Guadalquivir” (292)	Corta mención
	La casa de Asterión	Reina	“Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.” (Borges, 269)	En el epígrafe
		Ariadna	“—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.” (Borges, 271)	Corta mención
	La otra muerte	N/A	“Con otra voz dijo que la guerra	Se hace mención de la



			servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es.” (Borges, 273)	utilidad de las mujeres. Ningún personaje en concreto.
	El Zahir	Teodelina Villar	<p>“ El seis de junio murió Teodelina Villar. Sus retratos, hacia 1930, obstruían las revistas mundanas; esa plétora acaso contribuyó a que la juzgaran muy linda, aunque no todas las efigies apoyaran incondicionalmente esa hipótesis. Por lo demás, Teodelina Villar se preocupaba menos de la belleza que de la perfección.” (295)</p> <p>“Análogo, pero más minucioso, era el rigor que se exigía Teodelina Villar. Buscaba, como el adepto de Confucio o el talmudista, la irreprochable corrección de cada</p>	



			<p>acto, pero su empeño era más admirable y más duro, porque las normas de su credo no eran eternas, sino que se plegaban a los azares de París o de Hollywood. Teodelina Villar se mostraba en lugares ortodoxos, a la hora ortodoxa, con atributos ortodoxos, con desgano ortodoxo, pero el desgano, los atributos, la hora los lugares caducaban casi inmediatamente y servirían (en boca de Teodelina Villar) para definición de lo cursi. Buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo. Su vida era ejemplar y, sin embargo, la roía sin tregua una desesperación interior. Ensayaba continuas metamorfosis, como para huir de</p>	
--	--	--	--	--



			<p>sí misma; el color de su pelo y las formas de su peinado eran famosamente inestables. También cambiaban la sonrisa, la tez, el sesgo de los ojos. Desde 1932, fue estudiosamente delgada... La guerra le dio mucho que pensar.” (296)</p> <p>“ Teodelina Villar fue mágicamente la que fue hace veinte años; sus rasgos recobraron la autoridad que dan la soberbia, el dinero, la juventud, la conciencia de coronar una jerarquía, la falta de imaginación, las limitaciones, la estolidez.” (297)</p>	
		Señora de Abascal	“La noche que velaron a Teodelina, me sorprendió no ver entre los presentes a la señora de Abascal, su hermana menor. En	Corta mención



			<p>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 dele temando con la moneda, idéntica al chauffeur de Morena Sackmann.” (302)</p>	
		Amiga de Teodelina	<p>“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 dele temando con la moneda, idéntica al chauffeur de Morena Sackmann.” (302).</p>	Corta mención



		Morena Sackmann	<p>“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 dele temando con la moneda, idéntica al chauffeur de Morena Sackmann.” (302)</p>	Corta mención
		Hija de Teodelina Villar	<p>“su hija decoró anuncios de cremas y de automóviles. (¡Las cremas que hartó se aplicaba, los automóviles que ya no poseía!) Ésta sabía que el buen ejercicio de su arte exigía una gran fortuna; prefirió retirarse a claudicar” (296)</p>	
	La espera	Mujer	<p>“El cochero le ayudó a bajar el baúl; una mujer de</p>	Corta mención



			<p>aire distraído o cansado abrió por fin la puerta.” (Borges, 320)</p> <p>“Precedido por la mujer, atravesó el zaguán y el primer patio.” (Borges, 320)</p>	
	El hombre en el umbral	Mujeres	<p>“Por fin –esto fue quizá lo más arduo— buscaron y nombraron un juez para juzgar al juez. Aquí lo interrumpieron unas mujeres que entraban en la casa.” (Borges, 327)</p> <p>“Una turba hecha de hombres y mujeres de todas las naciones del Punjab se desbordó, rezando y cantando, sobre nosotros y casi nos barrió:” (Borges, 329)</p>	Corta mención
	El Aleph	Beatriz Viterbo	<p>“La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un</p>	



			<p>solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” (330)</p> <p>“Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón” (331)</p> <p>“Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron* es tolerable) una</p>	
--	--	--	--	--



			<p>como graciosa torpeza, un principio de éxtasis” (331)</p> <p>“Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas.” (332)</p> <p>“Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica.” (338)</p> <p>“el gran retrato de Beatriz, en torpes colores.” (339)</p> <p>“-Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.” (339)</p>	
--	--	--	---	--



		Sirvienta	“En la calle Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar.” (339)	Corta mención
El informe de Brodie (1970)	La intrusa	Juliana	“No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él a Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas. En las pobres fiestas de conventillo, donde la quebrada y el corte estaban prohibidos y donde se bailaba, todavía, con mucha luz. Juliana era de tez morena y de ojos rasgados; bastaba que alguien la mirara, para que se sonriera. En un barrio modesto, donde el trabajo y el descuido gastan a las mujeres, no era mal parecida.” (354)	



			<p>“La mujer iba y venía con el mate en la mano. Cristián le dijo a Eduardo:</p> <p>-Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí la tenés a la Juliana; si la querés, usala.</p> <p>El tono era entre mandón y cordial. Eduardo se quedó un tiempo mirándolo; no sabía qué hacer. Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro” (355)</p> <p>“Desde aquella noche la compartieron. Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal. El arreglo anduvo bien por unas semanas, pero no podía durar. Entre ellos, los</p>	
--	--	--	---	--



			<p>hermanos no pronunciaban el nombre de Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban razones para no estar de acuerdo.” (355)</p> <p>“La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto.</p> <p>Un día, le mandaron a la Juliana que sacara dos sillas al primer patio y que no apareciera por ahí, porque tenían que hablar.” (355)</p> <p>“Le hicieron llenar una bolsa con todo lo que tenía, sin olvidar el rosario de vidrio y la crucecita que le había dejado su madre. Sin</p>	
--	--	--	---	--



		<p>explicarle nada la subieron a la carreta y emprendieron un silencioso y tedioso viaje. Había llovido; los caminos estaban muy pesados y serían las once de la noche cuando llegaron a Morón. Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro.” (356)</p> <p>“Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que habían traído la discordia.” (356)</p> <p>“-A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con su pilchas, ya no hará más perjuicios.</p> <p>Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro círculo:</p>	
--	--	--	--



			la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla.” (357)	
		Otra mujer	“Eduardo los acompañaba al principio. Después emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio; a su vuelta llevó a la casa una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó.” (354)	
	El indigno	Ana	“Ana, mi mujer, no lo sabe, ni siquiera mis amigos más íntimos.” (Borges, 358)	
		Madre	<p>“ Yo estaba con mi madre y mi tía; nos cruzamos con unos muchachones y uno le dijo fuerte a los otros: - Déjenlas pasar. Carne vieja.” (Borges, 359)</p> <p>“Esta zozobra se agravó por la desaprobación de mi madre, que no se resignaba a mi trato con lo que ella nombraba la morralla y que yo</p>	



			remedaba.” (Borges, 362)	
		Sarah	“ Yo estaba con mi madre y mi tía; nos cruzamos con unos muchachones y uno le dijo fuerte a los otros: - Déjenlas pasar. Carne vieja.” (Borges, 359)	
	Historia de Rosendo Jiménez	Clementina Juárez	“Clementina Juárez, mi madre, era una mujer muy decente que se ganaba el pan con la plancha. Para mí, era entrerriana u oriental; sea lo que sea, sabía hablar de sus allegados en Concepción del Uruguay.” (Borges, 366)	Corta mención
		Lujanera	“Me agenció una mujer, la Lujanera, y un alazán colorado de linda pinta.” (Borges, 368)	Mención
		Casilda	“. Una mañana vino a verme y me dijo: —Ya te habrán venido con la historia de que me dejó la Casilda.” (Borges, 368)	Mención por parte de Luis Irala y Rosendo Jiménez



			<p>“—Nadie le quita nada a nadie. Si la Casilda te ha dejado, es porque lo quiere a Rufino y vos no le importás.” (Borges, 369)</p> <p>“—Ella me tiene sin cuidado. Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica. La Casilda no tiene corazón. La última noche que pasamos juntos me dijo que yo ya andaba para viejo.” (Borges, 369)</p>	
	El encuentro	Mujeres	<p>“Eran, no tardé en comprender, doctos en temas de los que sigo siendo indigno: caballos de carrera, sastrería, vehículos, mujeres notoriamente costosas.” (Borges, 372)</p>	Corta mención
	Juan Muraña	Madre de Borges	<p>“—A mi madre siempre le disgustó</p>	Corta mención



			<p>que su hermana uniera su vida a la de Juan Muraña, que para ella era un desalmado: y para Tía Florentina un hombre de acción.” (379)</p> <p>“Mi madre, que nunca lo sufrió a su cuñado, no me explicó la cosa.” (379)</p> <p>“Mi madre, que era costurera de cargazón, andaba en la mala. Sin que yo las entendiera del todo, oía palabras sigilosas: oficial de justicia, lanzamiento, desalojo por falta de pago. Mi madre estaba de lo más afligida” (379)</p>	
		Florentina	<p>“—A mi madre siempre le disgustó que su hermana uniera su vida a la de Juan Muraña, que para ella era un desalmado: y para Tía Florentina un hombre de acción.” (379)</p>	



			<p>“En la pieza del altillo vivía mi tía, ya entrada en años y algo rara. Flaca y huesuda, era, o me parecía, muy alta y gastaba pocas palabras. Le tenía miedo al aire, no salía nunca, no quería que entráramos en su cuarto y más de una vez la pesqué robando y escondiendo comida. En el barrio decían que la muerte, o la desaparición, de Muraña la había trastornado La recuerdo siempre de negro. Había dado en el hábito de hablar sola.” (379)</p> <p>“mi tía repetía obstinadamente: Juan no va a consentir que el gringo nos eche.” (380)</p> <p>“Ahí estaba mi tía, con una mano sobre la otra; sentí que ni siquiera</p>	
--	--	--	---	--



			<p>estaba pensando.” (381)</p> <p>“Esa pobre mujer desatinada había asesinado a Luchessi. Mandada por el odio, por la locura y tal vez, quién sabe, por el amor, se había escurrido por la puerta que mira al sur, había atravesado en la alta noche las calles y las calles, había dado al fin con la casa y, con esas grandes manos huesudas, había hundido la daga. La daga era Muraña, era el muerto que ella seguía adorando.” (382)</p> <p>“En la historia de esa mujer que se quedó sola y que confunde a su hombre, a su tigre, con esa cosa cruel que le ha dejado, el arma de sus hechos, creo entrever un</p>	
--	--	--	--	--



			símbolo de muchos símbolos.” (382)	
	La señora mayor	María Justina Rubio de Jáuregui	<p>“El 14 de enero de 1941, María Justina Rubio de Jáuregui cumpliría cien años. Era la única hija de guerreros de la Independencia que no había muerto aún.” (383)</p> <p>“Dejó dos hijas, de las cuales María Justina, la menor, es la que nos importa.” (384)</p> <p>“En la fecha de mi relato, la señora mayor vivía con Julia, que había enviudado, y con un hijo de ésta. Seguía abominando de Artigas, de Rosas y de Urquiza; la primera guerra europea, que le hizo detestar a los alemanes, de los que sabía muy poco, fue menos real para ella que la revolución del noventa y que la</p>	



			<p>carga de Cerro Alto.” (385)</p> <p>“Profesaba, por supuesto, la fe católica, lo cual no significa que creyera en un Dios que es Uno y es Tres, ni siquiera en la inmortalidad de las almas. Murmuraba oraciones que no entendía y las manos movían el rosario. En lugar de la Pascua y del Día de Reyes había aceptado la Navidad, así como el té en vez del mate. Las palabras protestante, judío, masón, hereje y ateo eran, para ella, sinónimas y no querían decir nada.” (385)</p> <p>“No salía de su casa; quizá no sospechaba que Buenos Aires había ido cambiando y creciendo.” (386)</p> <p>“Nunca fue tonta, pero no había</p>	
--	--	--	--	--



			<p>gozado, que yo sepa, de placeres intelectuales; le quedarían los que da la memoria y después el olvido. Siempre fue generosa. Recuerdo los tranquilos ojos claros y la sonrisa. Quién sabe qué tumulto de pasiones, ahora perdidas y que ardieron, hubo en esa vieja mujer, que había sido agraciada. Muy sensible a las plantas, cuya modesta vida silenciosa era afín a la de ella, cuidaba unas begonias en su cuarto y tocaba las hojas que no veía. Hasta 1929, en que se hundió en el entresueño, contaba sucesos históricos, pero siempre con las mismas palabras y en el mismo orden, como si fueran el Padrenuestro, y sospeché que ya no respondían a</p>	
--	--	--	--	--



			<p>imágenes. Lo mismo le daba comer una cosa que otra. Era, en suma, feliz.” (386)</p> <p>“La única persona ajena a esa bulla era la señora de Jáuregui, que parecía no entender nada. Sonreía; Julia, asistida por la sirvienta, la acicaló, como si ya estuviera muerta.” (387)</p> <p>“En la penumbra, la señora mayor seguía inmóvil, con los ojos cerrados. No tenía fiebre; el médico la examinó y declaró que todo andaba bien. A los pocos días murió.” (388)</p>	
		María Elvira	<p>“La mayor, María Elvira, se casó con un primo suyo, un Saavedra, empleado en el Ministerio de Hacienda;” (384)</p> <p>“Elvira, que se preciaba de llegar a la hora precisa, dictaminó que era</p>	



			una imperdonable desconsideración tener esperando a la gente” (388)	
		Julia	<p>“Julia, con un señor Molinari, que, aunque de apellido italiano, era profesor de latín y una persona de lo más ilustrada.” (384)</p> <p>“En la fecha de mi relato, la señora mayor vivía con Julia, que había enviudado, y con un hijo de ésta.” (385)</p> <p>“La única persona ajena a esa bulla era la señora de Jáuregui, que parecía no entender nada. Sonreía; Julia, asistida por la sirvienta, la acicaló, como si ya estuviera muerta.” (387)</p> <p>“Julia, repitiendo palabras de su marido, opinó que llegar tarde es una</p>	



			cortesía, porque si todos lo hacen es más cómodo y nadie apura a nadie.” (388)	
		Sirvienta	“La única persona ajena a esa bulla era la señora de Jáuregui, que parecía no entender nada. Sonreía; Julia, asistida por la sirvienta, la acicaló, como si ya estuviera muerta.” (387)	
		Vecina	“Una vecina de lo más atenta les prestó para la ocasión una maceta de malvones.” (387)	
		Damas de la patria	“Un grupo de señoras distinguidas, las Damas de la Patria, le cantaron el Himno, que pareció no oír.” (388)	
	El duelo	Clara Glencairn de Figueroa	“Clara Glencairn de Figueroa era altiva y alta y de fogoso pelo rojo. Menos intelectual que comprensiva, no era ingeniosa, pero sí capaz de apreciar el ingenio de los otros y aun	



			<p>de las otras. En su alma había hospitalidad. Agradecía las diferencias; quizá por eso viajó tanto. Sabía que el ambiente que le había tocado en suerte era un conjunto a veces arbitrario de ritos y de ceremonias, pero esos ritos le hacían gracia y los ejercía con dignidad. Sus padres la casaron, muy joven, con el doctor Isidro Figueroa, que fue nuestro embajador en el Canadá y que acabó por renunciar a ese cargo, alegando que en una época de telégrafos y teléfonos, las embajadas eran anacronismos y constituían un gravamen inútil. Esta decisión le valió el rencor de todos sus colegas; a Clara le gustaba el clima de Ottawa — al fin y al cabo</p>	
--	--	--	---	--



			<p>era de linaje escocés — y no le disgustaban los deberes de la mujer de un embajador, pero no soñó en protestar. Figueroa murió poco después; Clara, tras unos años de indecisión y de íntima busca, se entregó al ejercicio de la pintura, incitada acaso por el ejemplo de Marta Pizarro, su amiga.” (390)</p> <p>“Clara Glencairn y Nélide Sara (que, según dicen, había gustado alguna vez del doctor Figueroa) hubo siempre cierta rivalidad; quizá el duelo fue entre las dos y Marta un instrumento.” (391)</p> <p>“Clara Glencairn optó por ser una pintora abstracta.” (392)</p> <p>“Acaso la primera en sonreír fuera Clara Glencairn.</p>	
--	--	--	---	--



			<p>Había querido ser moderna y los modernos la rechazaban. La ejecución de su obra le importaba más que su éxito y no dejó de trabajar.” (392)</p> <p>“Esa misma tarde, el premio fue otorgado por unanimidad a Clara Glencairn. Era distinguida, querible, de una moral sin tacha y solía dar fiestas, que las revistas más costosas fotografiaban, en su quinta del Pilar. La consabida cena de homenaje fue organizada y ofrecida por Marta. Clara la agradeció con pocas y atinadas palabras” (393)</p> <p>“Clara Glencairn y Marta, hartas de las rutinas del ocio, codiciaban el mundo de los artistas, gente que había dedicado su</p>	
--	--	--	---	--



			<p>vida a la creación de cosas bellas.” (393)</p> <p>“Ambas mujeres la encontraron en la pintura o, mejor dicho, en la relación que aquélla les impuso. Clara Glencairn pintaba contra Marta y de algún modo para Marta; cada una era el juez de su rival y el solitario público. En esas telas, que ya nadie miraba, creo advertir, como era inevitable, un influjo recíproco. Es importante no olvidar que las dos se querían y que en el curso de aquel íntimo duelo obraron con perfecta lealtad.” (394)</p> <p>“a Clara, un tanto envanecida por el premio, le hubiera gustado volver, ahora como artista.” (394)</p>	
--	--	--	---	--



			<p>“El día 2 de febrero de 1964, Clara Glencairn murió de un aneurisma. Las columnas de los diarios le consagraron largas necrologías, de las que todavía son de rigor en nuestro país, donde la mujer es un ejemplar de la especie, no un individuo. Fuera de alguna apresurada mención de sus aficiones pictóricas y de su refinado buen gusto, se ponderó su fe, su bondad, su casi anónima y constante filantropía, su linaje patricio — el general Glencairn había militado en la campaña del Brasil — y su destacado lugar en los más altos círculos.” (394)</p>	
		Marta Pizarro	<p>“Clara, tras unos años de indecisión y de íntima busca, se entregó al ejercicio de la pintura, incitada</p>	



			<p>acaso por el ejemplo de Marta Pizarro, su amiga.” (391)</p> <p>“Es típico de Marta Pizarro que, al referirse a ella, todos la definieran como hermana de la brillante Nélide Sara, casada y separada.” (391)</p> <p>“Antes de elegir el pincel, Marta Pizarro había considerado la alternativa de las letras. Podía ser ocurrente en francés, el idioma habitual de sus lecturas; el español, para ella, no pasaba de ser un mero utensilio casero, como el guaraní para las señoras de la provincia de Corrientes.” (391)</p> <p>“ Marta no sólo era una artista; le interesaba con ahínco lo que no es injusto llamar lo administrativo del</p>	
--	--	--	---	--



			<p>arte y era prosecretaria de la sociedad que se llama el Círculo de Giotto.” (392)</p> <p>“Marta había apoyado a su amiga, pero es indiscutible, aunque misterioso, que la persona que confiere un favor supera de algún modo a quien lo recibe.” (393)</p> <p>“Clara Glencairn y Marta, hartas de las rutinas del ocio, codiciaban el mundo de los artistas, gente que había dedicado su vida a la creación de cosas bellas.” (393)</p> <p>“Ambas mujeres la encontraron en la pintura o, mejor dicho, en la relación que aquélla les impuso. Clara Glencairn pintaba contra Marta y de algún modo para Marta; cada una era el juez</p>	
--	--	--	---	--



		<p>de su rival y el solitario público. En esas telas, que ya nadie miraba, creo advertir, como era inevitable, un influjo recíproco. Es importante no olvidar que las dos se querían y que en el curso de aquel íntimo duelo obraron con perfecta lealtad.” (394)</p> <p>“Fue por aquellos años que Marta, que ya no era tan joven, rechazó una oferta de matrimonio; sólo le interesaba su batalla.” (394)</p> <p>“Marta comprendió que su vida ya carecía de razón. Nunca se había sentido tan inútil. Recordó sus primeras tentativas, ahora lejanas, y expuso en el Salón Nacional un sobrio retrato de Clara, a la manera de aquellos maestros ingleses que habían</p>	
--	--	---	--



			<p>admirado las dos. Alguno la juzgó su mejor obra. No volvería a pintar más.” (395)</p>	
		Nélida Sara	<p>“Es típico de Marta Pizarro que, al referirse a ella, todos la definieran como hermana de la brillante Nélida Sara, casada y separada.” (391)</p> <p>“Clara Glencairn y Nélida Sara (que, según dicen, había gustado alguna vez del doctor Figueroa) hubo siempre cierta rivalidad; quizá el duelo fue entre las dos y Marta un instrumento.” (391)</p>	
		Señoras de provincia de Corrientes	<p>“Antes de elegir el pincel, Marta Pizarro había considerado la alternativa de las letras. Podía ser ocurrente en francés, el idioma habitual de sus lecturas; el español, para ella, no pasaba de ser un mero utensilio casero, como el</p>	Corta mención



			guaraní para las señoras de la provincia de Corrientes.” (391)	
	El otro duelo	Muchacha	“Se prendió de una muchacha vecina, Serviliana; bastó que se enterara Silveira para que la festejara a su modo y se la llevara a su rancho” (Borges, 397)	Corta mención
	El Evangelio según Marcos	Hija del capataz	<p>“Los Gutres eran tres: el padre, el hijo, que era singularmente tosco, y una muchacha de incierta paternidad.” (411)</p> <p>“El jueves a la noche lo recordó un golpecito suave en la puerta que, por las dudas, él siempre cerraba con llave. Se levantó y abrió: era la muchacha. En la oscuridad no la vio, pero por los pasos notó que estaba descalza y después, en el lecho, que había venido desde el fondo, desnuda. No lo abrazó, no</p>	



			<p>dijo una sola palabra; se tendió junto a él y estaba temblando. Era la primera vez que conocía a un hombre. Cuando se fue, no le dio un beso;” (414)</p> <p>“La muchacha lloraba.” (415)</p>	
		Mujer del capataz	<p>“Casi no hablaban. La mujer del capataz había muerto hace años.” (411)</p>	
		Madre de Baltasar Espinoza	<p>“Su padre, que era librepensador, como todos los señores de su época, lo había instruido en la doctrina de Herbert Spencer, pero su madre, antes de un viaje a Montevideo, le pidió que todas las noches rezara el Padrenuestro e hiciera la señal de la cruz. A lo largo de los años no había quebrado nunca esa promesa.” (410)</p>	
	El informe de Brodie	Reina de otro Alcázar	<p>“con excepción del rey, de la reina y de los hechiceros, los Yahoos duermen donde los</p>	



			<p>encuentra la noche, sin lugar fijo.” (Borges, 417)</p> <p>“En otro Alcázar vive la reina, a la que no le está permitido ver a su rey. Ésta se dignó recibirme; era sonriente; joven y agraciada, hasta donde lo permite su raza. Pulseras de metal y de marfil y collares de dientes adornan su desnudez. Me miró, me husmeó y me tocó y concluyó por ofrecérseme, a la vista de todas las azafatas.” (Borges, 418)</p>	
		Mujeres de la tribu	<p>“Por lo demás, todas las mujeres conocen el comercio carnal y no todas son madres.” (Borges, 421)</p>	Corta mención
		Esclavas	<p>“cuyo nombre es Alcázar (Qzr), en la que sólo pueden entrar los cuatro hechiceros y el par de esclavas que lo atienden y lo untan de estiércol.” (Borges, 418)</p>	Corta mención



<p>El libro de arena (1975)</p>	<p>El otro</p>	<p>Madre de Borges</p>	<p>“—Madre está sana y buena en su casa de Charcas y Maipú, en Buenos Aires” (Borges, 429)</p>	<p>Corta mención</p>
		<p>Abuela de Borges</p>	<p>“Nuestra abuela había muerto en la misma casa. Unos días antes del fin, nos llamó a todos y nos dijo: "Soy una mujer muy vieja, que está muriéndose muy despacio. Que nadie se alborote por una cosa tan común y corriente".” (Borges, 429)</p>	<p>Corta mención</p>
		<p>Norah</p>	<p>“ Norah, tu hermana, se casó y tiene dos hijos” (Borges, 429)</p>	<p>Corta mención</p>
	<p>Ulrica</p>	<p>Ulrica</p>	<p>“Éramos pocos y ella estaba de espaldas. Alguien le ofreció una copa y rehusó. -Soy feminista -dijo-. No quiero remedar a los hombres. Me desagradan su tabaco y su alcohol. La frase quería ser ingeniosa y adiviné que no era la primera vez que la</p>	



			<p>pronunciaba. Supe después que no era característica de ella, pero lo que decimos no siempre se parece a nosotros. Refirió que había llegado tarde al museo, pero que la dejaron entrar cuando supieron que era noruega.” (435)</p> <p>“Fue entonces cuando la miré. Una línea de William Blake habla de muchachas de suave plata o furioso oro, pero en Ulrica estaban el oro y la suavidad. Era ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises. Menos que su rostro me impresionó su aire de tranquilo misterio. Sonreía fácilmente y la sonrisa parecía alejarla. Vestía de negro, lo cual es raro en tierras del Norte, que tratan de alegrar con colores lo apagado del ámbito. Hablaba un inglés nítido y</p>	
--	--	--	--	--



			<p>preciso y acentuaba levemente las erres. No soy observador; esas cosas las descubrí poco a poco.” (436)</p> <p>“Ulrica me invitó a su mesa. Me dijo que le gustaba salir a caminar sola.”(436)</p> <p>“ Oí de pronto el lejano aullido de un lobo. No he oído nunca aullar a un lobo, pero sé que era un lobo. Ulrica no se inmutó. Al rato dijo como si pensara en voz alta: -Las pocas y pobres espadas que vi ayer en York Minster me han conmovido más que las grandes naves del museo de Oslo.” (436)</p> <p>“Y yo estoy por morir -dijo ella.” (437)</p>	
		Anna	<p>“-En Oxford Street -me dijo- repetiré los pasos de</p>	



			Quincey, que buscaba a su Anna perdida entre las muchedumbres de Londres.” (437)	
		Una mujer de Texas	“Pensé en mis mocedades de Popayán y en una muchacha de Texas, clara y esbelta como Ulrica que me había negado su amor.” (437)	
	El congreso	Madre de Fermín	El primer Glencoe, al morir, dejó una hija y un hijo, que sería después nuestro presidente. La hija se casó con un Eguren y fue la madre de Fermín” (444)	Corta mención
		Nora Erfjord	“ El único cargo rentado fue el de la Secretaria, Nora Erfjord, que carecía de otros medios de vida y cuya labor era abrumadora. Organizar una entidad que abarca el planeta no es una empresa baladí.” (445) “n. Nora Erfjord era noruega.	



			<p>¿Representaría a las secretarias, a las noruegas o simplemente a todas las mujeres hermosas?” (446)</p> <p>“ Pocas tardes tardamos en ser amantes; le pedí que se casara conmigo, pero Beatriz Frost, como Nora Erfjord, era devota de la fe predicada por Ibsen y no quería atarse a nadie.” (452)</p> <p>“ Nora me abrazó y me besó y aquel abrazo y aquel beso me recordaron otros. El negro, bonachón y feliz, me besó la mano.” (454)</p> <p>“Nora Erfjord, que profesaba por don Alejandro ese amor que las mujeres jóvenes suelen profesar por los hombres viejos, dijo sin entender: —Don Alejandro sabe lo que hace.” (455)</p>	
		Beatriz Frost	“Beatriz era alta, esbelta, de	



			<p>rasgos puros y de una cabellera bermeja que pudo haberme recordado y nunca lo hizo la del oblicuo Twirl. No había cumplido los veinte años. Había dejado uno de los condados del norte para ser alumna de letras de la universidad. Su origen, como el mío, era humilde. Ser de cepa italiana en Buenos Aires era aún desdorado” (452)</p> <p>“ Pocas tardes tardamos en ser amantes; le pedí que se casara conmigo, pero Beatriz Frost, como Nora Erfjord, era devota de la fe predicada por Ibsen y no quería atarse a nadie.” (452)</p> <p>“Beatriz no quiso ver el barco; la despedida, a su entender, era un énfasis, una insensata fiesta de la desdicha, y ella detestaba los énfasis.” (452)</p>	
--	--	--	--	--



	There are more things	Mujer	“Sé que mi rasgo más notorio es la curiosidad que me condujo alguna vez a la unión con una mujer del todo ajena a mí, sólo para saber quién era y cómo era” (Borges, 460)	Corta mención
	La secta de los treinta	N/A	“El dictamen Quien mira una mujer para codiciarla, ya adulteró con ella en su corazón es un consejo inequívoco de pureza.” (Borges, 466)	Hace mención a la mujer “Quién mira una mujer para codiciarla, ya adulteró con ella en su corazón” Sin personaje en concreto.
	La noche de los dones	Cautiva	“ Entre las mujeres había una, que me pareció distinta a las otras. Le decían la Cautiva. Algo de aindiado le noté, pero los rasgos eran un dibujo y los ojos muy tristes. La trenza le llegaba hasta la cintura.” (470) “»La muchacha habló como si estuviera sola y de algún modo yo sentí que no podía pensar en otra cosa y que esa cosa era lo único que le	



			<p>había pasado en la vida. Nos dijo así: »—Cuando me trajeron de Catamarca yo era muy chica. Qué iba yo a saber de malones.” (471) “La muchacha, siempre como si estuviera muy lejos” (471)</p> <p>“»Hablaba la Cautiva como quien dice una oración, de memoria, pero yo oí en la calle los indios del desierto y los gritos.” (472)</p> <p>“Después la voz de la Cautiva me llamó como en un susurro. »—Yo estoy aquí para servir, pero a gente de paz. Acércate que no te voy a hacer ningún mal.” (472)</p>	
		Docena de mujeres	<p>“una media docena de mujeres con batones floreados iba y venía.” (471)</p> <p>“</p>	Corta mención



		Señora de respeto	“Una señora de respeto, trajeada enteramente de negro, me pareció la dueña de casa.” (470)	Corta mención
		Mujeres	“A las mujeres las llevaban a Tierra Adentro y les hacían de todo.” (471)	Corta mención
	Undr	Mujer	“. A orillas del Azov me quiso una mujer que no olvidaré; la dejé o ella me dejó, lo cual es lo mismo. Fui traicionado y traicioné.” (Borges, 481)	Corta mención
	Utopía de un hombre que está cansado	Alta mujer	“Una alta mujer y tres o cuatro hombres entraron en la casa. Diríase que eran hermanos o que los había igualado el tiempo. Mi huésped habló primero con la mujer.” (Borges, 490) “La mujer trabajó a la par de los hombres.” (Borges, 490) “—La nieve seguirá —anunció	Corta mención



			la mujer.” (Borges, 490)	
		Madre	“ Un embajador o un ministro era una suerte de lisiado que era preciso trasladar en largos y ruidosos vehículos, cercado de ciclistas y granaderos y aguardado por ansiosos fotógrafos. Parece que les hubieran cortado los pies, solía decir mi madre.” (Borges, 487)	Corta mención
	Avelino Arredondo	Clara	“Más le costó decirle adiós a Clara, su novia. Lo hizo casi con las mismas palabras. Le previno que no esperara cartas, porque estaría muy atareado. Clara, que no tenía costumbre de escribir, aceptó el agregado sin protestar. Los dos se querían mucho.” (497)	
		Clementina	“ tratar de conversar con Clementina cuando ésta le traía la comida en una	



			<p>bandeja, repetir y adornar cierto discurso antes de apagar la candela. Hablar con Clementina, mujer ya entrada en años, no era muy fácil, porque su memoria había quedado detenida en el campo y en lo cotidiano del campo.” (499)</p>	
		La parda	<p>“Arredondo vivía en las afueras. Lo atendía una parda que llevaba el mismo apellido porque sus mayores habían sido esclavos de la familia en tiempo de la Guerra Grande. Era una mujer de toda confianza; le ordenó que dijera a cualquier persona que lo buscara que él estaba en el campo. Ya había cobrado su último sueldo en la mercería.” (498)</p> <p>“A la parda no le gustaba que se rebajara a esos menesteres, que eran de su gobierno y que, por lo</p>	



			demás, él no sabía desempeñar.” (499)	
La memoria de Shakespeare	Tigres azules	Mujeres	“Los hombres obligaban a sus mujeres a mirar el prodigio. Alguna se tapaba la cara con el antebrazo, alguna apretaba los párpados. Ninguno se animó a tocar los discos” (Borges, 527)	Corta mención
	La memoria de Shakespeare	Mujer	“Hay una cara de mujer que no sé a qué siglo atribuir.” (Borges, 540)	Corta mención
		Anne Hathaway	“Recordaría a Anne Hathaway como recuerdo a aquella mujer, ya madura, que me enseñó el amor en un departamento de Lübeck, hace ya tantos años. (Traté de recordarla y sólo pude recobrar el empapelado, que era amarillo, y la claridad que venía de la ventana. Este primer fracaso hubiera debido anticiparme los otros.)” (Borges, 541)	Corta mención
		Mujer madura	“Recordaría a Anne Hathaway como recuerdo a aquella mujer, ya	Corta mención



			<p>madura, que me enseñó el amor en un departamento de Lübeck, hace ya tantos años. (Traté de recordarla y sólo pude recobrar el empapelado, que era amarillo, y la claridad que venía de la ventana. Este primer fracaso hubiera debido anticiparme los otros.)” (Borges, 541)</p>	
--	--	--	---	--