

Escorias de la década infame

Luz Rodríguez Carranza

Durante los años treinta del siglo XX los intelectuales occidentales adquieren conciencia de la importancia de la imagen en la comunicación con "las masas": el caso de Benjamin es paradigmático (Buck Morss, Osborne). En Argentina, como lo explica Graciela Montaldo, el problema lo plantea el caudillismo, que no le propone al pueblo la "representación", sino la identificación (145). El nacionalismo y el nacional-populismo construyen imágenes identitarias poderosas, que transmiten el culto de los héroes, el mesianismo, la invocación al sentimiento religioso y la oposición radical entre lo propio y lo foráneo. A los redactores de los grandes periódicos modernos – *Crítica* y *El Mundo* – les interesa en cambio lo heterogéneo: atrapar el instante, lo que se disuelve en el aire. En el centro mismo de esa lucha entre fugacidad e identidad – desde las páginas de un suplemento cultural ilustrado – Borges elabora y pone en práctica su propia teoría de la imagen.

I. La crónica moderna

Pese al golpe de estado conservador, el periodismo porteño vivió una época de gloria durante la década del '30. El analfabetismo es sólo del 6%, y *Crítica* se propone atraer a la nueva y numerosa clase de lectores. Se trata de un periodismo de cercanía, que seduce con la crónica urbana y el rescate de lo cotidiano, y donde el sensacionalismo, el melodrama y el *fait divers* rico en contrastes son los ingredientes indispensables. La figura emblemática recortada por Sarlo es la del poeta Raúl González Tuñón, director también de la revista *Contra*. Sus "pastillas", textos breves de gran impacto fragmentados con subtítulos, pasan a ser un modelo estilístico del periodismo moderno (138). El mundo de Tuñón es el de los márgenes, un espacio que mezcla la Boca con un Chicago cinematográfico, y cuyos personajes son pequeños delincuentes, mafiosos y prostitutas: "La escoria de la vida", como la llama en "Otra vez las cuerdas" (Sarlo, 160).

Esta prensa moderna, sin embargo, no es la única de la época, ni mucho menos. En la década del '30 se encuentran también, según Loris Zanatta, "las raíces ideológicas e institucionales de los autorita-

rismos que se desarrollaron, ya sea como regímenes o como movimientos, en Europa y América Latina entre las dos guerras" (10). El golpe militar de 1930 en Argentina fue apoyado por la prensa nacionalista y católica (*El Pueblo*), que exigía la represión, el endurecimiento de la ley marcial, la restricción de la libertad de prensa y la depuración en las universidades. El obispo Franceschi, figura destacada de la época, consideraba prioritaria la conquista de la opinión pública. Como la prensa liberal era demasiado poderosa (el presidente Justo era accionista de *Crítica*) la Iglesia utilizó sobre todo el adoctrinamiento oral por la radio y la propaganda panfletaria desde los púlpitos de las iglesias.¹ La formación de una élite católica se llevó a cabo en dos frentes: por un lado la creación de capellanías militares, desde las cuales se combatía el liberalismo en el Ejército y se apelaba a los sentimientos patrióticos de los jóvenes sub-oficiales de extracción inmigrante; por otro lado, la publicación de *Criterio*, revista fundada en 1928 y dirigida por el mismo Franceschi.²

Cuando buscamos a Borges en el dédalo de publicaciones de la época, lo encontramos, y muy frecuentemente: pero, como dice Foucault en la "Introducción" de *L'archéologie du savoir*, "je ne suis pas là où vous me guettez, mais ici d'où je vous regarde en riant"³ (28). Fue colaborador de *Sur*; era pues, según González Tuñón, uno de "esos pillastres de la literatura que viven del asalto a las enciclopedias".⁴ También publicó en *Criterio*, la revista católica de Franceschi. Por otro lado fue director, junto con Ulyses Petit de Murat, del suplemento quincenal del diario *Crítica - Revista Multicolor de los Sábados*.

¹ El gran triunfo de toda esta propaganda fue el Congreso Eucarístico Internacional de octubre de 1934, catarsis colectiva que confirió a los militares un papel protagónico. La imagen del presidente Justo comulgando fue la apoteosis de los sueños proto-populistas de Franceschi: el terreno estaba preparado para el apoyo a Franco dos años más tarde (Zanatta 155-159).

² El obispo Franceschi fue pionero en sus editoriales de una estrategia que después se volvería habitual en los discursos golpistas argentinos: identificar la corrupción de la política del momento con la democracia misma como sistema de gobierno (Zanatta 155-159).

³ ["yo no estoy ahí donde ustedes me acechan, sino aquí, desde donde los miro riendo"].

⁴ "Nuestra cultura de muchachos pobres, hecha de prepotencia casi, a manotazos, cruzada de viajes, de pasiones y de aventuras, defendida por una sensibilidad que nadie puede negar - elemento primordial - al tiempo que luchábamos en la calle acumulando experiencia y dolor y color y música del mundo, no está bien barnizada de audacias gramaticales que no creemos importantes y de citas fatigosas. Pero es más viva, más humana, más útil, más de hoy, que la de esa gente que sólo nos disculpa porque tenemos algo, que la de esos pillastres de la literatura que viven del asalto a las enciclopedias, a los libros olvidados, a las historias y a las sugerencias de los otros". Raúl González Tuñón, *El otro lado de la estrella* (Sarlo 129).

dos – entre agosto de 1933 y octubre de 1934. Su actividad en esta *Revista* fue muy intensa: además de contribuir con más de treinta textos propios – entre los cuales estaban los relatos de *Historia Universal de la Infamia* – supervisaba la colaboración entre dibujantes y escritores, escogía, traducía y frecuentemente reescribía los textos ajenos (Louis 80).

Ahora bien, desde el primer número la *Revista* nos desorienta: en la carátula en color estalla una imagen bajo el título de “Contra la corriente”, que introduce un texto de David Alfaro Siqueiros. Las referencias son inequívocas: *Contra* – la corriente – era el nombre de la revista de izquierda dirigida por González Tuñón, y el pintor mexicano Alfaro Siqueiros era entonces la gran figura de la conferencia de comunistas latinoamericanos de Montevideo.⁵ Esta carátula no es un golpe de efecto aislado: la presencia de los redactores de *Contra* es constante en la *Revista*. Además de algunos textos del mismo Tuñón – entre ellos, varios fragmentos de *El otro lado de la estrella* – los nombres de Vicente Barbieri, José Gabriel, Ricardo Setaro y Pablo Rojas Paz aparecen con frecuencia.

Convengamos en que esto es lo último que podría esperarse del colaborador más respetado de *Sur*, el escritor más adulado en Amigos del Arte. Las explicaciones pueden ser varias. Después de haber sido fundador y presidente del Comité Yrigoyenista de intelectuales jóvenes en 1927, Borges estaba en la década del treinta más cerca de González Tuñón, aunque más no fuera por el reciente martinfierrismo de ambos, que de Martínez Zuviría. La participación de los cronistas puede haber sido simplemente una decisión de Natalio Botana, el director de *Crítica*, quien decidió crear la revista para competir con los suplementos literarios de *La Prensa* y *La Nación*, y pretendía dirigirse a un público urbano (Rivera). Hacían falta redactores ágiles, modernos, iconoclastas, experimentados en técnicas vanguardistas y acostumbrados a una recepción popular. No había que buscarlos muy lejos, ya que trabajaban en el mismo periódico.

La presencia de los cronistas puede explicarse también como una opción genérica, que también se manifestaría en los relatos borgeanos de la *Revista*. Suzanne Jill Levine señalaba en 1973 – retomando a Roger Caillois y a James Irby –⁶ que una fuente de los relatos de *Historia Universal de la Infamia* era *Vies Imaginaires*, de Marcel

⁵ Su presencia en Buenos Aires había desatado las iras de los “burgueses, pasatistas y mediocres de Amigos del Arte” como los llamaba Tuñón (*Contra* 3: 2, citado por Sarlo 139)

⁶ “The French critic Roger Caillois has called attention to Schwob’s role in Borges’ formation. Following Caillois’ clue, James E. Irby discusses one of the infamous biographies” (24).

Schwob,⁷ aunque Borges sólo mencionó esta obra en su *Autobiographical Essay* de 1970. En su prólogo a *Vies Imaginaires* Schwob opone la historia y el arte: la primera ignora a los individuos, mientras que el arte “est à l’opposé des idées générales, ne décrit que l’individuel, ne désire que l’unique” (xi).⁸ Levine explica que Borges se interesó en la teoría de Schwob, pero que no adoptó sus procedimientos (25). En 1997 Annick Louis releva en el prólogo de Schwob la afirmación de que el arte se basa en las crónicas (Schwob xii, Louis 139) y reemplaza en consecuencia la dicotomía historia/arte por historia/crónica. La serie histórica sólo se interesa por temas y personajes jerarquizados, mientras que la crónica, rescata “rasgos circunstanciales, individuales” (140). Louis concluye exactamente lo contrario que Levine: Borges optó por la distancia de la historia – ya que sus biografías son de criminales célebres – pero en sus procedimientos, siguiendo una genealogía que llega hasta Daniel Defoe (140), imitó secretamente a Schwob.⁹

Sorprende la insistencia de muchos críticos (Rodríguez Monreal 256-7, Pérez 224) en esa “deuda” borgeana, ya que por un lado, Caillois y Levine – los primeros en traer Schwob a colación – destacaron sobre todo las diferencias entre ambos escritores y por otro lado el mismo Borges fue inequívoco:

En mi *Historia Universal* no quería repetir lo que había hecho Marcel Schwob en sus *Vidas Imaginarias*. Schwob inventó biografías de hombres reales sobre los que hay escasa o ninguna información. Yo, en cambio, leí las vidas de personas conocidas y cambié y deformé todo a mi antojo. Por ejemplo, después de leer *The Gangs of New York* de Herbert Asbury, escribí mi versión libre de Monk Eastman, el pistolero judío, en flagrante contradicción con la autoridad de referencia (*Autobiografía* 101-102. El subrayado es mío).

Borges nunca “oculta” sus procedimientos. Su primera regla es la segunda de Chesterton: la exposición desde el principio de todos los términos del problema (“Los laberintos policiales” 127). En su *Biblio-*

⁷ Tanto los relatos de *Historia Universal de la Infamia* como las traducciones borgeanas de algunos textos de *Vidas Imaginarias* fueron publicadas paralelamente en la *Revista Multicolor*.

⁸ [el arte se opone a las ideas generales, sólo describe lo individual, sólo desea lo único].

⁹ Según Louis Borges ocultó su deuda hasta 1988, cuando escogió su *Biblioteca Personal*; la disimulación llegó al punto de desmembrar las traducciones de los textos de Schwob en la *Revista*, mientras que los suyos, que imitan los procedimientos de aquél, son publicados como parte de un todo: “Ainsi, ce n’est que quand le volume *Historia Universal de la Infamia* a remplacé de façon définitive la forme première des textes, de façon à effacer l’histoire antérieure à la constitution du volume, que Borges se permet de rappeler l’existence du livre de Schwob” (138).

teca personal opone, además, Schwob a Defoe: el primero quiere escribir sobre individuos reales, mientras que el segundo inventó rasgos circunstanciales, lo que no es lo mismo.¹⁰ En sus reflexiones de la época sobre lo que se disuelve en el aire Borges no distingue dicotomías, sino tres objetos diferentes: a) lo genérico b) los rasgos circunstanciales, inventados, que son una “postulación de la realidad” posterior a lo genérico¹¹ y c) lo individual, que en tanto tal no es representable, aunque los cronistas lo crean así.

Lo que intentaré sugerir a continuación es que en los años treinta el escritor desmontaba tanto la historia como la ilusión de inmediatez de la crónica, demostrando – y en eso Borges coincide con Benjamin – que con las imágenes modernas sucede exactamente lo mismo que con las viejas: si son intrascendentes se olvidan, si son repetidas y exageradas se transforman en estereotipos. Desde esta perspectiva la *Revista Multicolor de los Sábados* es un laboratorio que destruye, utilizándolo, el periódico que lo alimenta. Los textos, ilustraciones y diagramación son experimentos para una teoría de la imagen que Borges había esbozado en textos anteriores, y que es, al mismo tiempo, una indagación sobre la eternidad. Cronistas y dibujantes fueron cobayos, aunque es evidente que participaron del juego.

II. Pompas y circunstancias

La doctrina platónica traduce la relación entre el instante y la permanencia mediante la oposición entre lo individual y lo genérico: “los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente” (OC 357). El nominalismo afirma la verdad de los individuos y lo convencional de los géneros: pero considera que son éstos, como los arquetipos, los que garantizan la duración. Lo individual es temporal y se esfuma; todo intento de rescatarlo en la memoria pasa necesariamente por la repetición de formas, arbitrarias y artificiales. El tiempo se transforma de esta manera en espacio: en figuras, que en el caso de los individuos

¹⁰ Schwob “Descubrió y tradujo la novela *Moll Flanders*, que bien pudo haberle enseñado el arte de la invención circunstancial” (*Biblioteca*, 70); “ Si no me engaño, el hallazgo esencial de Daniel Defoe (1660-1731) fue la invención de rasgos circunstanciales, casi ignorada por la literatura anterior” (88).

¹¹ “La postulación clásica de la realidad puede asumir tres modos, muy diversamente accesibles. El de trato más fácil consiste en una notificación general de los hechos que importan [...] el segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos [...] El tercer método, el más difícil y eficiente de todos ejerce la invención circunstancial” (OC, 219-220). Borges insiste en varias ocasiones en que lo circunstancial es una creación necesaria: en el prólogo de *El informe de Brodie*, por ejemplo (OC 1022).

constituyen la personalidad, “una trasoñación, consentida por el engrimiento y el hábito” (*Inquisiciones* 92). Borges no comparte la doctrina platónica: como lo señala Sylvia Molloy, “Una doble desconfianza apuntala el *no lugar* de la obra borgeana. Desconfianza ante la inmovilidad – el simulacro fijo, la máscara que reemplaza el rostro vivo – pero también desconfianza del rostro móvil que en cuanto se nombra se vuelve máscara.” (20).

Es interesante señalar que la exhibición del carácter artificial del mecanismo narrativo que Sylvia Molloy considera central en *Historia Universal de la Infamia*, es también evidente – en grado superlativo, a veces caricaturesco – en los otros textos de la *Revista Multicolor de los Sábados*. Casi todo es ficción: no sólo los profesionales como Enrique Amorim cuentan cuentos, sino también los cronistas, los pintores – hay un cuento de Siqueiros – y hasta los dibujantes de la revista. Los relatos denuncian su ficcionalidad, parodian los estereotipos de las narraciones populares, exageran hiperbólicamente los rasgos melodramáticos y problematizan la enunciación. El primer ejemplo que he escogido es, *noblesse oblige*, de González Tuñón en la primera entrega de *El otro lado de la Estrella*, tercer número de la *Revista*:

Existen en Buenos Aires personajes de novela que se prolongan en la vida de las grandes capitales. Entes anacrónicos, cantos rodados, traídos y llevados hacia playas inexorables, gentes a quienes les ha tocado vivir del otro lado de la estrella” [...]

¿Qué saben ustedes de Mimi, otra amiga nuestra? Mimi tiene ahora cuarenta años. Vive pobremente y está ajada y temblorosa. Hay una gran nobleza en su rostro de marioneta zarandeada, cruzado de arrugas [...] ¿No es Mimi, esta Mimi de nuestro relato, un personaje de novela de fin de siglo? [...] El otro día, nos dijo: ‘El micrófono es una máscara... podemos cantar sin que nos vean la cara (2).

La crónica intenta imitar la fotografía moderna y eliminar toda distancia – toda “aura”, diría Benjamín – pero está obligada a narrar, y es indefectiblemente traicionada por sus palabras. “Escribo imágenes, palabra de traiciones como la otra, pero de traiciones que cuentan”, dice Borges en *El idioma de los argentinos* de 1928. La vida se vuelve novela de fin de siglo, se vuelve tango, mascarita o marioneta; transplantada a la *Revista* la ficcionalidad es evidente, y *aleja*. En “El degollador de fantasmas” Ricardo M. Setaro denuncia con humor las identidades genéricas. El Grand Hotel de Mendoza tenía su misterio en la habitación número 13, que en realidad era la 8, pero le habían cambiado el número porque era en ese cuarto que estaba el fantasma. Varios huéspedes fracasaron en desenmascarar a ese fantasma: entre ellos un viajante de comercio y un coronel de artillería retirado:

Coincidiendo con todas las características clásicas del Grand Hotel de Mendoza, un día llegó a él *un* viajante de comercio, un clásico viajante de comercio, conversador, ocurrente, audaz, escéptico [...] Ello iba a decidir indiscutiblemente la suerte *del* hotel o la suerte *del* viajante de comercio. Si *el* viajante de comercio lograba dormir allí toda la noche, *el* hotel perdería su prestigio del misterio. Si el misterio del fantasma vencía al viajante de comercio, sería éste quien perdería su prestigio de escéptico, de audaz, de ocurrente, de conversador y hasta de viajante de comercio [...]

Cuando *un* viajante de comercio ha fracasado en un propósito impuesto como consecuencia de una apuesta, puede darse por seguro que nadie logrará ganar esa apuesta, salvo que intervenga en ella *un* anciano y robusto coronel de artillería, retirado.

Al Grand Hotel de Mendoza llegó en esos días *el* anciano y robusto coronel de artillería retirado, que hacía falta. Iba a la provincia andina en procura de un clima mejor para su asma, un asma tan persistente y ruidoso como corresponde a *todo* buen coronel de artillería, retirado.

El coronel de artillería depositó sus pesadas valijas [...] y exigió de inmediato, con energía militar, la presencia de la más alta autoridad del hotel.[...] Difícilmente nunca podrá llegar nadie a saber qué es lo que hay dentro de la cabeza de *un* coronel de artillería retirado (4).

Los subrayados son míos, porque me interesa resaltar que los individuos no son tales, sino simples ejemplos de las categorías: son más predecibles que el fantasma del hotel, que resulta ser un muchacho muy concreto. La repetición es un recurso didáctico y se articula frecuentemente con la hipérbole, más frecuente en la poesía popular, señala Borges, que la metáfora (*Inquisiciones* 74). Los temas sensacionalistas del periódico se vuelven desafortunados en la *Revista*. Los leprosos son verdaderamente repugnantes (Petit de Murat 2), los malvados increíblemente viles (Alegretto 5). Para ejemplificar la problematización de la enunciación habría que reproducir cuentos enteros: baste decir que se trata o bien de narraciones en tercera persona en las que al final aparece un yo que contradice la interpretación del relato, o lo contrario: la aparición de un narrador omnisciente, que revela la falsedad de lo narrado al final de un cuento en primera persona. La revista está profusamente ilustrada, pero no hay fotografías, sino dibujos que retoman los motivos y exageran los rasgos, contradiciendo frecuentemente el argumento de los cuentos.¹²

¹² Los temas son los de la cultura popular de la época, y los procedimientos son varios: el folklore del interior del país es dibujado por Sorozábal como en los libros escolares (Vásquez 6) y es también parodiado, como lo hace Rechain para "El lenguaje de las danzas criollas" (Abregú Virreira 6). Hay dibujos que parecen provenir directamente de libros de cuentos, como los de Rojas para "El capitán Kid", de Schwob (5). Hay caricaturas, como la del coronel de Apiano para el cuento de Setaro; también las figuras exóticas son parodiadas, como lo hace Sorazábal para "Relatos chinos"

Los relatos borgeanos de *Historia Universal de la Infamia* son diferentes de los que los rodean en la *Revista*. En primer lugar, no hay declaraciones de ficcionalidad. Los héroes son declarados reales, como los de las crónicas del periódico: pero no son anónimos, sino conocidos, e incluso famosos. La estructura de los relatos parece la de un informe policial, género frecuentemente utilizado por las crónicas para acentuar el carácter actual y verosímil de lo narrado. El efecto de ficción está en otra parte: en la utilización de los clichés de la revista para los marcos geográficos y humanos. El espacio es el Oeste norteamericano, el lejano Oriente, Londres y las colonias inglesas, un peringundín de suburbio. Los grupos son estereotipos colectivos: los negros y los propietarios blancos del sur de los Estados Unidos, las bandas ineptas de Nueva York con sus nombres ridículos, los capitanes japoneses que parecen las figuras de una baraja. Los infames de Borges, como lo han señalado varios críticos, coleccionan los nombres o alias diferentes, y sus rostros son vagos. Su personalidad es el producto de relatos y lo que ha quedado de ellos son epítetos, parodia de los de la épica.

Al avanzar la narración, sin embargo, los estereotipos no son lo que parecen: son imperfectos. La explicación está en *Historia de la Eternidad*: lo insatisfactorio de la doctrina platónica es

la conjetura de que esos mismos arquetipos asépticos adolecen de mezcla y de variedad. No son irresolubles: son tan confusos como las criaturas del tiempo. Fabricados a imagen de las criaturas, repiten esas mismas anomalías que quieren resolver (OC 357-358).

A pesar de su leyenda los personajes borgeanos son infames, insignificantes y casi tontos comparados con los otros malvados de la revista. Sus rasgos son *circunstanciales*. Tom Castro era "persona de sosegada idiotez" y un palurdo; el respetado y casi mítico Rosendo Juárez el Pegador resulta ser un cobarde. El más ridículo de todos, a mi parecer, es el incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké, cuyos horrendos crímenes fueron, primero, hacerse atar los zapatos y luego no querer hacerse el hara-kiri, decisión que a los lectores de la revista les debe haber parecido bastante sensata. Al morir, por otra parte, momento sublime de una historia heroica, todos ellos resultan lastimosamente vulgares: Lazarus Morell en un hospital de cuarta, la temible Viuda Ching como banal contrabandista de opio. El epitafio más desacralizador es el de Francisco Real, el Corralero del Norte, y está, desde

(Anónimo 8). Sorazábal incursiona además en el cómic, el género gráfico más estilizado de la revista: es el caso de las ilustraciones de "Capacidad, 6 pasajeros", cuento de Enrique Amorim (3).

luego, en boca de una mujer: "Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que pa'juntar moscas" (Borges, "Hombres pelearon" 7; OC 334). Los dibujos que acompañan los relatos borgeanos son, sin excepción, caricaturas o cómics, a veces yuxtapuestos, como en "La Viuda Ching", donde Guida pone en medio de dos bellas corsarias con los senos desnudos una caricatura china en movimiento (3).

Si en la *Revista* queda demostrado que lo individual no sobrevive al relato, *Historia Universal de la Infamia* adopta lo que Schwob rechaza, vale decir, los personajes célebres; pero no son los de "la historia" sino los de las narraciones legendarias, los criminales genéricos y sin rostro que las "crónicas" de todos los tiempos convirtieron en estereotipos formulaicos. Como Defoe, Borges inventa lo circunstancial y despoja a estas figuras de su aura; no del aura "jerarquizada" de la historia, sino de la del imaginario popular. La explicación es la siguiente:

La biografía novelada es un género incómodo, menos quizá para el lector que para el escritor. Su problema es éste: Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal; si abundan, nadie les presta crédito. La vaguedad es cosa desabrida, pero la mucha precisión huele a apócrifa. La solución es ésta: Inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión. Capdevila, en este meritísimo libro, ejerce ambos métodos. El primero es cuestión de repasar y de interrogar los archivos; para el otro no basta con la sola probidad. Se necesita la invención, que es el reverente nombre que damos a un feliz trabajo combinatorio (*Textos recobrados* 40).

El efecto es el de la sátira menipea, como lo demuestra Pérez (16-19): el rebajamiento de los héroes, con la diferencia de que no se trata aquí de los reyes o de los dioses, sino de delincuentes que se han convertido en ídolos populares.

El esquema siguiente describe la hibridación efectuada:

Autor	Schwob		Borges
	"historia"	"arte"	
Personajes	"elevados"/ famosos	"bajos"/ desconocidos	"bajos" famosos
Material	Documentos	Crónicas, memorias	fuentes "oralizadas" ¹³
Resultado	Estereotipo jerarquizado	Estereotipo popular	Estereotipo circunstanciado

¹³ Las fuentes citadas son sometidas a un tratamiento "legendario": "parecen" vagas e imprecisas (Louis 8).

III. Imágenes en movimiento

La pregunta que me he planteado se la han planteado muchos antes que yo. ¿Qué es lo que les permitió a estos fantoches de pantomima figurar en la galería de “toda la escoria del mundo”, como reza la banda de cubierta de la primera edición en forma de libro de 1925? No se trata sólo de denunciar su vacuidad. Lo que han hecho, a mi juicio, es mucho peor que robar, traicionar, torturar o matar: es la “abyección que requiere, por su manejo fatal de la esperanza”, como se dice de Morell (Borges, “Lazarus Morell” 3; *OC* 297). A pesar de su banalidad – o quizás a causa de ella – son el objeto imperdonable de la creencia ajena. Su mayor talento es conseguir que, pese a todas las evidencias racionales, los demás deseen desesperadamente que sean lo que no son. Morell explota el deseo de libertad de los negros; Bogle, el negro sirviente de Tom Castro, sabe que hacer pasar a su amo por el desaparecido Roger Charles Tichborne es posible, porque “Los repetidos e insensatos avisos de Lady Tichborne demostraban su plena seguridad de que Roger Charles no había muerto, su voluntad de reconocerlo” (“Tom Castro” 1; *OC* 303); en efecto, “en pocos días encontró los recuerdos que le pedía su hijo” (*ibid*). El emperador convence a la Viuda repitiéndole en innumerables papelitos el relato alegórico de su misericordia (“La Viuda Ching” 3; *OC* 309-310).

El caso más extraordinario de creencia es el de mi favorito, Kotsuké no Suké, quien no fue un redentor necesario, sino un villano indispensable para que generaciones y generaciones de japoneses se sintieran nobles, justos y sobre todo muy japoneses repudiándolo:

Es hombre que merece la gratitud de todos los hombres, porque despertó preciosas lealtades y fue la negra y necesaria ocasión de una empresa inmortal. Un centenar de novelas, de monografías, de tesis doctorales y de óperas, conmemoran el hecho – para no hablar de las efusiones en porcelana, en lapislázuli vetado y en laca. Hasta el versátil celuloide lo sirve, ya que la Historia Doctrinal de los Cuarenta y Siete Capitanes – tal es su nombre – es la más repetida inspiración del cinematógrafo japonés. La minuciosa gloria que esas ardientes atenciones firman es algo más que justificable: es inmediatamente justa para cualquiera (“Kotsuké” 5; *OC* 320).

Historia Universal de la Infamia demuele las famas populares, y es por lo tanto el más barroco de los libros de Borges; pero es también uno de los más comprometidos con su época. Las prácticas manipuladoras y la corrupción son denunciadas a cada paso. Son menudencias, sin embargo, al lado de la creencia que emana de los púlpitos:

'Yo lo vi a Lazarus Morell en el púlpito' anota el dueño de una casa de juego en Baton Rouge, Luisiana, 'y escuché sus palabras edificantes y vi las lágrimas acudir a sus ojos. Yo sabía que era un adúltero, un ladrón de negros y un asesino en la faz del Señor, pero también mis ojos lloraron' (3; OC 297).

Los anatemas del obispo Franceschi y los de los capellanes militares son parodiados retomando un cliché de *El Matadero* de Echeverría donde la Iglesia responsabiliza desde los púlpitos a los unitarios por las inundaciones y por la cólera divina. Se trata del edicto imperial contra la Viuda Ching:

Hombres desventurados y dañinos, hombres que pisan el pan, hombres que desatienden el clamor de los cobradores de impuestos y de los huérfanos, hombres en cuya ropa interior están figurados el fénix y el dragón, hombres que niegan la verdad de los libros impresos, hombres que dejan que sus lágrimas corran mirando el Norte, molestan la ventura de nuestros ríos y la antigua confianza de nuestros mares [...] Violan así las leyes naturales del Universo, de suerte que los ríos se desbordan, las riberas se anegan, los hijos se vuelven contra los padres y los principios de humedad y sequía son alterados [...] (3; OC 308).

No basta pues con la desconfianza y con la denuncia de los estereotipos, con demostrar barroca o postmodernamente que las imágenes están vacías. El problema es que por culpa de las palabras creemos en esas imágenes y determinan nuestra vida. Si fueran simples simulacros, si existieran en el espacio solamente, bastaría con romperlas para evitar que duren, como lo hicieron las vanguardias, o para armarlas de manera diferente, como lo hizo la novela moderna. Como las imágenes-movimiento de Deleuze (9-22) las del escritor "cuentan", vale decir, están integradas en relaciones causales y temporales y crean mitos. Pero hay más. Si el primer aspecto de la teoría de la imagen borgeana es destruir el aura de las máscaras circunstancializándolas, y el segundo denunciar la creencia en los relatos que les dan vida, hay un tercero que los completa y justifica. Es la postulación de su propia concepción de la eternidad, la de la intensidad inolvidable.

IV. Intensidad

La parodia denuncia el uso manipulador de los clichés "circunstancializándolos", pero eso no significa que Borges haya terminado ni con las imágenes ni con lo genérico. Según Levine, Borges va más allá que Schwob, porque condensa una biografía en algunos hechos o acontecimientos (25). Estos momentos son muy pocos – dos o tres, señala Borges en el prólogo de la primera edición de *Historia Universal de la Infamia* – y no están relacionados entre sí por ninguna causalidad o temporalidad: son imágenes discontinuas como las de

von Sternberg.¹⁴ En la *Revista Multicolor de los Sábados* hay ciertos dibujos que, aunque utilizan los estereotipos como material, no son paródicos ni establecen ninguna relación narrativa con los textos. Los trabajos de Guevara son la mejor ilustración de otra afirmación borgeana de los años '30: "lo genérico puede ser más intenso que lo concreto" (OC 358). Gracias a Guevara, el dibujo transforma a los personajes infantiles – el Tony, el Ventrílocuo y Carlitos – en "evadidos de la realidad" que existen por sí mismos (González Tuñón 1). Algo muy semejante sucede con sus dibujos negristas, y alcanza la mayor intensidad cuando el espacio es el suburbio: "Tiempos bravos los del peringundín" (Saldías 8), o "El infeliz Isaías, (RMS, 4 (2-9-1933:7). Este suburbio azul y negro reaparece frecuentemente en la obra de Borges. Un ejemplo es la introducción de "El proveedor de Iniquidades Monk Eastman", donde sirve para oponer el estereotipo de "Esta América" al simulacro paródico de "La Otra":

Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre que cierra con su muerte horizontal el baile sin música (7; OC 311).

Esa escena no tiene antes ni después; tampoco se repite, sino que es siempre la misma, como la tapia rosada de "Dos esquinas" (*El idioma* 131). Otro ejemplo de la *Revista* es, desde luego, "Hombre de las orillas" (7). Los personajes encarnan, a mi modo de ver, los tres aspectos de la teoría de la imagen borgeana. La máscara que cae es la de Rosendo Juárez, cuya "cobardía", como la de Kotsuké no Suké, fue la negra y necesaria ocasión de una empresa inmortal. Francisco Real muere como un Compadre, con la máscara puesta, pero después de morir sólo sirve "pa'juntar moscas" y es arrojado al río sin vísceras, como un pelele vacío. El tercer personaje es solamente voz, un "yo" que estaba de lo más feliz mientras creyó; de golpe, sin embargo, se ha quedado huérfano de su ídolo y de su identidad por procuración. Se sintió en muerte, porque descubrió que "no éramos naidés" (*ibid*) y que el mito no servía.

¹⁴ "Borges' method goes beyond Schwob's in that he not only looks for the unexpected, the obscure fact or event, but in that he also synthesizes a biography into 'two or three' of these facts or events, as himself states in the preface to the first edition of *A Universal History*. Whereas Schwob proposes to improve on historical methods, Borges chooses to ignore them completely, whimsically preferring, as he says in one of the stories, the approach of a certain film director" – Joseph von Sternberg – who tells his story through 'discontinuos images'" (25).

La personalidad desaparece al sentirse en muerte. El "yo" no tiene nombre. Era un miembro de un grupo, vivió la historia de otros y era sólo un muchacho. Al final percibimos una transformación, pero él no explica nada. El duelo no se narra. Ha encarnado al Compadre pero nadie lo sabe salvo la Lujanera y es lo único que importa. Ella "murió, señor; y [...] hay años en que ni pienso en ella." (ibid). Pero esa noche vale porque ella vino al rancho: con ella se abre el cuento y con ella se termina.

Algunos años antes Borges citaba a Manrique "Qué se hizo la pasión?" "¿Qué se hicieron las llamas/ de los fuegos encendidos de amadores?" (*El idioma* 89). Hay tres respuestas posibles:

Hay la respuesta cristiana (la de Manrique), tan profanadora de todo recuerdo nuestro de amor y que siente así: *Fuego encendido en los infiernos es el fuego carnal y está bien que se desbarate y se pierda y que el alma consiga alguna vez el don de olvidarlo.* Hay la respuesta científicista que a nadie satisface y que dicen todos: *el individuo no es inmortal, pero sí la especie y ella garantiza la inmortalidad de todo sentir.* Hay una tercera respuesta que he vislumbrado y que me está gustando y que se deja sentir o indicar por esta sentencia: *Lo que de veras fue, no se pierde; la intensidad es una forma de eternidad* (ibid).

Olvido, Rosendo Juárez; memoria genérica, Francisco Real; "yo", intensidad, pasión, lo que perdura porque de veras alcanzó la eternidad, pero exige el silencio. Es aquello que Borges le ofrece a S.D. en la dedicatoria del libro: "I offer her that kernel of myself that I have saved, somehow – the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities" (*OC* 293). No hay pompas ni circunstancias, sino esa "certeza de ser una cosa aislada, individualizada y distinta" (*Inquisiciones* 95). Es "el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad" (133) cuyo presente se convirtió en cristal del tiempo, inmóvil para siempre y sin relato. Amor o muerte. Los silencios debajo de las máscaras – el mutismo de Rosendo Juárez, la agonía de Francisco Real bajo el sombrero, la elipsis del triunfo del narrador – son a veces muy densos.

Bibliografía

- Abregú Virreira, Carlos. "El lenguaje de las danzas criollas." *Revista Multicolor de los Sábados* 39 (5 de mayo 1934): 6.
- Alegretto, José. "La alianza de los dos que se odiaban." *Revista Multicolor de los Sábados* 3 (26 de agosto 1933): 5.
- Alfaro Siqueiros, David. "Contra la corriente." *Revista Multicolor de los Sábados* 1 (12 de agosto 1933): 1.

- Amorim, Enrique. "Capacidad 6 pasajeros." *Revista Multicolor de los Sábados* 2 (19 de agosto 1933): 3.
- Anónimo. "Relatos chinos." *Revista Multicolor de los Sábados* 10 (14 de octubre 1933): 8.
- Borges, Jorge Luis. *Autobiografía 1899-1970*. Con Thomas di Giovanni. Buenos Aires: el Ateneo, 1999.
- . *Biblioteca personal (prólogos)*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1988.
- . *Borges en Sur 1931-1980*. Ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socci. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- . "Los laberintos policiales y Chesterton." *Borges en Sur*. 126-129.
- . *El idioma de los argentinos*. [1928]. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- . "Historia Universal de la Infamia: El Espantoso Redentor Lázarus Morell." *Revista Multicolor de los Sábados* 1 (12 de agosto 1933): 3.
- . "Historia Universal de la Infamia: El Impostor Inverosímil Tom Castro." *Revista Multicolor de los Sábados* 8 (30 de octubre 1933): 1.
- . "Historia Universal de la Infamia: El Incivil Maestro de Ceremonias Kotsuké No Suké." *Revista Multicolor de los Sábados* 18 (9 de diciembre 1933): 5.
- . "Historia Universal de la Infamia: El Proveedor de Iniquidades Monk Eastman." *Revista Multicolor de los Sábados* 2 (19 de agosto 1933): 7.
- . "Hombres de las orillas." *Revista Multicolor de los Sábados* 6 (16 de septiembre 1933): 7.
- . *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. [J]
- . "La Viuda Ching." *Revista Multicolor de los Sábados* 3 (26 de agosto 1933): 3.
- . *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. [OC]
- . *Discusión*. OC 173-286.
- . "Hombre de la esquina rosada." OC 329-334.
- . *Textos recuperados 1931-1955*. Ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socci. Bogotá: Emecé editores, 2001.
- Buck Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma: I. L'image mouvement*. Paris: Minuit, 1999.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- González Tuñón, Raúl. "El otro lado de la estrella." *Revista Multicolor de los Sábados* 3 (26 de agosto 1933): 2.
- . "Los evadidos de la realidad." *Revista Multicolor de los Sábados* 5 (9 de septiembre 1933): 1.
- Levine, Suzanne Jill. "A Universal Tradition: The Fictional Biography." *Review* 73 8 (1973): 24-28.
- Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. 2 ed. Rosario: Beatriz Viterbo, col. Ensayos Críticos, 1999.

- Montaldo, Graciela. "Borges y las fábulas de lealtades de clase." *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Ed. Rowe, William, Claudio Canaparo y Annick Louis Comp. Buenos Aires: Paidós, 2000. 145-54.
- Moog, Carlos. "El infeliz Isaías." *Revista Multicolor de los Sábados* 4 (2 de septiembre 1933): 7.
- Osborne, Peter. "Signo, Imagem e Metafísica." *Leituras do ciclo*. Ed. Andrade, Ana Luiza, Maria Lucia de Barros Camargo y Raúl Antelo. Org. Chapecó: ABRALIC/Editora Grifos, 1999. 267-285.
- Pérez, Alberto Julián. *Poética de la prosa de J.L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica) 1986.
- Petit de Murat, Ulyses. "Rebelión de leprosos." *Revista Multicolor de los Sábados* 1 (12 de agosto 1933): 2.
- Rivera, Jorge B. "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*." *Crisis* 4/38 (mayo-junio 1976): 20-27. [Reeditado en Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985. 181-196.]
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. New York: E.P. Dutton, 1978.
- Saldías, José Antonio. "Tiempos bravos los del peringundín." *Revista Multicolor de los Sábados* 1 (12 de agosto 1933): 8.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Schwob, Marcel. "El capitán Kid." *Revista Multicolor de los Sábados* 12 (28 de octubre 1932): 5.
- . *Vies Imaginaires*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1921.
- Setaro, Ricardo M. "El degollador de fantasmas." *Revista Multicolor de los Sábados* 1 (12 de agosto 1933): 4.
- Vasquez, Arturo J. "Melitón." *Revista Multicolor de los Sábados* 41 (19 de mayo 1934): 6.

REESCRITURAS

Editoras

Luz Rodríguez-Carranza

y

Marilene Nagle



Amsterdam – New York, NY 2004

Diseño e ilustración de portada: Wim van der Meer

The paper on which this book is printed meets the requirements of "ISO 9706:1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence".

ISBN: 90-420-0829-6

©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2004

Printed in The Netherlands

TEXTO Y TEORÍA: ESTUDIOS CULTURALES

33

Directoras

Iris M. Zavala y Luz Rodríguez-Carranza

Marilene Nagle
Verdade ou vereda tropical? Memória do Tropicalismo
em Caetano Veloso 127

Iumna Maria Simon
Mundos emprestados e rigor de construção. Notas sobre
a poesia brasileira atual 137

Jorge Luis Borges y la cultura popular

Luz Rodríguez Carranza
Introducción 151

Djelal Kadir
Totalization, Totalitarianism, and Tlön:
Borges' Cautionary Tale..... 155

Raúl Antelo
El entredicho. Borges y la monstruosidad textual 167

Sonia Mattalia
Borges: historias de amor y de odio..... 177

Beatriz Sarlo
Borges y la literatura de crímenes. Una estrofa de Borges
y nueve noticias policiales 193

Rosa Pellicer
Borges y el viaje al sur..... 207

Luz Rodríguez Carranza
Escorias de la década infame 229

Iván Almeida
La orquestación de la vox populi en "La fiesta del Monstruo"
de H. Bustos Domecq..... 245

Cristina Parodi
Borges, Bioy y el arte de hacer literatura con leche cuajada 259

Maarten van Delden
Ernesto Sabato, Author of "Death and the Compass" 273

Evelyn Fishburn

A Footnote to Borges Studies: A Study of the Footnotes 285

Postfacio

Iris Zavala

Memoria, olvido, y el carnaval del mundo 305