

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

Beatriz Sarlo

Un balazo lo tumbó
En Thames y Triunvirato;
Se mudó a un barrio vecino,
El de la Quinta del Ñato.
(El títere)

Apareció muerto, en extrañas circunstancias, Baltasar Espinosa, oriundo de la ciudad de Buenos Aires. El occiso pasaba una temporada de descanso en la estancia "Los Alamos", propiedad de unos primos, ausentes del lugar del terrible suceso.

Fue denunciado el deceso, en circunstancias violentas, de Aarón Loewenthal. Según declaraciones de la joven que le dio muerte, obrera de una fábrica propiedad del occiso, la víctima habría intentado, en circunstancias confusas, someterla a abuso deshonesto.

Apareció muerto, en su casa, el destacado orientalista Albert. Se desconoce el paradero de su o sus asesinos. La morada donde ocurrió el hecho no mostraba signos de violencia ni rastros de lucha.

En la pieza de hotel que ocupaba transitoriamente, apareció muerto el rabino Marcelo Yarmolinsky, que visitaba esta ciudad en ocasión del Tercer Congreso Talmúdico.

Se encontró el cuerpo sin vida de Erik Lönrrott en una quinta de las afueras de la ciudad. La víctima era un investigador muy reconocido por sus refinados métodos de instrucción.

Acuchillado en horas de la madrugada, según pudo reconstruirse por relatos de vecinos, fue encontrado el cuerpo del barbero Luchessi, del barrio de Barracas.

En un descampado cercano a ésta, se encontró el cuerpo de Francisco Real. No hay testigos del crimen, pero sí de una pelea que se desarrolló poco antes en un despacho de bebidas de las inmediaciones.

En un campo del norte, un hombre de apellido Suárez, empleado o arrimado al conocido Azevedo Bandeira, dio muerte, sin causas que expliquen el hecho, a un extranjero de la otra banda, de apellido, según se dice, Otálora.

I. *Décima noticia: "La intrusa". Primera lectura*

Nueve y una diez. Se encontró el cuerpo de una mujer, cubierto por unos cueros y en avanzado estado de descomposición. El último paradero de la víctima fue la humilde vivienda ocupada en las orillas de Turdera por los hermanos Nilsen, conocidos en las inmediaciones como guapos, apartados y trabajadores.

Como en otros cuentos de Borges, en "La intrusa" es posible leer una fusión de ficciones. Vamos palabra por palabra.

Nelson o Nilsen: apellido dudoso, que ha sufrido las deformaciones fonéticas debidas a la pluma poco diestra de un escribiente de la administración nacional en la oficina del puerto adonde llegaban los inmigrantes. La indecisión ortográfica tiene como suplemento la indecisión sobre el origen: Dinamarca o Irlanda, aunque el nombre "Cristián" hace pensar más en la primera que en la segunda; pero el apellido Nilsen remite a un mundo germánico, o escandinavo, de donde también llegó el abuelo de Dahlmann. Los Nilsen, quizá, podrían ser parientes del "joven Gabriel Larsen" que, en la novela de Gutiérrez, "había quedado completamente asombrado: la vista de Moreira, que avanzaba decidido aunque vacilante, lo había impuesto de tal modo, que no tuvo aliento para disparar su revólver" (290). Los Larsen y los Nilsen, daneses acriollados, como los Gutres/Guthrie, que habían llegado de Escocia, trayendo una Biblia, hermético objeto que también poseen los Nilsen.

Los Colorados: como el Moreno de *Martín Fierro*, los Nilsen reciben el apodo que remite a su patrónimico indirectamente. La "melena rojiza" es un tropo conectivo que distingue a los hermanos por su cualidad insólita entre tantos criollos. También es una metonimia: son colorados por lo pendenciero, por el "apego a la daga de hoja corta", que permite entrar en contacto con la carne y la sangre, luego por la pasión que los gobierna y, finalmente, por el asesinato.

Conventillo, arrabal, barrio modesto, duro suburbio; tropeiros, cuarteadores, cuatrerros: las orillas, el lugar indeciso en que la llanura se mete en las primeras manzanas de un poblado: el lugar borgueano de producción ficcional y poética. Un límite indecidible en el tiempo tanto como en el espacio. Una zona problemática respecto de las formas del coraje: necesidad institucional en una llanura salvaje sin instituciones ni gobierno, donde el nombre y el honor son cuestiones centrales que llaman a la violencia; o bravuconería en los arrabales semiurbanos donde el compadrito convive con el hombre de trabajo y el código de honor está siendo desplazado por la convivencia en un espacio regulado. Borges suspende la disyunción aunque la conoce: en las orillas, los actos proceden de ambos lados de la disyunción, a dife-

rencia de los actos heroicos que atribuye a sus antepasados. Mejor dicho, en las orillas, la violencia es impura y por eso cruza los ejes que la disyunción separa.

Un altercado con Juan Iberra: en apariencia, este microrrelato ilustra el ethos de los Nilsen y el coraje del menor, Eduardo; también ilustra la modalidad de la provocación criolla: por ironía y *understatement*. "Iberra lo felicitó por ese primor que se había agenciado" equivale al desafío compadre del Canto VIII de *Martín Fierro*: "Y me alargó un medio frasco/diciendo "Beba cuñao" - /"Por su hermana" contesté,/"Que por la mía no hay cuidao". Sin embargo, hay más. La pelea con Iberra se inscribe en una dimensión moral, aunque esa dimensión sea arcaica y su supervivencia la desplace del universo criollo al arrabalero. Eduardo Nilsen no podía pasar por alto la ofensa que, bajo la forma de la ironía, hería a su hermano. El encuentro con Iberra se ubica en la línea de los relatos de desafío donde, desde una perspectiva exterior a los implicados, las consecuencias son más graves que las causas y la inevitable pelea es una respuesta desmesurada respecto de la ofensa. No hay una relación de lógica judicial, como lo establece la ley escrita, ni una equivalencia entre ofensa y reparación, como en la ley taliónica. Por el contrario, rige lo incomensurable del exceso. Son peleas desproporcionadas que responden a un código de honor, invocado muchas veces sin razón, más que a los principios de una moral moderna. No sabemos en qué consistió el altercado con Iberra: sabemos únicamente que a la ironía se le respondió con una injuria. Como antes se ha dicho que Eduardo Nilsen "no llevó la peor parte", se impone la suposición de una infamante cicatriz de cuchillo, porque una muerte, hacia mil ochocientos noventa "en la plaza de Lomas", habría implicado la fuga del asesino y, por lo tanto, la imposibilidad de que continuara la historia de "La intrusa".

Nadie, delante de él, iba a hacer burla de Cristián: discurso indirecto, el único estrictamente de todo el cuento. Iberra había ironizado ("lo felicitó por ese primor que se había agenciado"), violando los límites de lo admisible según las reglas del respeto y la discreción, apoyado en su fama de guapo al que convenía no ofender. Eduardo, prevenido por la "alevosa alegría" con que el barrio había observado "la rivalidad latente entre hermanos", tradujo la ironía como burla y, además, no en una burla a él mismo, justificada en el conocimiento que se tenía ya de la relación doble con la mujer, sino dirigida a su hermano Cristián; esa burla podría agravarse por la silenciosa sugerencia de engaño y deslealtad: para poseer "ese primor", Eduardo debió de traicionar a su hermano. La ironía tiene más de un doblez; en la duplicación de dobleces palpita la ira de Eduardo, ya que las palabras de Iberra ponen a la luz del día el triángulo de la relación. Plegada

sobre sí misma, la ironía de Iberra se despliega en el pensamiento de Eduardo, que conocemos por el discurso indirecto. De la ironía a la burla, y de la burla al señalamiento público de un vínculo que no sólo transgredía las reglas de "decencia del arrabal" sino que se ensombrecía por la deslealtad. Eduardo interpreta y reacciona, animado por el sentimiento que Borges ha referido como "aquel recelo casi femenino de haber sido ofendido que se llama, no sé porque, machismo" (*Prólogos* 114).

Juliana, que era una cosa: el nudo triple del relato. La incidental potencia la significación de la metáfora que transporta lo animado (lo que tiene subjetividad) a lo inanimado (que carece de subjetividad). Dicha de paso, como frase subordinada a la que se le presta tanta menos atención cuanto que lo que comunica es evidente, la incidental no se somete a discusión: Juliana es, literalmente, una cosa. El misterio de lo que sucede a los hermanos Nilsen está, precisamente, en la metáfora de un nombre que designa a una mujer que Cristián considera "una cosa". Adornada como se adorna un caballo con "horrendas baratijas" y mostrada a los demás en las fiestas, Juliana provoca lo que las cosas no provocan sino excepcionalmente, la avaricia como deseo de posesión no compartida. La cosa se convierte en objeto pasional, a pesar de que Cristián trata de limitarla a su carácter de objeto de uso compartido. La metáfora (*Juliana era una cosa*) se destruye en primer lugar, por el enamoramiento de Eduardo; luego por los celos; finalmente en la frase conclusiva que convierte el nudo Juliana-cosa en otro nudo: Juliana-objeto de la pasión (la frase es: "pero los dos estaban enamorados"). Los dos hermanos no pudieron evitar una transgresión a la ley del macho: "Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica".¹ Este nudo, a su vez, se desanuda en el crimen, donde Juliana-objeto de la pasión vuelve a ser Juliana-cosa, estibada, debajo de unos cueros, en la carreta de los Nilsen. Sin embargo, en el recuerdo de los hermanos, esa Juliana-cosa-cadáver obtiene una nueva forma, la de la mujer que debe olvidarse. Los Nilsen quieren borrar una pasión, no un crimen: Juliana debe volver a su ser de cosa. No hay arrepentimiento sino dolor por haber perdido algo.

Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la necesidad de olvidarla. El relato presenta tres vínculos: primero, la fraternidad masculina basada sobre el origen común y la costumbre; luego, la pasión y su sombra, los celos; finalmente, el crimen. "La intrusa" anuncia el crimen desde su mismo título: en efecto, Juliana es la intrusión, la cuña inesperada, entre los hermanos, una pareja que vivía

¹ Luis Irala a Rosendo Juárez en "Historia de Rosendo Juárez" 1036.

según la lógica de una combinación perfecta de cualidades idénticas que, pese a ello, no conducían, como suele suceder, a la competencia. Metida como una cuña, Juliana-cosa transformada en Juliana-objeto de la pasión, destruye una comunidad primitiva y autosuficiente. Ella provoca (y padece) afectos completamente inesperados, doblemente inesperados en la relación entre esos hermanos y en la cultura que los contiene. La intrusión de Juliana sólo se repara con un crimen inevitable. No es asesinada porque se entregó a otro, sino porque ha destruido la unidad masculina y fraternal. La palabra que se usa para el asesinato es "sacrificada". En la llanura, sacrificar un animal significaba que se le daba muerte en ciertas circunstancias inevitables (para que no sufriera, por ejemplo); obviamente, "sacrificada" también designa algo sagrado en cuyo nombre se realiza un acto propiciatorio. En el cuento, la oscilación es indecible porque incluye la perspectiva del narrador (Juliana como víctima de una oscura ley fraternal), y la de Cristián (Juliana como una cosa, un bien que se posee y del cual se dispone si la posesión resulta en un daño para su dueño). Cristián destruye a Juliana como si fuera un bien ofrecido en potlach, a pura pérdida, un gasto económicamente improductivo pero central en su potencia simbólica.²

Ya no hará más perjuicios: dice Cristián (es la famosa frase final del cuento que la leyenda construida por Borges atribuye a su madre: episodio bien significativo como mito familiar). La frase no devuelve a Juliana su subjetividad, no dice que esos perjuicios fueran intencionales, porque eso habría implicado el reconocimiento mismo de lo que se ha querido negar a la mujer. Los perjuicios son del orden del que producen las cosas inanimadas, a pesar de ellas, como pantalla de los fantasmas del deseo (pasión, avaricia); Juliana ha sido un bien deseado por dos hombres que no debieron entrar en competencia.

II. "La intrusa". Segunda lectura.

Noticia policial. ¿"La intrusa", noticia policial? Se encontró el cadáver de una mujer. No sabemos la forma de su muerte. Imaginamos el cuchillo. Tenemos un cadáver, y la suposición de actos, materia de un "sucedido" que se trasmite de boca a boca. Un relato oral, cuya forma escrita parte remitiéndose a una fuente oral: "Dicen", es la primera palabra del cuento. Después, un paréntesis debilita la veraci-

² Bataille afirma que "el principio de pérdida" es fundamental en todas las "actividades llamadas improductivas: el lujo, los duelos, las guerras, los cultos, las construcciones de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir desviada de su finalidad genital)". 28, mi traducción.

dad de lo dicho o de las circunstancias y los protagonistas de lo dicho: "Dicen (lo cual es improbable)".

Lo que es improbable es lo que dicen: que fue Eduardo, el menor de los Nilsen, quien contó la historia en el velorio de Cristián. El narrador desconfía de esta hipótesis que es, en verdad, tan inverosímil como improbable, pero cita la versión porque así son los sucedidos, nunca se puede estar seguro de la fuente y la mayor proximidad a los protagonistas es la que da una mayor probabilidad de verdad al hecho narrado. Como sea, en esa propicia circunstancia del velorio, "alguien la oyó de alguien". El crimen de Cristián era conocido. Aunque no pueda atribuirse la difusión a su hermano, flota como una historia sin narrador fijo y forma parte de la memoria colectiva de un pueblo en un partido de los alrededores de Buenos Aires, todavía indeciso entre lo rural y lo urbano. "Alguien" escuchó el relato en ese velorio y se lo contó a Santiago Dabove, un amigo de Borges, también escritor.

¿En qué cruce de caminos pudieron encontrarse Dabove y el asistente al velorio de Cristián? En 1961, Borges escribió un prólogo a *La muerte y su traje* de Dabove donde se informa lo necesario para hipotetizar una respuesta a esta pregunta: "Estaba empleado en el Hipódromo y vivía en Morón, pueblo de sus padres, abuelos y trasa-buelos" (*Prólogos* 50). La trama de los dichos se reconstruye con esta remisión dentro de la propia obra de Borges: el hipódromo, un lugar donde sobrevivían las destrezas criollas y sus protagonistas se metían dentro de la ciudad; Morón, el viejo partido bonaerense, con viejas redes de vecindario, de confianza y de escucha sigilosa.

Finalmente, existe otra versión del sucedido que escuchó el propio narrador de "La intrusa". Alguien le contó la historia en Turdera, el pueblo de los Nilsen. El narrador permite que el lector lo imagine como Borges, a la busca de una anécdota de Paredes o atento a la imaginada corrección que Rosendo Juárez hace de su propia historia que treinta años antes se había convertido en literatura. La escucha tiene esa naturaleza oscilante entre la ficción, el deseo de ficción y la realidad, que marca los encuentros de Borges con algunos protagonistas de la era de los guapos: invenciones necesarias o regalos que la realidad hace a la imaginación. Son historias de estatuto confuso: cuentos, invenciones significativas o hechos retocados por la imaginación. La historia que el narrador ha escuchado tiene pequeñas variaciones "que son del caso", porque los sucedidos divergen, como los relatos folk, las tradiciones y los mitos. Conservan un núcleo alrededor del que las variantes proliferan en demostración, justamente, no de su falsedad sino de su verdad cultural y de la forma en que interpelan o trabajan con la experiencia. Si son inventados, los sucedidos no

pierden por eso su marca de origen, que los hace hablar de situaciones pregnantes y amenazadoras o tocar los límites de lo prohibido mostrando las consecuencias de una transgresión a la Ley o los efectos del exceso de las pasiones cuando éstas amenazan un orden social. En el breve drama del sucedido, los personajes son siempre conocidos no necesariamente por quien relata una vez más el hecho pero sí por quien lo ha relatado a otro, quien ha su vez lo ha relatado a otro... Siempre hay, en el sucedido, un primer narrador próximo a los hechos narrados. Puede tratarse de una invención, pero nunca puede declararse una invención. Así, el crimen de Cristián llega a los oídos del narrador de "La intrusa" de boca a boca, como experiencia y enigma vividos.

El sucedido de "La intrusa" circuló oralmente, dando las vueltas que se sugieren en el primer párrafo del cuento. ¿Por qué no se transformó en noticia policial? A esto se puede contestar sencillamente, porque Borges inventó la historia. Pero hay otra respuesta un poco más interesante: el crimen de Cristián no fue noticia policial porque en los ochenta o tempranos noventa del siglo XIX ese género periodístico todavía no tenía los rasgos que adquirió en la segunda década del XX.³

El cuento de Borges aprovecha la fluidez de las variaciones. Un sucedido es una historia que se define, precisamente, por la variación y cierta indeterminación narrativa. Tiene olvidos, contradicciones, blancos, elipsis, agujeros por donde escapa lo real y trabaja la fantasía. La expansión del sucedido es, en un punto, como la del chisme: a la oralidad se le permite todas las invenciones. El narrador de "La intrusa" posee una materia (pasión, celos y muerte) al mismo tiempo terminada e incompleta. Sobre la incompletitud genérica del relato oral se establece la particularidad del cuento escrito: no se trató de un engaño banal, Eduardo no se acostó con Juliana aprovechando las ausencias o las distracciones de su hermano; se trató de una experiencia que remite a la homosexualidad y el incesto, y es Cristián quien propone el pacto que luego no podrá sostener.

El sucedido probablemente nunca podría presentar este argumento sino como una hipótesis sometida a la variación de otras suposiciones, que agregan a la noticia del crimen los pormenores del chisme sorprendente; el relato lo narra como certidumbre. La escritura fija una relación triangular consentida que extiende su significado hasta tocar las prohibiciones más radicales. El cuento de Borges no muestra la sangre del crimen, no hay puñaladas ni violencias. Muestra, en cambio, el pacto entre hermanos, que en el sucedido sólo podía vero-

³ Sobre este punto, véase el capítulo "Por el mundo del crimen" en Saïta, *Regueros de tinta*.

símilmente contarse como suposición a media voz entre interlocutores escandalizados.

La reconstrucción de "La intrusa" no es entonces la reconstrucción (policial) de un crimen sino la reconstrucción de los móviles. Restaurar una unidad sin fisuras: el móvil del crimen, es, de algún modo, el cumplimiento de una ley de fraternidad. Sobre el crimen, gracias al crimen, las cosas vuelven a su cauce. Tanto que Cristián muere muchos años después y su hermano Eduardo es el deudo de su velorio.

¿Por qué Borges puede hacer todas estas cosas?

III. Citas bárbaras

– Ahora ya no te tengo asco – gritó Moreira al sentir sobre su pecho el frío de la daga, y bajando la cabeza y subiendo hasta la altura de sus ojos el antebrazo izquierdo del que colgaba su poncho entró a Sardetti por el costado izquierdo con tal ímpetu, que le sepultó allí la daga por completo.

Sardetti lanzó una especie de quejido sordo, dejó caer la daga de su mano y vaciló sobre sus pies.

Entonces, como un relámpago, como una máquina de muerte, Moreira le dio nueve puñaladas más: tres en el pecho, cuatro en el vientre y dos en el costado, arriba de la primera (Gutiérrez 32).

Borges, de chico, leyó relatos de cuchilleros, someramente condenados por su familia en nombre de la decencia estética. Décadas más tarde, la diez puñaladas de Moreira se eliden o se sintetizan en un solo golpe limpio. Borges estilizó la muerte truculenta del circo criollo y del folletín gauchesco. Un material que a la élite le parecía irre recuperable, Borges lo devolvió a la literatura como una figuración de origen potencial de ficciones. La fisiología de la herida y la minuciosa topografía del tajo fueron la representación material de las muertes causadas por Moreira:

Moreira estuvo en pic con increíble velocidad, paró la puñalada que le tiró el Pato y lo *sentó en el suelo* de un golpe con el rebenque. [...] El golpe dado por Moreira, con el pesado cabo de plata del rebenque, había sido terrible [...] El hueso frontal estaba roto en una extensión de ocho centímetros y el cuero que lo cubría completamente deshecho y hundido, mezclándose al cabello y las partículas de hueso. Para salvar al Pato Picaso habría sido necesario que un cirujano le hubiese extraído aquellos huesos, para impedir que cayeran en la masa cerebral produciéndole la muerte (185-8).

Borges esquiva esta anatomía de la muerte. Allí donde el folletinista gauchesco habla demasiado, Borges calla. Después de la primera puñalada, cuando hay primera puñalada y no sólo anuncio de pelea, el relato de Borges tuerce hacia otra parte. Los homicidas borgeanos es-

tán preocupados por borrar el rastro de sangre de sus armas y volver a lucir la hoja limpia del cuchillo o la espada (esta obsesión no es solamente criolla: Teseo comprueba, con incrédulo alivio, que en su espada tampoco quedaba una mancha de sangre).⁴ Los humores, las manchas, las excrescencias y secreciones, los visajes de la agonía se borran en el gesto estilizado del brazo que tira la puñalada y el cuerpo que se arquea para recibirla. En "Hombre de la esquina rosada" Francisco Real quiere ocultar esta indecencia de la agonía cuando pide que le tapen la cara. La abundancia de detalles materiales del folletín policial se coagula en una imagen que capta el movimiento: instantáneas, la pelea y la muerte son dos trazos en un grabado. Borges se aleja así de la representación realista sobre la que pesan la materia y el cuerpo.

El catalizador de esta distancia es un poema, *Martín Fierro*, que tampoco se leía en casa de los Borges, donde la familia sostenía su lealtad a la tradición unitaria y civilizada. Alternadamente Borges sostuvo la superioridad de Hernández o de Ascasubi, aunque, si cabe hablar de una opinión final en su caso, *Martín Fierro* logra ser comparado con la *Odisea* y la Biblia, cima a la que no accede *Santos Vega* ni ningún otro escritor gauchesco. La medida de Hernández está en alcanzar una contención en escenas definidas por la violencia. Borges ha vuelto muchas veces a estos versos a los que, incluso, sometió a paráfrasis:

Limpié el facón en los pastos,
Desaté mi redomón—
Monté despacio, y salí
Al tranco pa el cañadón.⁵

Así se retira Fierro del baile, después de matar al Moreno. Siempre fascinado por esta pelea, a la que le faltaba un final, Borges lo escribe en "El fin",⁶ donde siete años después, Fierro es el muerto y el hermano del Moreno, el homicida que, como Fierro, "Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás". La pelea, como la de Moreira con Sardetti, comienza con un corte de daga; pero hay una sola puñalada final, una "puñalada pro-

⁴ "La casa de Asterión" 570. Notablemente, el cuento no dice nada sobre el enfrentamiento entre el Minotauro y Teseo, a tal punto que podría pensarse que Borges corrige el relato mitológico y que el final de su cuento presenta, oblicuamente, a un Teseo que se atribuye una victoria de la que no queda la prueba de la sangre.

⁵ José Hernández, *Martín Fierro*, Canto VII. Borges también cita estos versos en "La poesía gauchesca" [1931], *OC* 195, precedidos del siguiente comentario: "Esta copla que lo significa entero al paisano".

⁶ Este completamiento borgeano del texto de Hernández fue considerado por mí en *Borges, un escritor en las orillas* 89 y ss.

funda". Martín Fierro ensartó el cuerpo del Moreno y la tiró contra un cerco "como un saco de huesos". Esta profanación (una versión criolla de los cadáveres atados a los carros en el poema homérico), no podría ser reescrita por Borges. En "El fin", la muerte es precedida por una tranquila conversación y el acto que la provoca se resume en dos limpios movimientos del cuerpo y del brazo homicida.

Por su originalidad, Borges es siempre una anomalía. Su relación con el folletín gauchesco es una relación a contrapelo: le gusta aquello en que el folletín modera sus rasgos. En "Eduardo Gutiérrez, escritor realista", proclama la superioridad de *Hormiga Negra* sobre *Juan Moreira*: "sincera biografía", poseedora del "satisfactorio, el no usado, el casi escandaloso sabor de la veracidad". El elogio trae veneno: Borges elige esta novela por su "contraste con la pompa sentimental de todas las ulteriores novelas gauchas, sin excluir a las otras de Gutiérrez y al *Don Segundo Sombra*" (*Textos Cautivos* 116). De pronto, el elogio de la veracidad es un proyectil finalmente dirigido contra una obra por la cual Borges no siente simpatía, como la novela de Güiraldes,⁷ y también un juicio sobre el carácter proliferante y folletinesco de *Juan Moreira*, contrastado con la línea narrativa simple de *Hormiga Negra*. Las muertes de este último libro son, por otra parte, más sencillas, de crónica antes que de novela. Desde muy lejos, se aproximan más a la buscada limpidez de los asesinatos nunca mostrados de "Emma Zunz" y "La intrusa", a los tiros sin sangre de "El jardín de los senderos que se bifurcan" o "la muerte y la brújula".

IV. De un lado y del otro del crimen

Una canción de gesta se ha perdido
en sórdidas noticias policiales (El tango 888).

¡Qué pena siento por ti, Jonathan, mi hermano! ¡Te he amado tanto! Tu amistad era para mí una maravilla más hermosa que el amor de las mujeres! ¡Los héroes han caído! ¡Las armas de la guerra han perecido!⁸

⁷ Véase la ironía sobre *Don Segundo Sombra* en "El Evangelio según Marcos" 1070.

⁸ Segundo libro de Samuel, capítulo 1º, versículo 26. "Originariamente, *Reyes* estaba constituido de un solo libro. La división en dos es fruto de los traductores griegos del siglo III (la edición llamada Septuaginta). De igual manera, el libro de Samuel, que ahora se presenta compuesto de dos libros, era originariamente un libro solo, que los griegos copiaron en dos rollos. La Vulgata latina, siguiendo la Septuaginta griega llamó a las dos partes de Samuel: Reyes 1 y 2, y a las dos partes de Reyes: Reyes 3 y 4. Pero no es esa la división que se encuentra en las biblias actuales, salvo en algunas protestantes. De donde se deduce que Borges copió 2 Reyes 1:26 por 2 Samuel 1:26", me informa erudita y oportunamente mi amigo Iván Almeida.

La epopeya es imposible en el mundo moderno y Borges lo sabe. El epígrafe de "La intrusa", que Borges no transcribe sino que cita en ausencia, anotando sólo el número de capítulo y versículos, dice, entre otras cosas, eso: los héroes han muerto y ya no quedan armas de guerra. Sobre el crimen sólo puede hablar la tragedia de la transgresión radical o la ironía de un criollismo reconstruido en sus tonos.

Era uno de los cuatro encargados de la nota carnicera y truculenta. Crimen, fractura, robo, asalto, violación, venganza, incendio, estafa y hurto que se cometía, y allí estaba yo.⁹

Arlt periodista, en cambio, responde a otra ley; más cercanas a la exageración paródica que a la ironía o la tragedia. El cronista policial produce detalles; su lente de aproximación debe captar la materia de la muerte en la cercanía máxima. La reconstrucción del crimen es su primer deber: descripciones, dibujos, fotografías.

El diario *Crítica* inventó, en Argentina, este policial de masas, propiciando una abundancia de la muerte incluso en secciones que no eran definidas como policiales (Saitta, "Delitos" 14). La nota roja, la crónica roja, la página roja exigen la truculencia del grand-guignol y expulsan la elipsis, que delatan aquello que, todavía, el cronista policial no ha logrado descubrir. En realidad, un cronista de policiales es un llenador de elipsis, alguien que debe evitar los blancos y alcanzar la completitud ideal del hecho. El policial es abundante y, por eso, reiterativo. Para esta crónica, no hay muerte emblemática, sino muerte serial que debe, día a día, ser extraída de la serie como nueva noticia. El principal interés de lo serial es que se eleve siempre el fasto homicida.

Borges no conocía *Crítica* de lejos (Saitta, "De este lado"). Todo el mundo sabe que publicó allí, en la *Revista Multicolor de los Sábados*, muchos textos de *Historia universal de la infamia*. Como sucede siempre con Borges, su relación es fascinada pero conflictiva. En realidad, Borges contradice la estética de la crónica roja. Lo que interesa a la crónica roja es lo que Borges finalmente borra o atenúa por la ironía, el *understatement* y la abstracción. Deja sólo la caligrafía de la muerte, simple como una pincelada china.

Suprimir el género del diario popular o conservarlo. Borges es libre para seguir este programa de términos opuestos, entre otras razones, por motivos sociológicos. Está colocado en el punto donde lo popular puede ser visitado sin ser padecido como una obligación de origen que termina imponiendo una escritura. A Borges niño le habían

⁹ Roberto Arlt, "Manía fotográfica", en *El Mundo*, 25 de agosto de 1930. Citado por Sylvia Saitta, *Regueros* 217, n. 28.

desaconsejado las novelas de bandidos, que había leído a pesar de ese mandato cultural. Llegó a los folletines gauchescos y al *Martín Fierro*, a pesar de una indicación en sentido opuesto. No lo ata un lazo de obligación ni a los folletines ni a la crónica roja, que atraen su imaginación porque, primero, fueron desaconsejados y porque permiten pensar otra literatura (diferente de las opciones presentes en la Argentina, sin dejar de ser argentina).

En el caso de Arlt, la literatura de bandidos fue una casi exclusiva relación primaria con la literatura. No hubo otras opciones, ni otras prohibiciones. El folletín era el destino de origen y sólo una tremenda voluntad cultural se abrió camino hacia lugares muchas veces igualmente insólitos para la cultura de las élites, como el espiritismo o la literatura científica.¹⁰ Llegar a la literatura sin adjetivos (ni popular, ni folletinesca, ni técnica) resultó de un trabajo fundado sobre la afirmación de derechos de universalidad.

Sin duda, Borges fue el caso inverso: traductor infantil de cuentos de Oscar Wilde, lector precoz del *Quijote*, hijo de letrados, preferido de una madre que encaró su educación como una obra de arte, Borges está obligado a alcanzar la literatura popular como elección y no como imposición de los límites de una clase. Escribir contra lo aprendido, y no sólo con lo aprendido. Sin folletín, sin historias de guapos, sin sucedidos, sin José Hernández, la escritura hubiera sido sólo una afirmación de la herencia. Con todos esos restos dispersos, limitrofes, flotantes o ajenos, la literatura es también la afirmación de algo negado, de una materia impura e impropia. Todo escritor se encuentra con la necesidad de dar alguna respuesta a esta pregunta: ¿qué hacer con lo recibido?¹¹ Borges la respondió muchas veces, quizás nunca de modo más claro que cuando, a propósito de José Hernández, escribió: "Hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó" (*Prólogos* 97).

La literatura de crímenes no podía escribirse ya sino bajo la forma de la crónica roja del periodismo de masas o de la novela policial. Borges toca estos géneros muchas veces (no voy a recordar todo lo que sabemos de su interés por el policial). Como es su costumbre, los toca diagonalmente, introduciendo más variaciones que obedencias. Para Borges, la única relación posible con un género es una relación perversa, en su sentido original: hacer con el género lo que el género no ha hecho todavía, lo que no hará después, lo que no está

¹⁰ Se puede leer en clave de autobiografía intelectual, el texto de Roberto Arlt "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires".

¹¹ Este es el tema que explora Edward Said y, desde una perspectiva no sociológica sino de poética y estética, Harold Bloom.

indicado en sus regulaciones. Borges más que transgredir límites de género, los pasa por alto.

El escritor refinado observa el gesto brutal del crimen: un cisma de culturas separa los asesinos semibárbaros y los cuchilleros de arrabal de otros violentos de la literatura. Borges trabaja en los bordes de este cisma; lo que la sociedad ha separado, Borges lo junta. Como Dahlmann, como Espinosa, su destino podría haber sido obedecer a la atracción hipnótica de lo diferente (el punto ciego que tira hacia abajo y hacia atrás en la tradición criolla). Sobre eso, Borges escribió cuentos memorables precisamente porque pudo desconfiar de ese hipnotismo. Trabajó sobre él. La pregunta es porqué ésto bárbaro, cruel, mortal, es tan fascinante. Es fascinante precisamente porque no debería serlo. Borges no acepta ninguna configuración cultural como cautiverio sino como campo en tensión de fuerzas contradictorias. Con un impulso radical, llega allí donde no se esperaba que llegara. Y cuando ha llegado, vira las leyes de ese territorio culturalmente ajeno, lo coloniza trastocándolo.

Una última mención: las inscripciones en los carros, coleccionadas en ese temprano artículo de *Sur* (Séneca), que es una suerte de desafío criollo al cosmopolitismo, lanzado por alguien, un cosmopolita, que tiene el desparpajo de citar esos fragmentos populares y casi banales, justamente en el primer número de esa revista. Su libertad resulta del ejercicio de anómalas lecturas divergentes y de la conversación en sordina con voces que llegan desde lejos. Borges, un nómada, visita lugares no frecuentados por sus iguales y regresa de ellos con los objetos más insólitos.

Bibliografía

- Arlt, Roberto. "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires." *Obra Completa*. Vol. II. Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé, 1981. 9-35.
- Bataille, Georges. *La part maudite, précédé de La notion de dépense*. Paris: Minuit, 1967.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1973.
- Borges, Jorge Luis. "Eduardo Gutiérrez, escritor realista." *El Hogar* (9 de abril de 1937). *Textos Cautivos*, 116-9.
- . *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. [OC]
- . "El Evangelio según Marcos." OC 1068-72.
- . "El tango." *El otro, el mismo*. OC 888-9.
- . "El títere." OC 964.
- . "Historia de Rosendo Juárez." OC 1034-8.
- . "La casa de Asterión." OC 570.

- . "La intrusa." *OC* 1025-1028.
- . *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1977.
- . "Séneca en las orillas." *Sur* 1.1 (verano de 1931).
- . *Textos Cautivos*. Ed. Enrique Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Tusquets, 1986.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira (1879)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.
- Said, Edward. *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Saïtta, Sylvia. "De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno." *Variaciones Borges* 9 (2000): 74-83.
- . "Delitos, infamias, misterios." *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados, 1933-1934*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999. 10-36.
- . *Regueros de tinta; el diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.
- . "Por el mundo del crimen." *Regueros de tinta*. 189-220.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

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