

Lo que se escucha no tiene que entenderse, como decía la escritora brasileña Clarice Lispector, así como lo que se toca no se tiene que ver, según el dictamen poético de Sor Juana Inés de la Cruz. Cuando se acaricia, se cierran los ojos.

**Justicia poética:
tres arcontes
borgeanas**

*¿Es posible que el antónimo del "olvido"
no sea el "acto de memoria", sino la justicia?*

—Yerushalmi, en *Usos del olvido*
—Jacques Derrida, en *Mal de archivo*

Primera introducción: temblor lírico

Hay algo muy bello que se acuna en el Kierkegaard de *Temor y temblor*, y es la posibilidad de muerte que hay entre ellos, la cual no puede ser verbalizada por el padre ni concebida por el hijo. Ambos, Isaac y Abraham, en los segundos que anteceden al sacrificio, se hallan en el umbral de lo que no debe o no puede decirse o preguntarse. Ese espacio inefable del decir imposible, se traduce como temblor en la mano de Abraham; pero es un temblor lírico después del cual nada puede volver a su lugar de origen. Queda tan sólo el rastro de su inenarrabilidad.

Ese temblor lírico de una mano quiero verlo traducido en tres personajes femeninos en la narrativa borgeana, tres mujeres que sobreviven un trauma, un hecho que las afecta personalmente.

Estas son: Florentina, viuda de Juan Muraña, Emma Zunz y la viuda Ching, pirata. Todas se hallan decididas a tomar una decisión fundamental que afecta el lugar o la tierra que ocupan. El lugar de partida es una memoria de las cosas que sostiene y subyace a su por-venir acción y autonomía. Un cuchillo, una virginidad expuesta y una viuda “transfigurada por la doble traición” son los estandartes respectivos de estas mujeres. Lo que urden, aquéllo que trafican, es una palabra atada a la memoria, la narración de su destino, la maleación de acto y palabra, palabra y acto. Contrario a Abraham y a Isaac, deciden narrar el temblor de su mano y construir una memoria allí donde las palabras tórnanse difíciles.

Tres anécdotas que son interrupciones “Viuda Ching, pirata”¹

Los inicios de su pirática vida residen en un ajuste de cuentas respecto a la doble traición de la que es objeto su marido por manos de los accionistas de las escuadras piráticas del siglo XVIII en los mares de Asia y del emperador. Ching es descrito por el narrador del cuento como un “hombre justiciero y probado”, “severo y ejemplar en el saqueo de las costas”². Por razón de su asedio, el emperador ordena a los atacados dedicarse a la agricultura en lugar de a la pesca, lo cual a su vez fuerza a los piratas a aplicarse al asalto de naves en alta mar. Dada la oposición de los habitantes a la orden imperial de regresar a combatir a Ching, el emperador decide nombrarlo “jefe de los establos imperiales”. Ante la posibilidad de que Ching aceptara la oferta o el soborno del emperador, los accionistas lo envenenaron. Aquí entra la viuda. La viuda Ching adviene al poder “transfigurada por la doble traición”, cuestionando al emperador así, como a los accionistas. Una vez ésta asume la palabra para explicar la madeja de traiciones, propone independizarse de ambos bandos.

¹ *Obras completas*: Buenos Aires: Emecé Editores, Primer Tomo, p. 306. En adelante todas las citas provendrán de esta edición.

² *Ibid.*

Es elegida almirante por sus piratas. Es aquí cuando el narrador la describe como “una mujer sarmentosa de ojos dormidos, sonrisa cariada, renegrido y aceitado pelo con más esplendor que los ojos”. Durante trece años la viuda asola los mares.

El narrador señala diferencias entre el estilo escrito de la pirata y el estilo del emperador. De la viuda Ching alude a la “inapelable severidad y su estilo justo y lacónico” mientras que del emperador señala el uso de “desfallecidas flores retóricas”³. El narrador ofrece ejemplos. En el pasaje transcrito, el emperador le prohíbe a uno de sus almirantes otorgar clemencia, y al finalizar la batalla el almirante recurre al suicidio. Ya el narrador advierte al lector sobre el hecho de una segunda expedición aludiendo retrospectivamente al contenido punitivo de la primera. Véanse los instrumentos de esta nueva contienda: “terrible en estandartes, en marineros, en soldados, en pertrechos de guerra, en provisiones, en augures y astrólogos”⁴. Los lectores percibimos que la batalla que se aproxima no es la misma: no es la batalla de las armas, sino una parecida a la que entabló años atrás otro emperador con Ching. Es una maniobra salvaje cuyo desenlace dependerá en este caso de las reflexiones de una ajedrecista feroz: la viuda Ching. La batalla se aplaza, siendo ello ya parte de la pugna. Citamos: “Sin apuro el sol se levantaba y se ponía sobre las cañas trémulas. Los hombres y las armas velaban. Los mediodías eran más poderosos, las siestas infinitas”. Es en ese paréntesis que provee el tiempo que la viuda se da a pensar. La verdadera batalla la rinden “altas bandadas perezosas de livianos dragones” enviados por el emperador para posarse en territorio enemigo. Esta invasión de cometas coloreadas ya es una victoria porque la viuda Ching, queriendo hipnotizarse con el augurio implícito en el signo del gesto, se da a la tarea de interpretar su contenido. E interpretándolo lo forma, hasta que envía de vuelta un mensaje al emperador. El narrador da fe del modo de lectura ansiosa, y la Ching fuerza su interpretación: “leyó en ellos la lenta y confusa fábula de un dragón que siempre había protegido a una zorra, a pesar de

³ *Ibid.*, p. 307.

⁴ *Ibid.*, p. 309.

sus largas ingratitudes y constantes delitos.”⁵ El narrador hace suya la lectura de la viuda y señala cómo tarde tras tarde ésta se repite sobre el cielo. Son los signos naturales, es decir, la luna llena y el reflejo de los cometas rojos o amarillos sobre esa luna, junto con la aflicción y reflexión de la viuda, lo que marca el desenlace o el fin de la historia.

El enigma de la conclusión en este relato reside en si lo ilimitado será el perdón o el castigo a otorgarse por el emperador. La viuda se apresta a darle fin y a dictar la solución entre ambas alternativas al ordenar ser conducida hasta la nave imperial, al arrojar sus dos espadas al río y al presentarse arrodillada en un bote. Ensayo casi hipnóticamente una frase que pronuncia al abordar la nave imperial: “La zorra busca el ala del dragón”. A partir de la obtención del perdón por parte del emperador, la viuda sustituye su nombre por el de “Brillo de la verdadera Instrucción” y se dedica al contrabando de opio hasta agotar sus días. El narrador, por su parte, cierra con el relato feliz de un historiador que da testimonio de unos mares que recuperan la paz y de un pueblo regocijado que se dedica a cantar detrás de los biombos.

Emma Zunz

Esta es la obrera judía que recibe una carta de un amigo de su padre en la que se señala que su padre ha muerto por haber ingerido accidentalmente un veneno. La hija, a quien su padre le ha confiado el secreto de que fue su compañero de trabajo, Loewenthal, quien lo acusó injustamente del desfalco que él mismo había realizado, decide vengar a su padre asesinando al verdadero ladrón, que es hoy su patrono. Loewenthal causó la fuga y la muerte del padre. La hija trama la venganza, construye acciones en vista a una posterior defensa legal y se deja seducir por un marino, fingiendo ser una prostituta, para elaborar una violación que justifique posteriormente imputarle la desfloración

⁵ *Ibid.*, pp. 309-310.

al enemigo de su padre, pudiendo así esgrimir el relato de un asesinato en defensa propia.

Emma produce una verdad para el Derecho. Un acto de lectura inicia el cuento y un acto de fingida oralidad lo cierra parcialmente al llamar por teléfono a la policía y esbozar para ésta el cuento de su defensa. Ahora bien, el interlocutor a quien iba dirigido originalmente su otro relato castigador muere antes de que ésta pueda enfrentársele. Fracasa su plan original de obligarlo a escuchar su justa motivación. Como señalé en un artículo de 1986, “en Emma Zunz” el proceso de verosimilización del discurso legal se produce explícitamente. Forma la historia del relato, mientras que lo verosímil de la ficción forma parte del discurso. El relato se escinde o, más bien, juega entre estos dos verosímiles. Uno de ellos (lo verosímil legal) se registra como proceso y su función estriba en mostrar la lectura realizada por Emma Zunz para un público que es su juez. Si su producción de la inocencia es efectiva se debe a que previamente ha leído a su sociedad. De ahí la certeza con que encadena unos hechos; sucesión que la ayuda a fingir causalidades. Por ello, además, su lectura no puede ser otra que una lectura aquiescente, emparentada con lo preestablecido. La infamia de la protagonista estriba en atribuir una causalidad futura a unos hechos cuya sucesión produjo ella y que realmente ocurrieron en un pasado posterior al pasado al que los atribuye. Esclavizada a la finalidad que persigue y a su explicación, Emma “inventa” un pasado factual que no es hecho verdadero hasta que ella lo interpreta para otros como desea. Ese juego de sucesiones ya explicadas hallan su formulación extrema en la frase “Vine, trató de abusar de mí, lo maté”. La nitidez con que se enlaza el hecho de matar al hecho de abusar tiene su sesgo irónico en el texto: la reticencia suple el indicio del discurso interrumpido que es toda narración y, además, lo ficticio del enlace causal. Si en un principio el hecho (saber de la traición) perfora la ontología, dado que es en ese momento cuando Emma define su futuro (“Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería”), más tarde es la ideología la que perfora el hecho, y este último es utilizado para validar una noción prevista por los otros. No son los hechos los que hablan, sino su organización y la interpretación que se haga

de ellos. Es la lectura la que la torna inocente; es el resultado lo que crea la causa".⁶

En un artículo posterior, el crítico Grinor Rojo señala que Emma Zunz da cuenta del "suplemento derridiano" al interpretar de la nota de Fain sobre su padre, "suicidio" en lugar de muerte, sentimiento de oprobio en lugar de "error". La hija, según Grinor Rojo, necesitaba decir más. "Si es cierto que el segundo relato en "Emma Zunz" corrige al primero, tanto como a aquél que lo ha estimulado a desplegarse, no es menos cierto que, al poner en libertad la líbido sémica del texto, crea las condiciones para que con un nuevo derrame verbal la historia dé para más".⁷ Asistimos a la labor de rebase que toda interpretación de texto incluye como una posible coordenada de lectura.

"Juan Muraña"⁸

Pese a que Borges, el personaje, se autoparodia en textos donde sus narradores cuestionan su propia autoridad respecto al mundo malevo, aquél no deja de conformar sus cuentos en torno a varias personalidades de ese mundo tan atractivo para él. Este cuento se desenvuelve en sus inicios enfrentando autoridades. Lo hace Emilio Trápani, uno de esos que le ha enseñado rudimentariamente a Borges una lengua (el lunfardo) y quien le relata la historia cercana de su tía Florentina, no sin antes cuestionar el conocimiento de Borges de este mundo, entre otros, a partir de su libro sobre Evaristo Carriego. Mientras, según los nacidos en Palermo, Borges sólo puede documentarse sobre ellos, Trápani no necesita hacerlo porque conoce "a esa gente" y es sobrino de Juan Muraña, el cuchillero y personaje principal del relato. Muraña es una leyenda cuyo paradero se desconoce, aunque algunos lo dan por muerto y otros lo exaltan como forajido de la ley.

⁶ "Emma Zunz y los azares de la causalidad (lectura y elaboración de lo verosímil jurídico)", véase esta colección.

⁷ "Sobre Emma Zunz", en *Revista Chilena de Literatura*, # 45, pp. 87-106. (1994), p. 92

⁸ *Obras completas*, Tomo II, p. 422.

Trápani se da al relato de cómo su madre y su tía se salvaron parcialmente de un desahucio. Mientras, antes, describe a la tía como "algo rara", entrada en años'. "Flaca y huesuda ...muy alta y gastaba pocas palabras"... "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"⁹. Ante la desesperación de la hermana, la viuda relata un antiguo cuento sobre "el coraje de su marido" y repite con obstinación que "Juan no va a consentir que el gringo nos eche"¹⁰. Cuando la madre envía al niño para pedirle una prórroga respecto a su alquiler se entera de que el arrendador, un italiano de apellido Luchessi, ha sido "cosido a puñaladas". Y añade el narrador: "El hombre vivía solo; la justicia no dio nunca con el culpable." Aunque los crímenes eran raros, señala el narrador que la única inmutada fue la tía que repetía continuamente que su marido no permitiría que los echaran. Al final de la historia ella dice: "Ya les dije que Juan no iba a sufrir que el gringo nos dejara sin techo".¹¹ Años después, en un momento de intimidad, la tía cuenta su relato al sobrino corroborando que fue Juan quien los salvó. "Juan está aquí. ¿Querés verlo? Aquí lo tenés. Yo sabía que nunca iba a dejarme. En la tierra no ha habido un hombre como él. No le dio al gringo ni un respiro."¹² El narrador Trápani la disculpa casi atribuyendo el asesinato al odio, la locura o el amor, e inventa la escena del crimen con un cierto romanticismo que opera como el *suplemento* derridiano de esta historia. Una vez ella muestra la causa de la muerte, es decir, el puñal, Trápani imagina la escena colocándola a ella como la protagonista: "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." Luego de ofrecerle a Trápani la oportunidad de narrar su versión, Borges, situándose como el otro narrador, retoma el cuento y su reflexión

⁹ *Ibid.*, p. 423.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 424.

¹² *Ibid.*, pp. 424-425.

gira ahora sobre Muraña, la confusión que crea en la mente femenina entre el hombre y su arma, y el elogio del héroe masculino: “que conoció el sabor de la muerte y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido, el común olvido”¹³.

Borges, que es el otro narrador, descarta la posibilidad de adscribirle heroicidad a las acciones de esta mujer. Sólo da fe de su cuchillo. No obstante, pensamos que decir la “memoria de un cuchillo” es frase ambigua. Este cuchillo es el arma, la causa material de la muerte de Luchessi. Yo quisiera pensarlo como el tigre causado por Florentina que, amparada en la locura, ajusticia a su arrendador. Según Trápani, Muraña es incapaz de matar hoy día porque su mano es una garra de buitre. La única que podía pasar desapercibida será la viuda, por causa de su locura o de su amor, por la pasión.

Segunda introducción

¿Qué es la memoria para estas mujeres y cómo inscriben sus actos a partir de ella? ¿Qué pensar de un Borges creador de este malevaje entre mujeres, frente a esos compadritos que el mismo narrador borgeano focalizó obtusamente, simpatizando en algo con la sentencia de Macedonio Fernández que veía en el gaucho un “entretenimiento para los caballos?”¹⁴ A diferencia de aquellos, que existen para jugar a los cuchillos,¹⁵ en la narrativa borgeana, éstas parecerían evidencia de un momento de iluminación, místico en el momento de su venganza, lograda al arribo de su destino. Es obvio que no podemos tomar en serio a ninguno de estos guapos que recorren la literatura borgeana, admirados por éste, pero a la vez vituperados al confinarlos en un escenario repleto de puñales. Entre esa mirada sobre el compadrito,

¹³ *Ibid.*, p. 425.

¹⁴ Macedonio Fernández, en *Obras completas*, Tomo IV, p. 60.

¹⁵ En “El indigno”, el narrador le relata a Borges una anécdota de que “a lo mejor le sirve para un cuento, que usted sin duda surtirá de puñales”, en *Obras Completas*, Tomo II, p. 407.

el cuchillero o el gaucho y la otra sobre la mujer, se tiende el modelo mitológico que a mi modo de ver testimonia un duelo y un encuentro largamente aplazado entre contendientes: “La casa de Asterión”. Ese monstruo prototípico, desahuciado de su propio furor, mas atrapado aún en la casa de su laberinto, se dedica a esperar a su “redentor”. Ese a quien espera el minotauro, Teseo, una vez da muerte al minotauro, le dice a su prometida y salvadora: “¿lo crearás, Ariadna? El minotauro apenas se defendió”. Desde su soledad, el minotauro no reconoce quién es y desconoce que su muerte asegura el fin de una época. Ajusticiarlo por sus crímenes y su inconsciencia, hacerle justicia a las víctimas, reconocer en la mirada del monstruo la petición de ser libre y concederle esa libertad equivaldrá a la muerte.

Con aquellas palabras se dirige Teseo a Ariadna en “La casa de Asterión” al aludir al hecho de que el minotauro no opuso resistencia. Esa figura que parecería la representación misma de la crueldad parece ser un asesino asediado por la melancolía en los laberintos de la soledad. Hoy quisiera pensar en las casas, en las propiedades, en las fronteras en que se deshace y traza, como un simétrico y calculado sendero de hilos, el singular camino de tres mujeres que preparan el fin de ese monstruo hastiado ya de su furiosa faz. No extraña que en un acto simbólico Teseo advirtiera su cara, que resulta una impostura parecida a la del infame profeta velado del Jorasán¹⁶. No olvidemos jamás que son las mujeres quienes propician la mirada que arroja y produce Teseo sobre su eventual víctima, pues son ellas quienes lanzan el hilo conductor que posibilita el enfrentamiento. Toda memoria tiene que culminar en acto, parecerían decir estas mujeres, necesitadas de hacer justicia. Es posible que Teseo diera punto final al delirio repetido de ese minotauro sumido en su laberinto, a saber, el emperador, el italiano de apellido Luchessi y Loewenthal, el patrono. Veamos los detalles de su historia, los elementos que las aúnan.

Las tres mujeres que quiero mencionar, Emma Zunz, la viuda Ching y la viuda de Juan Muraña, cumplen el destino de expoliar

¹⁶ Es decir, el protagonista de “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”. *Obras Completas*, Tomo 1, p. 324.

y de expropiar al minotauro fuera de su propio dominio. Quiero trazar en ellas los prolegómenos de ese momento místico y único donde confluyen la memoria, la venganza y la justicia frente a tres figuras erráticas pero preeminentes por su fuerza en la obra borgiana: los judíos, los asiáticos y los habitantes del sur argentino.

Todas deciden dar fin a su infinita búsqueda de justicia, que en la narrativa borgeana vive próxima a la venganza. Y ellas la sellan, con una sentencia fulminante, instituyéndose mediante un acto violento que equivale a la palabra. La viuda de Juan Muraña, Florentina, lo hace mediante un relato enigmático donde es imposible atribuirle, en una lógica causal, una mano a un cuchillo. Emma lo narra inventando las claves verosímiles de su defensa, y la viuda Ching lo inventa casi en el éxtasis que le presta una fábula oriental que ella amaña en epitafio. Esgrimen su defensa con palabras, sea en el delirio producido por la crisis, sea con una lectura en suplemento de una carta abandonada, sea con una interpretación colmada de cometas. Las palabras: "Juan está aquí. ¿Querés verlo?"¹⁷ o "Ha ocurrido una cosa que es increíble. El Sr. Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí; lo maté"¹⁸ o "La zorra busca el ala del dragón"¹⁹, son actos verbales contundentes que develan un juego con lo verosímil de su exposición y de sus acciones. En última instancia, todas ellas danzan efectuando una coreografía sutil que parecería ejecutarse sobre "un mar de notable cartón"²⁰. Su escenario, un aceptado estado de cosas, es precisamente lo que cuestionan ellas, despojándolos de su autoridad, socavando su credibilidad e imponiendo, mediante una violencia concreta y repensada, su propia autoridad. La acción de éstas se ejerce contra lo que reconoceríamos como el poder, la autoridad, la ley (política, económica, social): contra el gringo propietario Luchessi, contra el judío explotador, contra el poder imperial. Así también, lo realizan con otro lenguaje y otra cultura que las sustenta: el lunfardo, el yiddish, el chino. Todas se imponen

¹⁷ Juan Muraña, *Obras Completas*, Tomo 2, p. 424.

¹⁸ "Emma Zunz". *Obras Completas*, Tomo 1, p. 568

¹⁹ "La viuda Ching, pirata", *Obras Completas*, Tomo 1, p. 310.

²⁰ La cita proviene de "La viuda Ching, pirata".

con un ardid verbal: una causa mágica que se disfraza de demostración, una apretada narración verosímil y una interpretación que culmina en moraleja.

El impasse aquí realmente es si como se resuelven sus cuentos, nos lanzamos a una reformulación de la autoridad que son ellas mismas o a un juego con la autoridad, independientemente de las máscaras que hayan asumido ellas a lo largo de su "narración." Me interesa subrayar de las tres mujeres el acto de narrar y su relación con la actualización de la historia en ellas; no el recuerdo o la nostalgia, sino, como señala Kierkegaard, y en cierta medida Benjamin y finalmente, Derrida en su ensayo "Fuerza de Ley",²¹ ese momento místico que las coloca en la actualización de su historia, en su resolución y finalmente en su narración, la que las autoriza a ellas mismas. Ese acto de narrar es su "por-venir".

Tres arcontes borgeanas

Viuda Ching, pirata, ante el emperador o ante la ley

El hecho de que la autoridad (el emperador) quiera tornarse visible mediante un juego con cometas y que, sin embargo, se mantenga en silencio, provee de solemnidad al acto de fuerza que ya es. El desplazamiento de las naves, la deliberación de ese acto de autoridad, confirma que es la ley, y la viuda hace reconocimiento de ella. La autoridad se conoce por sus efectos, a saber, el historiador oficial que aparece posteriormente en letra cursiva en el texto y que testimonia en discurso directo la felicidad de su pueblo. El emperador es tan enigmático como las palabras de la viuda, que se adecuan a la ambigüedad de la situación. Recordemos que pese a lo poco claro de su intercambio gestual, tramitan un pacto, para el que es imprescindible la aquiescencia de ambas partes. La viuda se acerca a él con un reconocimiento y una promesa. Su enigmática frase que repetimos: "la zorra busca el ala del dragón", podría ser el término de una fábula, la moraleja.

²¹ *Cardozo Law Review* 11: 4 (1990): 921-1045.

Lo más interesante de ésta es el lugar metafórico que en dicha moraleja la viuda le adscribe a los actantes de esta otra historia, la traslación que ella misma realiza. La zorra, que es sagaz por su movilidad, emplaza precisamente el lugar establecido y casi hierático del dragón, símbolo mismo del emperador. Ahora bien, a esa frase y escena de doble reconocimiento de ella y del emperador, ¿podríamos adscribirle el valor de una rendición? Pensamos que si la viuda se otorga la libertad de interpretar, el emperador detenta la autoridad de aceptar o convalidar una lectura. Y sin ello no se cierra el pacto o el perdón. La viuda coloca al emperador en una posición. Probablemente la viuda ha buscado colocarse a lo largo de todos estos años en paridad con el emperador, de ahí que se deshiciera de los accionistas, buscando desde entonces la posibilidad de un diálogo que, aunque aplazado, finalmente concede el emperador. Recordemos que cuando el emperador envía a la batalla a su almirante Kuo-Lang para que se enfrente a la viuda, le prohíbe expresamente la clemencia, por ser ésta atributo imperial que un súbdito no puede asumir. Es precisamente ese espacio que le niega al súbdito el que se reserva el emperador para con la viuda. Para él se reserva el gesto del emperador. Podríamos señalar que la viuda Ching se coloca frente al emperador como frente a un texto a descifrar. El arrojio de la viuda Ching no consiste en enfrentarse a la autoridad, sino en decirle a la autoridad lo que debe hacer una vez *ella* reconozca su autoridad. El pacto viene a ser ése mediante el cual ella sale victoriosa. Realmente, lo único que necesitaba el emperador era ser reconocido como tal, a cambio de lo cual otorga su clemencia, concedida tan sólo por quien puede hacerlo, él. De ese acto de comunicación que inicia el rey con los cometas, lo que le interesa no es tanto su contenido o desenlace, sino la propuesta de un código que el otro debe aceptar; su imposición es el código utilizado; lo que digan los cometas no es tan importante como la violencia inaugural de sentar la ley y de ser percibido como tal. El cuento trata de un enfrentamiento entre dos desalmados, el emperador y la pirata, a ninguno de los cuales les importan los crímenes; la guerra ni las víctimas de esa guerra. La viuda Ching,

con su pacto, provee las armas para producir el discurso de autolegitimación del poder imperial a cambio de lo cual se procura la legitimación de su propia sobrevivencia; de ahí la aparición del historiador oficial al finalizar el cuento.

Recordemos a este propósito cómo se trata el enfrentamiento entre el infame y la autoridad o la ley en esta colección. El relato del "gran criminal" merodea la mente borgeana desde antes, asumiendo ésta la fachada de un compadrito o de un cuchillero, es ese ser al margen, casi primitivo, que parece vivir prendido a una venganza personal. Si, por ejemplo, nos referimos al relato "El espejo de tinta" de la misma colección, hallaremos una inversión de la propuesta de la pirata Ching. Allí un hechicero ajusticia a la autoridad misma embebiéndolo en el lago imaginario de su poder, en un espejo de tinta donde podrá reflejarse de acuerdo a su deseo y en donde le proporciona el hechicero todos los espectáculos que él (el jeque) quiere proporcionar. Al enfrentarse al de su propia muerte, el hechicero, que ha estado orientándolo por el sendero de la vanidad de abismarse en su rostro, lo hunde en la visión de su asesinato. En ese momento de violencia absoluta, el hechicero se enfrenta a la ley utilizando el vicio inherente a la ley misma: su borrachera de poder le impide dejar de contemplar la apoteosis que conlleva su mismo poder, es decir, su propio fin. El pasaje en el texto señala "Le sujeté la diestra temblorosa con la mía, que estaba firme, y le ordené que continuara mirando la ceremonia de su muerte. Estaba poseído por el espejo: ni siquiera trató de alzar los ojos o de volcar la tinta."²² El hechicero lo fuerza a suicidarse, hipnotizado el poder por la fuerza de su propio performativo. El hechicero aquí, Abderrahmen El Masmudí, es decir, El Servidor del misericordioso, logra llevar a cabo un proyecto justiciero frente a una autoridad o ley que no la representa, sino todo lo contrario, la pervierte. Basta recordar que su verdugo, el mismo que da fin a la vida de sus víctimas (y entre ellos, el hermano del hechicero) es el que en su sueño hipnótico le da fin a él. A ese verdugo, el narrador lo llama

²² *Obras Completas*, Primer Tomo, p. 343.

“el verdugo con la espada de la justicia”. Ese espejo que es su instrumento, que es su tigre, es el mismo que empuña, con variaciones, la viuda de Juan Muraña para sobrevivir la muerte de su marido y establecerse sin riesgo en el presente ante la amenaza de evicción por parte del italiano.

El cuchillo de Juan Muraña como reparador de justicia

En “El puñal”, uno de los relatos más breves de *Evaristo Carriego*, hay un pasaje que dice: “Otra cosa quiere el puñal. Es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar, quiere derramar brusca sangre. En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que resiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres”.

En este cuento el narrador emprende un viaje hacia Morón (¿el sur?), Trápani en un sueño marcha hacia el sur, Florentina emprende su fuga nocturna para matar a Luchessi tomando la puerta que mira al sur. Florentina conserva para sí la memoria de Muraña en su objeto justiciero. Una vez cese su propósito vengador, el puñal se tornará fetiche y objeto de museo. Quien anima este objeto es la memoria de Florentina demente, pero esclarecida en circunstancias de un desahucio. La narración de Florentina es un relato que se hace casi al borde de la muerte y tiene algo de confesión. Ese narrador que cierra la historia la remienda de una forma parecida al historiador que cierra el relato de la viuda Ching. Trápani le da una historia para un cuchillo y Borges insiste en el cuchillo de Muraña en estas dos historias y en un poema²³ como “un cuchillo sórdido”. Aquí se

²³ “Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos” (*El hacedor*).

borra la acción femenina en aras de la abstracta hazaña de un objeto casi mágico cuya causalidad y efecto se atribuye a él solo. La alusión al cuchillo por parte del narrador que es ese Borges en primera persona se intercala hábilmente con una alusión al tiempo. Pensamos en la diferencia metanarrativa entre dos narradores, uno realista llamado Trápani y otro con una volunad feroz de no serlo, como lo es Borges. Como sabemos, a Borges no le interesa la causalidad en la narración porque constituye para él uno de los armazones de la simulación psicológica. La diferencia es que uno le asegura una causalidad lógica a la muerte de Luchessi cifrándola en la viuda, y el otro, le atribuye la muerte a un cuchillo, pactando con la relación entre el arte narrativo y la magia. Es el artilugio de la contigüidad metonímica en Borges versus el de la causalidad en Trápani. En parte, la narración de Trápani se explica por razón de su negación del coraje de Muraña en su pesadilla y la visión del cadáver de Luchessi como un muerto de cera. Para el niño, Muraña es el espacio del olvido, de la incertidumbre. Aparece deformado en su pesadilla. Ambas figuras, víctima y victimario, operan en una atmósfera onírica ajena a la atmósfera realista predominante en estos cuentos. Por ejemplo, insertar una garra de buitre en el lugar de la mano de Juan Muraña es destruir la imagen de su coraje en la memoria de Trápani. El insertar al padre de Borges en la narración de Trápani, a su vez, nos parece aún más interesante. El espectro del padre de Borges aparece allí para decir que el tiempo no puede medirse por días como el dinero por centavos, porque cada peso es igual pero cada día es distinto.

Finalmente, el acto de habla de Florentina, que destaca un deíctico de lugar, la exime del crimen y le atribuye el asesinato a una persona inexistente, liberándose ella. Se trata de una mujer en duelo que localiza el ser en el objeto y ontologiza sus restos (el puñal, como símbolo de su coraje). Recordemos además que Muraña es un hombre desaparecido y se halla sin enterrar. Muraña es un espectro en el sentido derridiano: “una incorporación paradójica, el devenir cuerpo, una forma carnal o fenoménica del espíritu”.²⁴ Para Florentina, el espectro se encarna en el objeto que recuerda su ausencia. Ellas no sabían si vivía o no,

²⁴ *Specters of Marx*. New York and London: Routledge, 1994, p. 6.

porque había desaparecido. Sin embargo, alega que Juan está allí, en una especie de efecto-visor porque la mira y ella lo conjura, lo interpela, le exige. Ella, demente, puede señalar al objeto que yace al lado de su mesita sin que se halle involucrada en una muerte, por razón del coraje que transita autónomamente por el puñal. Es ésta la narración inverosímil de una maga a quien Borges, el mago narrador, absuelve de su crimen. Walter Benjamin, según Derrida, en su ensayo "Force de Loi" habla de una violencia que se oculta en el contrato cuando se pasa de la presencia a la no presencia. Ahí la violencia se invisibiliza. La promesa de la presencia de Muraña. ¿Será Florentina la representación de esa violencia? "El espacio del espectro es el espacio de la espera".²⁵ De espectros queremos hablar.

Discurso de Emma para la ley

El juicio como drama exige un desenlace después que los antagonistas se enfrentan, y en éste se aspira siempre a un repartimiento de responsabilidades. En "Emma Zunz", Borges coloca a sus lectores en el lugar de un juez que evaluará las acciones de Emma. El narrador nos entrega su historia y define como un "breve caos" ese pasado que "hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde". La mujer, que guardaba intacta la memoria de un padre honesto, se coloca en el trance de custodiar, como su heredera, su propia honestidad con la deshonra, y más allá de la justicia de los hombres, ser el portestandarte de la justicia divina. No obstante, Emma se ve obligada a recurrir a la justicia humana para validar su defensa y su discurso viene a ser el relato verosímil preparado para el Derecho con un esquema de valores y de expectativas que sólo la sociedad en que se sostenía su vida podía admitir. La víctima erige su "inocencia" sobre esa narrativa en la que no cree demasiado y es esa narrativa la que provee el marco del diálogo que posibilita un proceso de deliberación cuyo producto podría ser la justicia. Realmente, lo

que produce un tribunal es una especie de satisfacción, acomodo o resignación, en el mejor de los casos. El saldo nunca es perfecto y siempre se parte de una diferencia o de un abismo insalvable. Nunca las partes dialogan en el mismo idioma y una de ellas, para conversar, tiene que aventurarse en el lenguaje del otro, que es el que le provee la institución, específicamente el lenguaje del Derecho, que no ocupa nunca un lugar neutral, sino que siempre se coloca sobre sus subditos en aras de presuntas objetividades. Es esa aparente objetividad en la concatenación y posterior evaluación de unos hechos lo que apasionadamente prepara Emma a fin de vengar la muerte de su padre. En el camino se produce el sacrificio de su virginidad. Es ese escollo lo que la pone a titubear y es ese su temblor. Realmente no aspira a la justicia, sino a su propia liberación.

En "Emma Zunz" se explora el *argumentum ad misericordiam* que consiste en sucumbir a los reclamos del otro, a la ley homológica que dictamina ciegamente que todos somos iguales ante la ley. El elemento de "standing", el aspecto sobre el juicio, quedan pendientes. Fuera de las posibilidades mismas de ese narrador en primera persona que imagina lo que sentiría Emma al actualizar cada una de las etapas de su plan, yo misma repaso un cuento ya interpretado hace quince años para desdoblarlo sin que se deshaga la lectura anterior. Allí la víctima urdió el relato de su venganza. Nos percatamos en aquel momento que Emma burlaba la ley anteponiéndole su propia versión de la justicia en virtud de la singularidad misma de su acto y de su posición en ese acto. Emma se coloca en el espacio real de la víctima para poder serlo vicariamente después. Pero, como Abraham en el Monte Moriah, parecería preguntarle al Padre por qué se ha impuesto ese mandato. Citamos: "¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que sacrificaba el sacrificio?"

Emma se inmola a sí misma para poder replicar al reclamo del Otro de que todos somos iguales ante la ley. Su igualdad se asentaba sacrificando su diferencia como mujer y convalidando su posibilidad de enfrentársele al patrón, no como obrera, ni como un hijo(a) se enfrenta al asesino de su padre, sino como una mujer

violada por un patrón que es un hombre. El principio de que todos somos iguales ante la ley exige que en su raíz ella pueda distinguirse para así equipararse posteriormente al patrón en el terreno neutral de un tribunal. Esa es su duda. ¿Cuál es el lugar donde Emma duda sino es en el momento en que ejecuta el sacrificio de unirse a aquel hombre que temía? ¿Cuál es el carácter de su obligación ante la ley del padre? Allí donde halló a su hombre, allí duda, allí se confunden víctima y victimario.

La paradoja de proveer una voz oíble en la institución para la víctima es aspirar a la verdad bajo el manto de la heteromorfía. Porque lo heteromorfo es lo diferente y aquí hacer justicia es lo diferente y aquí hacer justicia es defender a la víctima que carece de voz, y es por lo tanto, diferente. Emma aspira a ser tratada justamente bajo la ley homológica, pero hacer justicia más allá de la diferencia que es la heteromorfía. La figura del "standing" intenta poner a todos en igualdad de condiciones ante la ley. Emma queda bajo la tutela de la ley precisamente porque cae, porque es violada. Otro juicio tendríamos si Emma hubiera asesinado a Loewenthal en nombre de su padre sin que mediara el ardid de hacerlo en nombre de ella como mujer. Entonces su reclamo se hubiera tornado inaudible o invisible a la ley, sería una para quien la ley resulta olvidadiza. Porque la ley sólo mira a la víctima para poder resarcirla; le exige a la víctima colocarse en ese lugar para darle "standing" y desempeña el juego de ser justo. Esto Emma lo sabía y es este asumir el lenguaje de la pre-sunta igualdad de todos ante la ley, lo que la exime. Es un caso parecido al de la viuda Ching, quien después de varios años cuestionando la ley imperial se acoge a su lenguaje alterándolo como defensa primordial, como forma de sobrevivencia.

Tercera introducción

En cuanto a las tres mujeres, no hay conformismo aquí. Hay, por el contrario, una inteligente manipulación del lenguaje, de su propia inventiva imaginativa, narrativa, para articular su defensa. Ese lugar de su temblor que consiste en ese momento

buscado por cada una de ellas para poner a prueba esa memoria que tienen de su padre o de su esposo es el sitio desde donde cada una crece y se transforma en otra cosa. Después de conjurar el espectro y poner a circular la memoria, producen un espacio diferente donde "actuar", tomar posición y narrar son la misma cosa. Una vez construido el discurso para la ley y presentado éste ante la ley que es su cronista, Emma subvierte el sentido de su discurso y en vez de ser la cronista de la ley se torna en la conjuradora de la justicia. Así como la viuda pacta con la ley y la viuda de Muraña la utiliza para también ella imprecarla, tornándose también en forajida, en un estar fuera de la ley, hace justicia. Arcontes todas de una memoria, arcontes todas de la ley, terminan exponiendo por vía de su singularidad, el instante en que, a pesar de la ley, pueda hacerse justicia.

Quiero remitirme a un pasaje de Beatriz Sarlo en su libro *Borges un escritor en las orillas*. Allí se señala que "Contra todo fanatismo, la literatura de Borges busca el tono de la suspensión dubitativa que persigue un ideal de tolerancia. Este rasgo no siempre señalado con suficiente énfasis (y que los intelectuales latinoamericanos de izquierda hemos tardado más tiempo del imprescindible en descubrir), emerge de ficciones donde las preguntas sobre el orden en el mundo no se estabilizan con la administración de una respuesta; por el contrario, los temas fantásticos de Borges son la arquitectura que organiza dilemas filosóficos e ideológicos. Si la defensa de la autonomía del arte y del procedimiento formal es uno de los sustentos de la poética de Borges, el otro (conflictivo y asordinado) es la problemática filosófica y moral sobre el destino de los hombres y las formas de su relación en sociedad."²⁶

Puestas en el lugar donde sólo ellas podían estar, en el espacio místico de decidir entre una memoria, un archivo vertido hacia el pasado y un futuro abierto al porvenir diferente y revolucionario de su acto, éstas, a diferencia de Abraham cuya mano se congela, pueden continuar, porque puestas en el momento ya no escuchan otra voz que la propia, transfiguradas por ese

²⁶ *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995, p. 17.

momento decisivo de locura, transforman a su vez el esquema legítimo en que actúan. Se trata de sobrevivientes. Como señala Derrida: "La supervivencia ya no significa la muerte y el retorno del espectro, sino el sobrevivir de un exceso de vida que resiste al aniquilamiento".²⁷ La huella o la impronta dejada por el padre es superada por la acción de cada una de las tres mujeres que colocadas, en el terreno autónomo de su propia acción, crean el porvenir de su habla, la razón de su relato, la ambigüedad de su cuento, y ¿por qué no?, la causa de su *mythos*. Ese "olvido", deliberativo, añadiría yo, que trama en el corazón mismo del "de memoria" es la posibilidad de justicia. Está más allá del lenguaje que tiende el otro. Si el arca era el espacio donde se guardaba, un armario, un ataúd, una celda, y éstas eran los arcontes, lo que se delibera más allá de ese espacio es posiblemente el sentido de su acción ya convertida en relato para sus interlocutores: el espacio para que el emperador admita otra interpretación, el de aceptar Trápani la versión confidencial de Florentina, el de dirimir una controversia el lector de "Emma Zunz". ¿Qué mejor lugar para hacer justicia que la promesa de un lenguaje para conversar, un archivo que abrir, un espacio que expropiar?

Conclusiones

El hombre ante el umbral es un desecho de sombra. El hombre de Kafka que nunca creyó llegado su tiempo de hacer justicia, sino en el momento de la muerte. Abraham que no puede contar porque su relato contiene una escena para olvidar, pero no olvidada. He ahí la raíz de su malestar y el sempiterno temblor de su mano. La inenarrabilidad del relato de Abraham procede del hecho de que no ha olvidado. Procede del reconocimiento de que no se puede contar, relatar, narrar o inscribir una escena que no ha pasado aún por el proceso que supone el olvido. Sólo el olvido asegura la memoria, sólo el olvido asegura la escritura. El olvido no es más que el resorte de la escritura suya

que jamás Abraham podrá leer. Y su hijo vivirá condenado al temblor de la mano de su padre, víctimas ambos de una ley demasiado fuerte para ser humana o demasiado divina para alcanzar a los siervos del Padre.

Como todo tipo de reparación justiciera atañe a la memoria y como todo proceso legal comporta la hilación de un repertorio de olvidos para poder armar la trama de su relato a base de elementos estratégicamente seleccionados (recordados), necesariamente, sólo una persona dispuesta a algún perdón puede comenzar a olvidar. Su proceso tiene que ver consigo misma porque olvida para sobrevivir y comienza perdonándose a sí misma para poder continuar viviendo. De ahí que la justicia comienza con un acto sobrehumano de introspección y voluntad. Comienza con un acto en que la víctima, conversa consigo y se concede el acto de re-crearse a sí misma. Es su propio Dios. Abraham no puede hacerlo porque a su vez es víctima de otro y victimario de su propio hijo. No puede haber tríadas en este proceso. Sólo puede darse a la luz uno mismo cuando el resarcimiento opera a partir de una sola causa sin engendrar penas adicionales.

Así Emma, víctima de la obligación de aquella ley que ella se impuso; así la viuda Ching que se desapega del luto para afirmarse en la astucia, así la viuda de Juan Muraña, víctima del nombre pendenciero de su marido. Más allá de ser víctimas, porque Borges no se permite una narración que se anude sobre la psicología, éstas superan el temblor de la mano lírica de Abraham, pues en esta instancia las sacrificadoras son ellas mismas. Pero su mano apenas tiembla con el remordimiento o el error. Y son ellas las que, en lugar de superar traumas apenas perceptibles, deciden narrar la próxima escena de la historia.

²⁷ *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Tr. de Paco Vidarte, 1997 [1995], p. 67.