

Cuentos de Verdad y Cuentos de Judíos

Josefina Ludmer
Yale University

¹ Las citas de Arlt remiten a la *Obra Completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, Tomo 1. Los locos y “Los monstruos” de Arlt resultan de una pequeña operación de transmutación para ponerlo a la par de Borges. La operación consiste en quitar el número cabalístico de la primera novela (*Los siete locos*) y restituir el nombre original de Arlt a la segunda, titulada *Los lanzallamas* por Carlos Alberto Leumann. La estética de Arlt (“La vida puerca”, “Los monstruos”) puesta en su lugar, y no en los títulos o las estéticas de Güiraldes y de Leumann.

César Aira (“La genealogía del monstruo” “Arlt”, *Paradoxa*, Beatriz Viterbo Editora, n° 7, 1993: 55-71. Artículo datado en 1991) no alude al título original de Arlt pero lo lee dentro de lo que llama “la lógica del Monstruo”, que es una opción formal expresionista.

Dice Aira:

“En Arlt el mundo expresionista, de con-

Entramos en el mundo de los delitos de la verdad. En la puerta hay un cartel que reza: “En este sitio del corpus los cuentos se relacionan formando pares o parejas: pares de cuentos, pares de delitos o parejas de delincuentes”.

En la puerta nos esperan nuestros guías, un par de delincuentes de dos clásicos argentinos del siglo XX: Emma Zunz (del cuento “Emma Zunz” de Borges, 1948), que se disfraza de prostituta para vengar a su padre, y Gregorio Barsut (de *Los locos* y *Los monstruos* de Arlt, 1929-31)¹, que le dice al farmacéutico Ergueta cosas como éstas en el capítulo “Un alma al desnudo” de *Los Monstruos*:

Sé que con usted puedo hablar, porque lo creen loco... [...] Me creo extraordinariamente hermoso [...] Cuando menos, fotogénico [...] Dicha creencia ha modificado profundamente mi vida [...] porque ha hecho que yo me coloque frente a los demás en la acti-

tud de un comediante. Muchas veces he fingido estar borracho entre mis amigos y no lo estaba; exageraba los efectos del vino para observar el efecto de mi presunta embriaguez sobre ellos. ¿No le parece que puedo ser actor de cine?

En el mundo de los pares Barsut es el compañero ideal de Emma, que guardaba la foto de Milton Sills (un actor del cine norteamericano de los 20s), en el mismo cajón donde escondió la carta engañosa de la muerte del padre que abre el cuento el 14 de enero de 1922 (una carta de Fein o Fain, donde lo único claro era la fecha, el lugar y el nombre falso de Emanuel Zunz). En el mundo de los delitos de la verdad la foto de Milton Sills es Gregorio Barsut².

La pareja fatal de Borges-Arlt (“Un cinematográfico romance de fin de semana entre contemporáneos”), está unida por el delito común de la verdad al estado y por una serie de extrañas coincidencias, que son las que nos abren la puerta del nuevo mundo. Nuestros guías –una mujer y un “actor”– nos introducen en el campo semántico de la duplicidad, el travestismo, y la simulación, que es uno de los campos de los delitos de la verdad. Y que es en la literatura el lugar de los segundos, los ilegítimos, los resistentes, las mujeres, y también el de los “actores”. Emma: la joven que actúa de prostituta y guarda la foto de Milton Sills; Gregorio: el “artista” que quiere irse a Hollywood para volver a Buenos Aires:

La gente me señalará con la mano diciendo: “¡Ese es Barsut, el artista Barsut; viene de Hollywood, es el amante de Greta Garbo!”

El “cuento” de la verdad

En los “cuentos” de nuestros guías la lengua es actuación: performance, representación, simulación y falsificación.

Emma y Gregorio nos cuentan que los une el cine

tigüidades excesivas y deformaciones por falta de espacio en un ámbito limitado, un interior (su mundo es un interior), es una opción formal. Es inútil pensarlo en términos psicológicos o socio-históricos o lo que sea. [...] Pues bien, el mundo expresionista de Arlt es el interior de un organismo, de un cuerpo. No es que lo sea: lo parece, que en términos de representación es lo mismo. El Monstruo es un organismo. O al revés, el organismo es el Monstruo. Después trataré de hacer la génesis del Monstruo arltiano. La mirada que ya no puede funcionar por falta de espacio anula toda transparencia e instaura una contigüidad táctil, obscena y horrible, rojo contra rojo, en un medio de sangre donde todo se toca. El Monstruo es el hombre dado vuelta, que nos acompaña como un doppelgänger espeluznante”. (57-58)

Arlt puede hacer Monstruo con cualquier material, dice Aira, y trata el “dispositivo de hacer monstruo”:

“Todas las aporías arltianas, la de la sinceridad, la ingenuidad, la calidad de la prosa, se explican en este dispositivo de la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo.”

Dice que “‘Monstruo’ también es una palabra” que necesita explicarse o expresarse. “El Monstruo y la explicación progresan juntos hacia el infinito. Siempre habrá necesidad de un suplemento de explicación, al menos mientras haya tiempo. Pero no es la explicación la que genera al Monstruo, lejos de ello. Es demasiado razonable para hacerlo. El monstruo nace de lo novelesco puro, que Arlt encontró en el folletín truculento.” (61-2)

Al fin, Aira se sitúa en relación con Arlt y con el Monstruo:

“Yo mismo, proponiéndome como ejemplo de la singularidad extenuada del tiempo, trepo a la cinta del continuo y corro tras el Monstruo revestido de la figura irrisoria de la explicación. Ahí puedo elegir entre los posibles de lo real, y elijo, sin razón alguna, solo por hacer girar el ‘círculo de factores enigmáticos’, la crítica ‘impresionista’. Ya no la proyección desdichada de lo simbólico, sino la introyección feliz de lo imaginario, la recepción del cine mudo de Arlt, que me alcanza en ráfagas de luz sombría, en visiones deliciosamente escalofriantes: el

molino de los Monstruos en su carrousel congelado, la Virgen colgada del Aire: Duchamp la llamó Perspectiva, yo la llamo Inspiración.” (70-1)

² Se encuentran datos de Milton Sills en Sol Chaneles y Albert Wolsky, *The Movie Makers* (Secaucus, N.J., Derbiboooks Inc, 1974: 444); en *Notable Names in the American Theater* (Clifton, New Jersey, Jones T. White & Company, 1976: 464); en John Stewart (comp.), *Filmarama*. Vol. I, *The Formidable Years 1893-1919*, y en Vol. II, *The Flaming Years 1920-1929* (Metuchen, N.J., Scarecrow Press, 1975: 232, y 1977: 488). Pero el artículo que muestra la otra cara, filosófica, de Sills (y muestra su biblioteca y por lo tanto justifica a Borges), es el de Dumas Malone ed. *Dictionary of American Biography*. Vol. IX (New York, Charles Scribner's Sons, 1935), que informa en la p. 164-5:

“Su nombre completo era Milton George Gustavus Sills. Se graduó de la Universidad de Chicago en 1903 con el grado de Bachiller en Artes y por un año y medio permaneció en ella como investigador y *fellow* en filosofía. Sus experiencias en las actuaciones dramáticas de la Universidad lo prepararon para su debut profesional en 1906. Un compromiso con el repertorio de Charles Coburn le dio experiencia en las obras de Shakespeare. En 1914 dejó el teatro por el cine y en 1916, después de una experiencia preliminar en los mal equipados estudios de New York, se fue a Hollywood donde comenzó una nueva era de éxito como estrella de cine. Fuera de los estudios estaba muy lejos de la idea popular del ídolo de cine: su biblioteca contenía libros en griego, en francés y en ruso, y su conversación iba de la filosofía a las ciencias experimentales y de allí al tenis o al golf. Nunca abandonó sus estudios académicos y de vez en cuando daba conferencias en universidades; en 1927 habló en la Escuela de Negocios y de Administración de Harvard sobre las condiciones del mundo del cine. También fue co-autor con Ernest S. Holmes de un libro publicado después de su muerte, en 1932, y titulado *Values: a Philosophy of Human Needs*. A diferencia de muchos actores, fue un hombre rico; dejó una herencia de varios cientos de miles de dólares.”

y los 20s, el cine norteamericano de los 20s (y también que los une, después, el cine de Torre Nilsson³), pero en verdad la coincidencia más notable, y esto no lo cuentan, es que los dos matan a “un judío” y después se burlan de la justicia con sus “cuentos”.

En un viernes de apocalipsis de fines de 1929, Barsut (que vivía de una herencia) mata al judío Bromberg (un “esclavo” del Astrólogo que trataba de descifrar el Apocalipsis) en alianza con el mismo Astrólogo, que le da el revólver y le devuelve el dinero que le robaron; este asesinato es contado por un narrador omnisciente sin yo. Barsut es detenido en un cabaret por pagar con el dinero del Astrólogo (que resultó ser el falsificado por los anarquistas), y se burla de la justicia acusando a toda “la banda” con un delito de la verdad que todos creen.

Esto último lo cuenta, y *lo cree*, “el cronista de esta historia” que tiene el yo en el capítulo “El homicidio”:

Barsut había sido detenido en un cabaret de la calle Corrientes al pretender pagar la consumición que había efectuado con un billete falso de cincuenta pesos. Simultáneamente con la detención de Barsut se había descubierto el cadáver carbonizado de Bromberg entre las ruinas de la quinta de Temperley. Barsut denunció inmediatamente al Astrólogo, Hipólita, Erdosain y Ergueta. [...] Al amanecer del día sábado el descubrimiento del cadáver de la Bizca convirtió los sucesos que narramos en el panorama más sangriento del final del año 1929. [...] No quedaba duda alguna de que se estaba en presencia de una banda perfectamente organizada y con ramificaciones insospechadas. [...] Las declaraciones de Barsut ocupaban series de columnas. No cabía duda de su inocencia.

Y el 16 de enero de 1922, un sábado o domingo (según cómo se cuenten los días), la obrera Emma Zunz (18 años, virgen) llama, con el pretexto de la huelga, para verlo al anochecer, a Aarón Loewenthal, uno de los dueños de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal (un “judío avaro” cuya única pasión era el dinero); se acues-

ta en el Bajo con un marinero nórdico que habla otra lengua; mata en la fábrica al judío de “labios obscenos” (en las dos lenguas, ídich y español⁴) para vengar a su padre, su nombre y su honor; toma el teléfono y se burla de la justicia acusando a Loewenthal con un delito de la verdad que todos creen:

Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...

El delito de la verdad de Emma y de Barsut, que todos creen, consiste en un *enunciado idéntico al verdadero y legítimo, pero puesto en otro lugar, tiempo y nombres que los legítimos*. El cronista de Borges lo define así para cerrar el cuento:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

Para mostrar el delito de la verdad como “ficción creída” (y como más allá de la división verdadero/falso) es necesaria la presencia de un narrador-cronista con su despliegue temporal y espacial. Porque los “cuentos” de Zunz y de Barsut plantean un *problema de secuencia*: funden el antes y el después en tiempo y espacio (Emma: me violó, lo maté). La duplicidad los constituye, porque *ligan dos campos de representación* (dos órdenes distintos) en uno (y por eso pueden ser leídos como alegorías). El cronista muestra cómo los dos tiempos, espacios, nombres, “circunstancias” que se funden en uno en “el cuento”, pertenecen a dos órdenes distintos. Zunz y Barsut, con sus “cuentos”, revelan la extraña coincidencia entre los delitos de la verdad y los discursos de la verdad: los discursos en los que se cree. La crónica es el discurso de la verdad de una cultura fundada en la creencia en la verdad de la confesión.

Por su parte, Evelyn Mack Truitt, *Who Was Who on Screen* (New York: R.R. Bowker Company, 1983, p. 663), nos informa sobre algunas películas de Milton Sills que pudo haber visto Emma Zunz (y que también, por supuesto, pudo ver Barsut):

Antes del crimen: 1915 *The Rack*; 1917 *Patria* (serial); 1919 *Shadows*; 1920 *The Week-End*; 1921 *The Marriage Gamble*; *At the End of the World*; 1922 *Burning Sands*; *Borderland*; *The Woman Who Walked Alone*; *The Marriage Chance*.

Después del crimen: 1923 *Why Women Remarry*; *The Last Hour*; *A Lady of Quality*; *Legally Dead*; 1924 *Madonna of the Streets*; *The Heart Bandit*; 1925 *As Man Desires*; *I Want My Man*; *A Lover's Oath*; 1926 *Paradise*; *The Silent Lover*; 1927 *Framed*; *Hard-Boiled Haggarty*; 1928 *The Barker*; *Burning Daylight*; *The Crash*; 1929 *His Captive Woman*; *Love and the Devil*; 1930 *Man Trouble*; *The Sea Wolf*.

³ Torre Nilsson filmó “Emma Zunz” de Borges en 1952, con el título *Días de odio* (y la ubica en la “época actual” dicen los críticos). Y filmó a “Los locos-Monstruos” de Arlt (con el título *Los siete locos*) en 1972, durante la guerrilla y la dictadura militar de 1966.

Mónica Martín (*El gran Babsy. Un hombre como yo no debería morir nunca. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993) se refiere a *Días de odio*:

“Para demostrar que Emma Zunz –interpretada por Elisa Christian Galvé– estaba sola en el mundo la convierte en una mujer taciturna disgustada con lo que la rodea. Ubica la historia en la época actual y hace que Emma camine por una ciudad gris y fabril, tapizada con graffitis a Eva Perón. Con estas hebras sutiles solicitaba al espectador que interpretara que en Buenos Aires el hombre estaba solo en los conglomerados comunitarios del peronismo”.

Mónica Martín hace que Torre Nilsson cuente su biografía:

“Solo 80.000 personas vieron *Días de odio*. Con *Días de odio* vuelvo a ser minoritario. Se prohibió que la película fuera vendida al exterior y se limitó al máximo su distribución en el país. No sé si porque Borges es un autor no visto con simpatía por el gobierno,

o porque se piensa que el tema es demasiado negro o desagradable, que no muestra una Argentina demasiado feliz.” (46-47)

En cuanto a *Los siete locos*:

“Cuando me hice definitivamente cineasta, es decir, cuando empecé a hacer a través del cine cosas que significaban algo de mi visión del mundo, filmar a Roberto Arlt fue una especie de gran ambición. Como ocurre con casi todos los grandes creadores, se va actualizando cada vez más. [...]”

Cuando se estaba por iniciar el rodaje [de *Los siete locos*], invade la escena Miguel Paulino Tato con una orden oficial para suspender la película. Tato era el sinónimo de la censura argentina y en poco tiempo más se convertiría en el mayor enemigo de Torre Nilsson y en el Salieri de su vida. Dicen que cuando se enteró de que Nilsson iba a filmar *Los siete locos*, se enfermó de envidia. *Aparentemente, lo odiaba a Roberto Arlt* desde la época en que habían sido compañeros de redacción en el diario *El Mundo*. Arlt había muerto en 1942, pero él lo seguía odiando. El rencor lo mantenía vivo. Nadie se quedó de brazos cruzados. Toda la gente de Contracuerdo salió a hacerle frente a la censura y poco tiempo después se levantó la prohibición. [...]

Los siete locos costó ochenta mil dólares y se hizo en siete semanas. [...] Se estrenó por fin el 3 de mayo de 1973 en el Gran Rex y treinta y nueve salas simultáneas.” (226-231)

⁴ Dice Sander L. Gilman (*Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1986:72-3) que en 1699 Johan Christoph Wagenseil publicó su *Instrucción sobre la manera judío-alemana de leer y escribir*, donde afirmó que el idish era el instrumento de la *conspiración judía*. El vínculo entre los judíos que ocultan sus maldades en un lenguaje que no es comprensible al poder, y la idea de que los judíos mienten cuando son confrontados por este poder *dio al idish, percibido no como una lengua sino como el medio para la conspiración, su propio poder oculto*, dice Gilman. Y más adelante se refiere a los Estados Unidos y a Henry James (uno de los escritores que practicó el tipo específico de “ficción” que nos intere-

El cuento de “la ficción”

Lo que dicen Emma y Barsut para burlarse de la justicia después del asesinato del “judío” (simulaciones verbales, duplicidades verbales, falsificaciones verbales que todos creen), esa descomposición verbal de la verdad que cierra sus cuentos, es “la ficción” de Borges y Arlt. Un “cuento” y un delito de la verdad que implica un uso ambivalente de la lengua, donde lo mismo vale para dos (vine/me hizo venir con el pretexto de la huelga). Emma y Barsut no mienten; ponen lo verdadero y legítimo en otro lugar, tiempo y nombres que los legítimos (“solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”). Ponen la simulación (y también ponen el delito) en el campo de la lengua y eso es “la ficción” literaria en los años 20 y 40 en Argentina. Una ficción que pone en contacto verbal a dos simuladores, una mujer y “un actor”, con una institución de verdad-justicia-legitimidad en la que se cree (no solamente el estado sino también, en el caso de Arlt, “el cronista de esta historia”), que es la que cree “el cuento”. A Emma y a Barsut se les cree, además, porque incluyen en los dos casos una prueba visible para ser creídos: *un cuerpo femenino* (el “violado” de Emma y el cadáver de la Bizca), y *un cuerpo judío carbonizado*. Que es el cuerpo del delito.

En esa descomposición de la verdad “legítima” (en esa “falsificación”) descansa la ficción literaria de Arlt-Borges, una ficción que fue tomada como *la ficción*.

La política del cuento

Los “cuentos” de Emma y de Barsut son enunciados performativos, denuncias dirigidas al estado para burlarse de la justicia, para engañar y ser creídos: ponen en escena una política de las creencias. No se puede separar los delitos de la verdad de Emma y de Barsut de su textualidad política, porque suponen algún tipo de representación estatal o institucional (una institución legítima en la que se cree) a la que se dirigen para ser creídos. En tanto la razón de estado es la racionalidad ligada con “la verdad”, los enunciados de Emma y de Barsut no solo serían delitos de la verdad sino también “delitos de

la justicia” y “delitos contra el estado”. *Es decir, actos políticos.*

Pero su política es (como su justicia) enigmática, porque se funda en las creencias. Su política es mostrar que la razón del estado descansa totalmente sobre el aparato de creencias y restos arcaicos (*que se escriben en los cuerpos, con sangre, y en los nombres legítimos*). Los “cuentos” de Emma y Gregorio después del asesinato de judíos son un instrumento crítico que pone a la verdad en delito y genera enigmas en relación con la verdad de la justicia.

Los enigmas del cuento

Emma Zunz y Gregorio Barsut no sólo matan a un “judío” en la Argentina de los 20s y 40s⁵, a un personaje que fue construido como “judío” en la narración (pasión por el dinero o pasión por la escritura), y se burlan de la justicia, todos les creen y quedan en libertad para servirnos de guías en este mundo, sino que matan, los dos, a “un judío”-“delincuente”. Matan a Loewenthal y a Bromberg, que son alternativamente, nunca coincidentemente, representados como “judíos” (dinero y escritura) o como “delincuentes” (ladrón o asesino). Emma y Gregorio los matan *porque creyeron al padre de Borges y al Astrólogo de Arlt.*

Veamos la construcción del “judío” en Borges por parte del cronista o narrador de “Emma Zunz”:

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer –¡una Gauss, que le trajo una buena dote!–, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno, se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía

sa), y dice que en *The American Scene* (1907) James se preocupó por el futuro del inglés a causa de la “conquista hebrea de New York”, donde los cafés del East Side se habían transformado en la “sala de tortura de los idiomas vivos”. (p. 316)

⁵ Podría decirse que en los años 20-40 cambia la posición de los judíos en la literatura argentina; siguen siendo representados, como desde 1880, como usureros extranjeros, avaros, y “femeninos”, pero en Arlt y en Borges son asesinados y los que los matan hacen una farsa de la verdad al estado para salvarse de la justicia. Esa “ficción” continúa “la realidad”, porque el primer pogrom en Argentina se realizó durante la Semana Trágica, en 1919, con un muerto (y sin justicia estatal); se acusó a Pedro Wald, un redactor del matutino en idish “Di Presse”, de pretender convertirse en presidente de la Nación “luego que triunfara la conspiración soviético-maximalista” (*Breviario de una infamia*. Cuaderno nº1. Comité de Lucha Contra el Racismo y demás formas del Colonialismo, 1975, p. 10.)

Boleslao Lewin (*Cómo fue la inmigración judía a la Argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1971) describe los atentados durante la Semana Trágica de enero de 1919, que se desencadenó con la huelga en los talleres de Pedro Vasena. En ese momento, dice Lewin, el judío se hizo antipático, tanto por su condición de súbdito ruso como por la difundida creencia, desde el proceso de Radovitzky, de que participaban en toda labor “disolvente”. [En 1909 el anarquista judío Simón Radovitsky asesinó en un atentado al jefe de policía coronel Falcón.] Lewin dice: “por más que sectores oportunistas israelitas pretenden silenciar el hecho” murió León Futaievsky, miembro de la organización socialista judía *Avanguardia*; “es también contraria a la verdad la tentativa –de gentiles y judíos– de negar que una de las tristes facetas de la Semana fue el pogrom que duró desde el jueves 9 de enero hasta el martes 14 del mismo mes. Su saldo fueron más de 150 heridos graves, centenares de contusos y considerables pérdidas materiales. Los barrios habitados por judíos se convirtieron en meta de expediciones punitivas de toda laya de patrioteros que, además de atropellos físicos de todo orden, repitieron la hazaña

del año del Centenario, quemando los libros de las bibliotecas obreras judías ubicadas en la calle Ecuador 359 (*Avangard*) y Ecuador 645 (*Poalei Sión*).” Lewin señala que no se identificaron a los responsables ni se indemnizaron las víctimas (171-174, subrayados nuestros).

Lo que Lewin llama “la hazaña del año del Centenario” fue el primer ataque en 1910. Dice Juan José Sebreli (“La cuestión judía en Argentina”, que cierra el volumen de su compilación *La cuestión judía en la Argentina*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968): “Al terrorismo de izquierda se opone el terrorismo de derecha. Para el Centenario, Luis Dellepiane organiza la Policía Civil Auxiliar, con carácter *ad honorem*, compuesta por jóvenes de las clases altas, con el pretexto de cooperar para los festejos, siendo su verdadero objetivo mantener atemorizados a los obreros. Jóvenes patoteros reunidos en la muy exclusiva Sociedad Sportiva Argentina, presidida por el Barón Demarchi y de la que formaba parte, entre otros, Juan Balestra, se dedican en vísperas del 25 de mayo de 1910 a incendiar las redacciones de los periódicos *La Protesta* y *La Vanguardia*, saquear locales sindicales y agredir militantes obreros. Estos mismos jóvenes son los autores del primer pogrom argentino. El 15 de mayo, un grupo de ellos llega hasta el barrio judío, en la antigua circunscripción 9a. En la esquina de Lavalley y Andes (actualmente José E. Uriburu) saquean un almacén judío y llegan hasta la violación de mujeres. Estos hechos son relatados por las propias víctimas a los redactores del boletín de la C.O.R.A. (Confederación Obrera de la República Argentina)” (229-30, subrayados nuestros).

En cuanto al Barón Demarchi y sus patotas, sólo cabe recordar que aparecieron en “Los Moreira” en 1912, con la famosa fiesta que el Barón organizó en el Palais de Glace, con el objeto de que la sociedad porteña admitiera el tango en su seno.

⁶ No hay indicios en el texto de que el apellido Zunz sea judío, aunque Borges juega todo el tiempo con *dos nombres* y con las variantes entre nombres y apellidos judíos y alemanes: Fain o Fein, Manuel Maier o Emanuel Zunz, Elsa Urstein o las dos Kronfuss.

de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones. Calvo, corpulento, enlutado, de quevedos ahumados y barba rubia, esperaba de pie, junto a la ventana, el informe confidencial de la obrera Zunz.

Esta descripción del narrador contiene uno de los enunciados centrales del antisemitismo: la avaricia del judío y su pacto secreto fraudulento con Dios, y ocurre cuando Emma viaja hacia él para matarlo, en 1922.

Pero en otra parte del texto (en otro tiempo, en 1916) el padre de Emma Zunz juró que Loewenthal era el “verdadero” ladrón (y no él mismo): se lo juró a su hija la última noche que se vieron, antes de cambiar su nombre por el de Manuel Maier y de exilarse en Brasil. (Ella es la única que sabe el nombre secreto y el nombre del verdadero delincuente. O el nombre secreto del delincuente.) ¿Y si el último mensaje oral, personal, de Emanuel Zunz en 1916, cuando le juró la verdad (¿en qué lengua?), que el ladrón era Loewenthal fue también un engaño, para salvar su nombre ante la hija? ¿Otra farsa –delito– de la verdad? Emma le creyó, pero la sospecha de que el crimen es totalmente gratuito tiñe el texto. El delito de la verdad de Emma se basa también en ese pacto secreto de la legitimidad (su nombre está contenido enteramente en el nombre del padre), en el que se cree.

(Otro enigma: ¿era judía Emma, quiero decir su madre muerta?⁶ ¿Su asesinato es como el de Rabin en 1995: un judío “puro” contra el “verdadero delincuente” y por eso lo mata un sábado al anochecer? ¿O la obrera textil no era judía y el texto, puesto en los años 20, es la metáfora borgeana del hitlerismo y del peronismo de los 40? ¿“Emma Zunz” como otra “Fiesta del Monstruo” para hacer par con *Los Monstruos*?)

En Arlt el “judío” aparece en *Los locos* y el “delincuente” en *Los monstruos*. En el capítulo “Sensación de lo subconciente” por primera vez se dice que Bromberg o El hombre que vio a la partera es judío, cuando plantea los problemas de “interpretación” de las Escrituras.

Mojado y con la cabellera revuelta, se detuvo a un costado de la escalinata el Hombre

que vio a la Partera.

– ¡Ah! es usted – dijo el Astrólogo.

– Sí; quería preguntarle qué es lo que piensa usted de esta interpretación del versículo que dice: “El cielo de Dios”. Esto significa claramente que hay otros cielos que no son de Dios...

– ¿De quién, entonces?

– Quiero decir que puede ser que haya cielos en los que no esté Dios. Porque el versículo añade: “Y bajará la nueva Jerusalén”. ¿La nueva Jerusalén? ¿Será la nueva Iglesia?

El Astrólogo meditó un instante. El asunto no le interesaba, pero sabía que para mantener su prestigio ante el otro tenía que responder, y contestó:

– Nosotros, los iluminados, sabemos en secreto que la nueva Jerusalén es la nueva Iglesia. [...] pero ¿por qué usted independientemente de otra escritura llega a admitir la existencia de varios cielos?

Bromberg, guareciéndose en el pórtico, miró la jadeante oscuridad estremecida por la lluvia, luego contestó:

– Porque los cielos se sienten como el amor. El Astrólogo miró sorprendido al judío, y éste continuó:

– Es como el amor. ¿Cómo puede usted negar el amor si el amor está en usted y usted siente que los ángeles hacen más fuerte su amor? Lo mismo pasa con los cuatro cielos. Se debe admitir que todas las palabras de la Biblia son de misterio, porque si así no fuera el libro sería absurdo. La otra noche leía entristecido el Apocalipsis. Pensaba que tenía que asesinar a Gregorio, y me decía si está permitido verter sangre humana.

– Cuando se estrangula no se vierte sangre – repuso el Astrólogo.

Este “asesinato” de Gregorio resulta, al fin de *Los locos* (en el capítulo “El guiño”), una farsa, una simulación de asesinato con la complicidad del mismo Barsut. Pero en *Los monstruos* (en el capítulo titulado “Donde

No hay indicios pero no cabe duda porque, a propósito de los nombres, un famoso judío Leopold Zunz figura en la *Enciclopedia Judaica*. Vol. 16, *Supplementary Entries*. Jerusalem: Keter Publishing House, 1972, p. 1235-1240.)

Zunz, Leopold (Yom Tov Lippmann; 1794-1886), historiador y uno de los fundadores de la “Ciencia del Judaísmo” (*Wissenschaft des Judentums*). Estudió en la Universidad de Berlín entre 1815 y 1819 donde adquirió las bases de su enfoque científico; fue particularmente influido por el gran investigador clásico Friedrich August Wolf. En 1836 fue comisionado por la comunidad para escribir un tratado sobre *los nombres judíos* como respuesta a un decreto real prohibiendo el uso de nombres cristianos por los judíos (*Namen der Juden*, 1837).

⁷ El motivo es “real”, porque Bromberg fue “asesino” de Barsut en la ficción en segundo grado o “simulación en la ficción” que es el final de *Los locos*. Le cree porque lo conoce como un “delincuente simulador” en carne propia.

⁸ Un cuento que Baudelaire (punto de partida de la “modernidad literaria”) escribió en “La moneda falsa” en 1869 (“La fausse monnaie”, en *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*) y que Jacques Derrida leyó como “la ficción” en *Donner le temps 1. La fausse monnaie*. Paris, Galilée, 1991.

En el texto de Baudelaire no aparece el judío sino el mendigo, que es otra encarnación pura del signo-dinero y por lo tanto de los delitos de la verdad (al mendigo nos referiremos enseguida en este Manual). A partir de “La moneda falsa” de Baudelaire que se le da al mendigo, Derrida define a la falsificación como la ficción e introduce la categoría de convención literaria. “La moneda falsa” es “como” la ficción porque parece compartir con ella un rasgo (pasar algo como “verdad”), pero no es lo mismo, dice Derrida, porque la convención nos permite saber que ésta es una ficción. Yo diría: el delito de la verdad-falsificación-ficción marca el punto en que literatura y política se unen y se separan absolutamente en esta tradición moderna, porque el delito de la verdad es ilegítimo en el campo del estado, y legítimo en el campo de la literatura. Y hasta puede defi-

nirla.

Pero en el contexto puramente monetario del ensayo de Derrida sobre “la ficción” de la falsificación al mendigo, aparecen de golpe –en dos notas al pie– los judíos, primero ligados con la escritura y el dinero a través de Léon Bloy, y después ligados directamente con la Biblioteca y con el plan de exterminio de Baudelaire. Veamos esta última nota.

Derrida se refiere al racismo antibelga de Baudelaire y cita en la nota 1 de la página 166-7 una secuencia de *Mon coeur mis à nu*: “Bella conspiración a organizar para el exterminio de la Raza judía. Los Judíos, Bibliotecarios y testigos de la Redención” (Charles Baudelaire, *O.C.*, ed. Cl. Pichois, Pléiade, vol. I: 706). Derrida agrega que Walter Benjamin (en *Pasajes. París Capital del siglo XIX*) vio en esto una “Gauloiserie” y dijo que Céline continuó en esta dirección. Y concluye que la idea de Baudelaire de la Exterminación no era tan nueva en Europa, ni propia de la Alemania nazi, pero no la liga con la metáfora de la ficción como falsificación.

Dicho de otro modo: Derrida no lee la relación entre “modernidad”, “ficción” como delito de la verdad y la legitimidad, y “judaísmo”, pero la contiene en su libro. Muestra involuntariamente que la metáfora de la falsificación para pensar cierta ficción, la teoría capitalista de la ficción de Baudelaire, incluye como elemento fundamental al judaísmo (se lo sepa o no, y se esté en favor o en contra). O lo incluye, o “el judaísmo” es un aparato que le es paralelo, un par con el cual coincide como narración y como falsificación.

⁹ Otros textos de Borges de la década del 40 con nombres en el título, además de “Pierre Menard”, muestran delitos de la verdad (delaciones, falsas identidades o nombres, pactos fraudulentos o juramentos falsos, y en el campo de la escritura, plagios y pseudoepigrafismos): “La búsqueda de Averroes”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “La forma de la espada” (que es la traducción del nombre Moon como delator escrito en su rostro), “Funes el memorioso”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, y “Emma Zunz”. Este último es el

se comprueba que el Hombre que vio a la partera no era trigo limpio”) el Astrólogo dice a Hipólita y a Barsut que a Bromberg o “El hombre que vio a la partera” (no dice allí que es judío), le dieron prisión perpetua por asesino, simuló estar loco y huyó de la cárcel:

– ¿Bromberg?... La historia de Bromberg es interesante. Un tipo de delincuente simulador, un poco loco, nada más.

Hipólita comprendió. Se dijo: “No me equivocaba. Este demonio quería ganar tiempo.”

Hipólita no le cree pero Barsut sí, y tiene sus motivos⁷.

¿Mintieron (cometieron un delito de la verdad) el padre de Borges y el Astrólogo de Arlt sobre el “judío” “delincuente”? Emma y Gregorio los matan porque creyeron, y les creyeron; sus “cuentos” son una descomposición del círculo de las creencias. A este punto enigmático, al corazón de los delitos de la verdad, nos han traído nuestros guías.

Sabes o crees... Sabes o crees saber... Crees o quieres creer... dicen nuestros guías. Porque la “ficción” como descomposición de la verdad, como representación literaria, como ambivalencia perpetua, como lenguaje donde lo mismo vale para dos, como texto indescifrable; la “ficción” como la forma del secreto en literatura y como máquina generadora de enigmas, la ficción moderna argentina de los 20s y 40s, que fue representada y leída como la ficción, se escribe a propósito del asesinato del “judío”-“delincuente” según el padre y el Astrólogo.

Un camino lateral

Zunz y Barsut... los unen las reproducciones de los años 20s, y también las de los 40s. Los une, en realidad, el extraño movimiento de temporalidades literarias que tiene lugar entre Arlt y Borges, dos escritores estrictamente contemporáneos (Borges era de 1899 y Arlt de 1900). Tan contemporáneos como Emma y Gregorio, que viven y matan por los mismos años de 1920. Pero el cuento de Emma apareció en 1948, cuando Arlt había muer-

to, mientras que en el de Gregorio coinciden la fecha de la ficción, la de la escritura y la de la publicación: las tres son estrictamente contemporáneas, como lo consigna el mismo autor en la nota que cierra *Los monstruos*:

Nota: Dada la prisa con que fue terminada esta novela, pues cuatro mil líneas fueron escritas entre fines de setiembre y el 22 de octubre (y la novela consta de 10.300 líneas), el autor se olvidó de consignar en el prólogo que el título de esta segunda parte de "Los siete locos", que primitivamente era "Los monstruos", fue sustituido por el de "Los lanzallamas" por sugerencia del novelista Carlos Alberto Leumann, quien una noche, conversando con el autor, le insinuó como más sugestivo el título que el autor aceptó. Con tanta prisa se terminó esta obra que la editorial imprimía los primeros pliegos mientras que el autor estaba redactando los últimos capítulos.

La diferencia temporal de los contemporáneos genera un extraño movimiento, que es el movimiento entre Arlt y Borges y entre los 20s y los 40s en Argentina (y el movimiento de "la ficción"). En ese movimiento, los enigmas del presente se tienden hacia adelante, como anticipación, o hacia atrás, como memoria, y saltan a "otra realidad".

En "Emma Zunz" Borges pone en los años 20s los enigmas de los 40s en Argentina: el peronismo y el antisemitismo. Los lleva al antes, como memoria (como "breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde"). Lleva a los 20s, sabiéndolo, el peronismo y el antisemitismo, para representarlos extrañamente en "cuento", en delito de la verdad, en otra "realidad": en otro lugar, tiempo y con otros nombres.

Y todo el Arlt de 1929 pone (sin saberlo, como el Astrólogo), los enigmas del presente en el después de la narración, como visión y anticipación y por eso puede representar, también extrañamente, la "realidad" de los 40s. Puede representar el hitlerismo y el peronismo del presente de Borges en "cuento" o delito de la verdad: en otro lugar, tiempo y con otros nombres que los legítimos.

único cuento con nombre femenino, y de una obrera (si se deja de lado "La viuda Ching, pirata", de *Historia universal de la infamia*, que es el texto matriz de los delitos verbales). Los cuentos de Borges con títulos de la verdad y la legitimidad, y son políticos o incluyen alguna referencia política. Y su política es, también, ambivalente. Incluyen también otras lenguas orales o escritas, extranjeras, y delitos verbales como nombres falsos, delaciones, y pactos fraudulentos que sostienen y acompañan a la ficción. En todos se combinan crónica y confesión, discursos narrativos de la verdad (como en *Los locos* - *Los monstruos*).

Otros textos de Borges con judíos: "Deutsches Requiem", "La fiesta del monstruo", "Guayaquil", "El indigno". Y de Arlt: *El juguete rabioso*.

Juan José Sebreli [compil.] *La cuestión judía en la Argentina* (op. cit.) abre el libro con una "Cronología de la comunidad judía argentina", que va desde 1856 hasta 1967. En 1937 consigna:

"Julio: Declaración inicial del Comité contra el Racismo y el Antisemitismo en la Argentina. Jorge Luis Borges forma parte del Consejo Directivo del Comité."

¹⁰ Dice Umberto Eco ("Fakes and Forgeries", en *VS*, 46, 1987: "Fakes, Identity and the Real Thing") que dos cosas diferentes son la misma si ocupan en el mismo momento la misma porción del espacio. Remite a Ian Haywood (*Faking It. Art and the Politics of Forgery*. New York, Saint Martin Press, 1987): hablamos de falsificación cuando algo presente es desplegado como si fuera el original, mientras que el original, si hay uno, está en otra parte. Eco agrega que la falsificación presenta problemas filosóficos y semióticos como los de originalidad y autenticidad, identidad y diferencia. Es falsificado cualquier objeto producido, usado o mostrado con la intención de hacer creer que es idéntico a otro, único. Esa pretensión de identidad plantea un problema pragmático, porque algo no es falso si no hay pretensión de identidad con otro. Las condiciones necesarias para la falsificación son que el objeto sea diferente, hecho por otro, en circunstancias diferentes, y que tenga fuertes semejanzas con el primero.

⁴¹ Hannah Arendt, en *The Origins of Totalitarianism*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1966 [3ª ed, orig. 1951], discute la teoría de los judíos como chivos emisarios en las crisis. Dice que una ideología que tiene que persuadir y movilizar no puede elegir a su víctima arbitrariamente. En otras palabras, añade, si una falsificación patente como los “Protocolos de los Sabios de Sión” es creída por tanta gente que puede llegar a ser el texto de un movimiento político, la tarea del historiador ya no es descubrir una falsificación. *El hecho es que la falsificación es creída, y este hecho es más importante que la circunstancia* (secundaria, desde el punto de vista histórico), *de que es una falsificación.* (7, subr. nuestros)

Dice Meir Waintrater (“Le mauvais juif de Sion. Antisionisme et antisémitisme: les fortunes d'un concepte”, en Léon Poliakov (ed.) *Histoire de l'Antisémitisme*. 1945-1993. Paris, Seuil, 1994: 19-32) que los *Protocolos* eran, sobre un fondo que mezclaba el plagio literario y la provocación policial [*exactamente como “Pierre Ménard”, diría yo*], “una pura fabulación”; no solamente no había complot, sino que la asamblea de los Sabios solo existía en la imaginación de los funcionarios zaristas que editaron el panfleto. Pero agrega: “No es por azar si los primeros lectores de los *Protocolos* confundieron la reunión secreta de los judíos con el primer congreso sionista que se había reunido en Basilea en 1897. [La pusieron en otro lugar, tiempo y protagonistas: la pusieron en “delito de la verdad”, *agregaría yo*, para que fuera creída.] En los dos casos, continúa Waintrater, la evocación de los judíos se asocia con *sombrios fantasmas de dominación*. Y agrega: “el mito recurrente del complot sionista se alimenta de las mismas fuentes que esa extraña superstición que llevó al *Times* y a Henry Ford [*en los años 20s norteamericanos, añadido yo*] a creer, por algún tiempo al menos, en la autenticidad de los *Protocolos*.” (22, subr. nuestros).

En cuanto a las falsificaciones argentinas, veamos por ahora sólo este texto de propaganda nazi aparecido en 1946, después de la derrota. Se titula *Un judío contesta a tres argentinos*, y está editado por una “Liga argentina por los derechos del hombre no

Al hitlerismo lo representa en 1929, en Argentina, con la solución final de *Los monstruos*: el asesinato del judío (por parte de Barsut), y el asesinato de la bizca, el exterminio por gases y el suicidio (de Erdosain). Y puede representar extrañamente al peronismo, en el después del anarquismo (*en la continuidad de la cultura argentina entre el anarquismo y el peronismo*), con el paradero final de la ex prostituta y del Astrólogo, que desaparecieron con el dinero de todos (el de Barsut incluido) y no fueron encontrados, contó “el cronista de esta historia” que la cierra un año después, en 1930. Hoy sabemos más que él: sabemos que la pareja del “Astrólogo” y “la ex prostituta” de Arlt se fugaron de la ficción en 1929 para volver a “la realidad” de los 40s y después, en dos ciclos diferentes, primero ella como Eva Perón, y después él como López Rega, para formar un par con el mismo General Perón.

Pero dejemos aquí este extraño movimiento de los contemporáneos Emma y Gregorio, donde las simultaneidades del presente oscilan, en la ficción (y en “la realidad”), entre el futuro y el pasado. Es por ahora un camino lateral, entre zonas de tiempo, del mundo de los pares y los delitos de la verdad.

El plan del cuento

Emma y Gregorio nos guían y nos cuentan sus historias... Las dos se abren cronológicamente, por así decirlo (dicen), con el dinero “en delito”, junto con “la delación anónima”. Como si formaran parte de un cuento semejante, enmarcado con los mismos elementos: como si hubieran nacido el uno para el otro. La historia de Emma comienza con el “delito del cajero”; la de Barsut con el “delito del cobrador”. La pareja no solo comparte “la delación anónima” y ese dinero puro, ese signo-dinero en delito en el punto de partida de cada uno de sus cuentos. Otro “dinero en delito” los acompaña y los une en el punto final, el día del asesinato del judío y del delito de la verdad, porque Emma *rompió el dinero* (un acto de “impiedad” y de “soberbia”, dice) que ganó simulando ser prostituta, y a Barsut lo encontraron en un cabaret pagando con el *dinero falsificado* del Astrólogo.

Sus historias comparten cierto principio y cierto

fin; también comparten el movimiento entre principio y fin (el movimiento mismo de la narración) que responde a un plan secreto. El plan de Emma que es su “cuento” de la justicia, y el plan del Astrólogo que es su “cuento” de la revolución.

Ese plan o “cuento” de la justicia y la revolución es una de las ficciones de los 20-40 escrita en Argentina, en el capitalismo periférico latinoamericano. Un cuento que requiere los momentos y las encarnaciones del dinero puro, del signo dinero “en delito”, como su punto de partida y de llegada, y que requiere además a un “judío” y a un plan secreto. Un plan que conecta al dinero y a la verdad con “el delito”, a propósito del “judío”⁸. Un “cuento” capitalista (o un instrumento crítico capitalista) de la justicia y la revolución que puede representarse totalmente con el lenguaje de la falsificación (falsificación verbal, de dinero, de documento, de una prueba, de una obra de arte, del Quijote). Delito de la verdad, falsificación y ficción literaria ligan lenguajes diferentes que giran alrededor del mismo eje: lo mismo pero en otro lugar, tiempo y protagonistas. Dinero falsificado por los anarquistas es lo que tiene Barsut en la mano cuando lo encuentran después de matar al “judío”. Y la falsificación literaria está en el título mismo del texto matriz de Borges de los delitos de la verdad que, como “Emma Zunz” tienen por título un nombre: “Pierre Ménard, autor del Quijote” (datado en Nîmes, 1939), cuyo narrador, aliado con la aristocracia francesa, dice que hará “una breve rectificación” de “la Memoria” de Menárd, porque “cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores –si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos, un ‘catálogo falaz’ de sus obras visibles.”

(Borges escribe con “Pierre Ménard, autor del Quijote” su propia iniciación delictiva en “la ficción”. “Pierre Ménard” (un texto sobre el nombre masculino, sobre la “restauración” de su “memoria”), “dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente”; “su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes”. Que coincidieran en otra lengua, en otro lugar, tiempo, y protagonistas: que fueran “su ficción”, su “falsificación” y su

judío” y datado *Jüdische Wochenschau*, 2-4-1946. Tiene 30 páginas.

Son los años en que se escribió “Emma Zunz” y, por supuesto, también allí está el “cuento” a la justicia después del asesinato de judíos. El marco del panfleto es narrativo: Roberto, gerente de una casa bancaria, cuenta que hace muchos años “formamos un círculo de cuatro amigos: Marcelo, ingeniero, Raúl, médico, Mauricio, comerciante, y yo”. Estaban de acuerdo en todo pero en ocasión de la victoria de los aliados se produjo una ruptura de relaciones porque el único que mostró entusiasmo fue el comerciante Mauricio que “habla” así: nosotros los judíos somos los que hemos ganado la guerra y nuestra victoria es tan decisiva que nos llevará al dominio absoluto sobre todos los pueblos de esta tierra!” (4).

Pero no sólo “habla” a los tres argentinos, porque unos días después les manda una carta fechada en julio de 1945. Y entonces “escribe” un “judío”, porque el texto de la carta (cuya “cita” ocupa casi todo el folleto) contiene todos los elementos de nuestros “cuentos de verdad y cuentos de judíos”, desde *el complot y el plan* (dice que los “Protocolos...” son efectivamente nuestra “Magna Carta” y cuenta el plan para dominar y “devorar a todos los pueblos del mundo”) hasta la *reproducción mecánica* de la carta. Pero lo que nos interesa hoy es el momento en que este “judío” pone a la verdad en delito (y es creído, dice) cuando se refiere al Holocausto; nos interesa qué dice “el judío” después del asesinato de judíos, cuál es su “cuento”:

“Mientras tanto hacemos levantar la voz sobre las *supuestas atrocidades de los alemanes nazis*. ¡Qué bien nos ha venido esa terrible epidemia de disentería y tifus en Buchenwald! ¡Cómo hemos podido sacar provecho de ese fenómeno, por lo demás muy frecuente en guerras largas [...] Hoy hemos convertido un campo de concentración para disentéricos y tíficos en un campo de masacre de varios millones de seres humanos y la gente nos lo *ha creído nuevamente* [...] Y luego esas sepulturas en masa de los centenares de miles de muertos por los ataques aéreos que ni siquiera habían en las fosas de emergencia y por eso tuvieron que ser quemados por medio de lanzallamas, etc.

Han vuelto de los campos de concentración nazis, sanos y salvos, los enemigos máximos del nazismo, como ser: el ex-canciller de Austria Schuschnigg, luego Thälmann, jefe del partido comunista alemán, el obispo protestante Niemoeller, quien tanto combatió a los nazis desde el pupitre de su iglesia y hasta el propio Leon Blum, judío y ex-premier de Francia. Es de comprender que si los nazis no han matado a estos sus enemigos máximos, menos habrán dado muerte a otros enemigos de menor categoría.

Tampoco han matado o vejado a mis connacionales los judíos, sólo les habían quitado la libertad de acción, obligándolos así a salir del país.” (23)

Una vez leída la “bestialidad”, como dice el gerente, llega el momento de comprender y el médico Raúl concluye:

“Ahora lo comprendo todo. Nos han hecho ver el fantasma nazi para engancharnos y quitarnos el último resto de independencia y soberanía nacional que teníamos.” (28) Imprimen la carta “creída” del “judío”, *renuncian* a la amistad con todos “los judíos” y *exhortan* a todos a hacer lo mismo, puesto que obedecen a “regímenes extranjeros infernales y subversivos”.

¹² Nuestra hipótesis de los pares es que la correlación “moderna” (en los 20-40) de la “verdad” (de la filosofía y la estética de la verdad) con los “judíos” se ve nítidamente cuando se la lee desde el delito. Desde el delito, el par “verdad” y “judíos” funcionó como cuento literario y definición de la ficción. También funcionó en la filosofía europea de los 20-40, cuando el cuestionamiento de la verdad apareció como definición del “pensar” o de la filosofía de la modernidad. Y funcionó, otra vez, “en par” o “en pareja” con el asesinato de judíos en la “realidad”. Pero veamos qué ocurre con la poesía. Según Anthony Julius (*T.S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995) lo que hay que interrogar a propósito del antisemitismo de Eliot (que estaba en el aire en los años 20) son las conexiones entre modernismo y antisemitismo: qué tiene que ver la historia de una infamia con el examen de un movimiento literario central del siglo XX. Esas conexiones no pueden ser de perspectiva: leer el antisemitismo desde la perspectiva

delito de la verdad. Y que incluyeran a “los circuncisos”⁹.

Emma y Barsut nos explican que las políticas del dinero y de las creencias, que rigen en este mundo, conectan la “ficción” con la falsificación y con el racismo en el capitalismo periférico de los 20s y los 40s. A este punto enigmático, al corazón de los delitos de la verdad, nos han traído nuestros guías.

La reproducción del cuento

Los guías nos señalan la coincidencia final de los “cuentos de verdad” y los “cuentos de judíos” del par Arlt-Borges, todos “en delito” en el Buenos Aires de los 20s y 40s. Una extraña coincidencia en los “epílogos”. Porque tanto Zunz como Barsut se liberaron de la justicia estatal para reproducir “el cuento”.

En el “Epílogo” de *El Aleph*, fechado el 3 de mayo de 1949, el mismo Borges dice que el “cuento”, ni fantástico ni fidedigno, se lo contó Cecilia Ingenieros:

Fuera de Emma Zunz (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la Historia del guerrero y de la cautiva que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico.

Y en el “Epílogo” de *Los Monstruos* la última ironía (sarcasmo, sátira expresionista de los 20s) de Arlt: Barsut se lo cuenta a todo el mundo, porque en 1930 se va a Hollywood a filmar “el cuento”. Dice “el cronista de esta historia” que usa el yo y que es el que creyó las declaraciones de Barsut (y también creyó las confesiones de Erdosain):

*Barsut, cuyo nombre en pocos días había alcanzado el máximo de popularidad, fue contratado por una empresa cinematográfica que iba a filmar el drama de Temperley. La última vez que le vi me habló maravillado y sumamente contento de su suerte:
– Ahora sí que verán mi nombre en todas las*

esquinas. Hollywood. Hollywood. Con esta película me consagraré. El camino está abierto.

Los guías (el cuerpo-nombre de una “mujer” y el cuerpo-nombre de un “actor”) nos abren el camino porque cierran la historia que se cree con la historia de su reproducción mecánica.

En una de las calles de este mundo...

Los enunciados de Emma y de Barsut al estado después del asesinato del “judío” definen el delito de la verdad y al mismo tiempo definen “la ficción” de los 20s-40s de Borges y de Arlt. Que es un tipo de representación literaria (que se creyó y hasta fue postulada como “la ficción”) que pone la simulación en la lengua, descompone la verdad “legítima”, representa el secreto en literatura, y puede ser comparada o metaforizada con la falsificación de dinero. Un delito de la verdad cierra el cuento (o la secuencia) del dinero, el plan, “el judío”-“delincuente” (si se cree al padre y al Astrólogo), y su asesinato.

Esa “ficción”, que es una máquina capitalista moderna generadora de enigmas (o un instrumento crítico capitalista), coincide extrañamente, en la “realidad”, con los “cuentos” del aparato del antisemitismo que circularon en Argentina en los 20s, los 40s y después, hasta hoy: *fakes and forgeries*¹⁰ (como los “Protocolos” y el “Plan Andinia”) que siguen el cuento de Emma y el padre, de Gregorio y el Astrólogo: el cuento del dinero, el plan secreto, y el “judío”-“delincuente”.¹¹

Una aclaración final, nos dicen los guías. No quisimos mostrarles el supuesto antisemitismo (o su contrario) de nuestros autores Arlt y Borges (o el de Baudelaire...) en esta excursión. Los acompañamos para dejarlos aquí, en una de las calles de este mundo del delito, en el punto donde coinciden enigmáticamente esas ficciones de la modernidad de los años 20s-40s que se creyeron: la que giraba alrededor de “la verdad” y la que giraba alrededor de “el judío”.

del modernismo puede trivializar el horror en la historia judía contemporánea, y al revés, interpretar el modernismo desde la perspectiva del antisemitismo parece perverso y reductivo (38).

El problema, para Julius, es la idea de la “verdad poética”, la idea de que la poesía tiene una relación diferente con el mundo que la prosa (y que es superior a ella), que no hace afirmaciones sobre el mundo sino que muestra “verdades” sobre el mundo o, en la versión deconstructiva, sobre el lenguaje (75). Estas ideas subyacen a los sostenedores del simbolismo, que dio el contexto para la composición de la poesía de Eliot, y también del *New Criticism*, que dio el contexto para su recepción, dice Julius. Eliot escribió sobre el simbolismo, y el *New Criticism* popularizó la idea modernista de la literatura basada en una estética kantiana-simbolista, no “significante”. La estética de estas escuelas de poesía y crítica no emergió de un vacío teórico; se ligaron con viejas opiniones sobre las propiedades de la poesía y la literatura en general (76). *La poesía simbolista devino el modelo de toda la poesía*, a diferencia de la prosa (y esto se ve en Sartre, dice Julius) y representa “el descubrimiento de que las palabras pueden tener sentidos aunque no referentes”.

Julius sostiene que la poesía puede ser proposicional, y que las obras literarias pueden escribirse para dramatizar un conjunto de creencias (77). Por ejemplo, el poema de Eliot “Sweeney Among the Nightingales” juega con la noción de una conspiración judía. (Los *Protocolos* fueron publicados en Inglaterra en febrero de 1920, y el *Times* y otros periódicos sostuvieron su autenticidad). *Es una obra antisemita y modernista: van juntos*, dice Julius. La poesía introduce la noción de un narrador que obstruye la lectura del poema como un rompecabezas que oculta una respuesta. El punto central del poema es que no hay respuestas (86). Los esoterismos, intangibilidades y visiones rarificadas del simbolismo parecen tornarlo invulnerable a las vulgaridades del antisemitismo. Generadora de ambigüedad, destinada a ser leída con un sentido del matiz y de la pluralidad de sentidos, la poesía produce la impresión de que no puede caer en el prejuicio (92).

Julius dice que el antisemitismo del simbo-

lismo es un efecto de esa poética, y también de su lucha contra ella. *Es la tradición que se abre con Baudelaire y culmina en Paul Valéry*, como el mismo Eliot escribió en 1946. La tradición de la relación de la poesía con la música, y no con el sentido (95). Julius insiste en que el antisemitismo de Eliot es evidencia de un simbolismo en crisis: lo intuitivo deviene lo programático, y lo vago y sugestivo, una fantasía de conspiraciones (108).

Es fácil caracterizar el *discurso antisemita en términos simbolistas*, dice Julius. El antisemitismo borra la distinción entre el mundo real y el imaginario. También, cuando se lo disimula, puede ser vago y sugestivo. Como el simbolismo, el antisemitismo postula órdenes que no corresponden al mundo real. Julius no afirma que el antisemitismo sea involuntariamente simbolista o que el simbolismo sea potencialmente antisemita, pero sí que hay suficiente congruencia entre los dos como para hacer posible una poética simbolista antisemita. Esta es una posibilidad que las distinciones entre lo literario y lo no literario, lo ficcional y lo mítico, no pueden negar, concluye Julius (96, todos los subrayados son nuestros).

Como nosotros (dicen Emma y Gregorio para despedirse), esos cuentos se implican mutuamente, van juntos aunque se cambien de lugar y de signo, uno refiere al otro, cada uno está dentro del otro: son un verdadero par...¹²

