

La geometría política y la lectura posthumanista en *Historia universal de la infamia*

Political Geometry and Post-Humanist Reading in *Historia universal de la infamia*

Bryan David Green

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

b1green1@gmail.com

El presente trabajo examina los tres cuentos de norteamericanos "infames" incluidos en *Historia universal de la infamia* (1935) de Jorge Luis Borges: "El atroz redentor Lazarus Morell", "El proveedor de iniquidades Monk Eastman" y "El asesino desinteresado Bill Harrigan". Mediante un análisis tanto de las obras norteamericanas declaradas como fuentes por el mismo Borges, como de la tradición argentina referida implícita y explícitamente a lo largo de la *Historia*, planteo que el escritor argentino no solo ofrece una lectura crítica de la historia norteamericana, sino también de las antinomias que fundamentaban las ideologías latinoamericanistas al final del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Estados Unidos.

This article examines the three short stories about infamous Americans in Jorge Luis Borges' *Historia universal de la infamia* (1935): "El atroz redentor Lazarus Morell", "El proveedor de iniquidades Monk Eastman" and "El asesino desinteresado Bill Harrigan". Through an analysis of the English-language works cited as sources by Borges, as well as the Argentine tradition alluded to throughout the *Historia*, I argue that the Argentine writer not only offers a critical reading of Anglo-American history but also the antinomies that defined Latinamericanist ideologies at the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth.

Keywords: Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, United States History.

Entre junio de 1933 y noviembre de 1934 Jorge Luis Borges asumió la codirección del suplemento cultural del diario porteño *Crítica*, donde publicó –muchas veces firmando con seudónimos– notas literarias, reseñas, traducciones y algunos esbozos biográficos de caudillos, asesinos y estafadores de infamia universal. La participación de Borges en *La revista multicolor de los sábados* fue un hito importante en que confluyen las cuatro vertientes de la historia cultural argentina que, según Josefina Ludmer, son el desarrollo de la autonomía del escritor: la historia de los editoriales nacionales, el fomento de una alta cultura, y la formación de lo nacional-popular argentino (292). A diferencia de la angustia modernista hacia la profesionalización del escritor y la masificación del periodismo, los escritos de Borges en *Crítica* demuestran una apertura al género periodístico al yuxtaponer el estilo sensacionalista del diario bonaerense con sus propias lecturas idiosincráticas de la cultura universal y de los géneros populares tanto locales como extranjeros¹.

El presente trabajo plantea que hay una apuesta todavía más radical que se plasma en la serie de relatos que primero aparecieron en la *Revista multicolor* y que en 1935 se reunirían en un libro que llevó el mismo título que los anunciaba ostentosamente en las páginas del suplemento de *Crítica: Historia universal de la infamia*. A pesar de sus rebuscadas fuentes extranjeras, estos textos representan un cuestionamiento profundo de la identidad nacional latinoamericana y una reconfiguración del espacio crítico del escritor latinoamericano en relación con los cánones nacionales. En lo que sigue me enfocaré en los tres relatos dedicados a infames norteamericanos y en las fuentes que Borges cita en el índice de *Historia universal*. Al abordar estos seres fronterizos y criminales de la historia norteamericana, Borges desfonda no solo la mitología nacional angloamericana, sino también la construcción de una identidad nacional latinoamericana basada en las antinomias del humanismo arielista. Creo que el método borgeano implícito en estos textos barrunta la posibilidad de una lectura posthumanística de la tradición latinoamericana.

Son archiconocidas las palabras que inician el primer relato de *La historia universal de la infamia*, "El atroz redentor Lazarus Morell", con las cuales Borges subvierte el culto a aquella "curiosa variación de Filántropo", fray Bartolomé de Las Casas (597). Sin embargo, no se le ha prestado suficiente atención al subsiguiente catálogo de hechos que Borges atribuye a esta "causa remota", a quien debemos la riqueza de sincretismos en las Américas. Esta inatención bien puede ser a causa de la falsa modestia con la que el mismo Borges se disculpa, en el prólogo de la primera edición, por las "enumeraciones dispares" que atiborran su texto. Sylvia Molloy describe la aglomeración de hechos heterogéneos que inicia "El atroz redentor" como un "abierto *bricolage* histriónico" y concluye que la arbitrariedad del conjunto es una estrategia que

¹ Jorge Rivera describe el diario de Natalio Botana así: "*Crítica* de los años 30 es ágil, sensacionalista, dinámica, inquieta, sensiblera, demagógica, informada, amena. Se advierte en cada número el afán por entregar una cuota de emociones fuertes, por servir –a cambio de la módica suma de 0,10 centavos– un plato suculento y bien condimentado, que se parece a la previsible caricatura de *Crítica*" (47). En su comparación de la función de los diarios y revistas masivas en la narrativa de Roberto Arlt y Borges, Sylvia Saïtta destaca la paradójal valoración del periodismo en el segundo.

Borges emplea para despistar al lector desprevenido y oscurecer los orígenes del sujeto carnavalesco al centro de su relato infame (34). Si dejamos de un lado la modestia impostada del autor y tratamos de penetrar la ostensible incoherencia de esta serie dispar lo primero que llama la atención es que de los dieciséis hechos, personas y monumentos enumerados la gran mayoría viene o de la historia de Argentina o de la historia de los Estados Unidos. Es decir, son las huellas que vinculan a ambas naciones con una misma causa remota: la infamia de la esclavitud africana².

En vista de esta comparación implícita y su lugar privilegiado en el conjunto de cuentos en *Historia* podemos inferir una deliberada reflexión acerca de Estados Unidos y América Latina, sobre todo en las tres historias dedicadas a "infames" norteamericanos: "El atroz redentor", "El asesino desinteresado Bill Harrigan", y "El proveedor de iniquidades Monk Eastman". Estos tres cuentos además abordan el concepto de la frontera en la mitología nacional norteamericana y anticipan las aproximaciones críticas al mito de la frontera en obras recientes como las del historiador norteamericano Richard Slotkin, o en la narrativa de Cormac McCarthy. Mucho antes de que Slotkin abordara la relación entre el mito de la frontera, la ideología imperialista y los géneros literarios populares en la cultura norteamericana, Borges ya había planteado una crítica mordaz del concepto de "la regeneración a través de la violencia" en sus engañosamente complejas refundiciones de la representación literaria de la frontera estadounidense³.

No creo, sin embargo, que esta crítica sea una simple denuncia del imperialismo expansionista norteamericano que actualizara la frontera divisoria entre la América Latina y la América Sajona; al contrario, el rastreo de una causa remota que uniera los destinos de ambas Américas sirve para desdibujar las fronteras de la cartografía cultural latinoamericana y reconfigurar una comunidad de lectores no sometidos a la lógica de la reproducción simbólica estatal. Es decir, Borges no solo invierte una supuesta jerarquía entre los Estados Unidos y América Latina, sino que también desbarata cualquier concepción binaria de las dos Américas obligándonos a pensar la crítica cultural latinoamericana más allá de la geometría política moderna. Recordemos que

² En su análisis de *Historia* desde el concepto de alegoría planteada por Walter Benjamin, Kate Jenckes ofrece una interpretación en que también resalta la centralidad de la esclavitud africana en la "infamia" que vincula las dos Américas (85-86). En su perspicaz lectura de "El atroz redentor", Jeff Lawrence reconoce esta alusión a la esclavitud africana y la yuxtaposición de las historias de las dos Américas. Al analizar el conjunto de relatos "norteamericanos" de la *Historia* y su relación con las fuentes aducidas por el mismo Borges, el presente artículo pretende responder al llamado de Lawrence a examinar esta lectura crítica y paródica de la cultura norteamericana también como un cuestionamiento de las ideologías latinoamericanistas.

³ Slotkin escribe: "In each stage of its development, the Myth of the Frontier relates the achievement of 'progress' to a particular form of scenario of violent action. 'Progress' itself was defined in different ways: the Puritan colonists emphasized the achievement of spiritual regeneration through frontier adventure; Jeffersonians (and later, the disciples of Turner's 'Frontier Thesis') saw the frontier settlement as a re-enactment and democratic renewal of the original 'social contract'; while Jacksonian Americans saw the conquest of the Frontier as a means to the regeneration of personal fortunes and/or of patriotic vigor and virtue. But in each case, the Myth represented the redemption of American spirit or fortune as something to be achieved by playing through a scenario of separation, temporary regression to a more primitive or 'natural' state, and *regeneration through violence*" (*Gunfighter* 11-12).

entre esa "enumeración dispar" de hechos atribuidos a la esclavitud africana en las Américas se encuentra "el moreno que asesinó Martín Fierro", una prefiguración de "El fin", el cuento que aparecería en la segunda edición de *Ficciones* más de dos décadas después, en donde Borges reescribe el final de la epopeya nacional argentina con la muerte de Martín Fierro a manos del hermano del negro que el gaucho había ultimado en la *Ida*. Esto es un guiño que no solo vincula la nación argentina con aquella "causa remota", sino también enlaza esta obra con los textos polémicos de Borges –escritos durante la misma época– en torno al uso de la literatura gauchesca en la formación de lo nacional-popular argentino⁴. Por consiguiente, los relatos de *Historia universal* representan una doble provocación a los nacionalistas de los años treinta: por un lado consisten en reescrituras de extravagantes fuentes foráneas, y por otro lado ponen en tela de juicio las bases mismas del canon nacional argentino⁵. La lectura borgeana de (y desde) la frontera yuxtapone y funde las mitologías de Estados Unidos y de Argentina para resaltar su origen en una misma corte-decisión violenta que representa la negación absoluta de la otredad en el origen del Estado⁶.

Para el filósofo político Carlo Galli, la geometría política moderna genera figuras (como el sujeto y el Estado) que responden a las profundas crisis epistemológicas y políticas de la modernidad, empezando con la expansión colonial en las Américas (36-37). Galli describe una tensión entre el sujeto como "universal particular" que busca cruzar y superar las fronteras políticas que lo definen y el Estado como "particular universal" que intenta contener y redirigir este impulso para sus propios fines. La política (cultural) le presta sentido al homogéneo espacio cartesiano de la modernidad mediante la traza

⁴ Beatriz Sarlo escribe, "Sus intervenciones sobre la gauchesca en la década del 20 hacen un neto corte polémico respecto del discurso intelectual nacionalista y esencialista. Borges va a subrayar esta posición en las décadas que siguen, desconfiando irónicamente de un discurso 'mayor' sobre la fundación gauchesca de la cultura argentina. Sus operaciones van siempre en el sentido de una fundación alternativa y 'menor'" ("Borges" 268). Josefina Ludmer lee "El fin" como una reescritura crítica de *La vuelta* que devuelve al protagonista al espacio exterior a la ley, que ha definido al gaucho como delincuente para después apropiarse de su voz como la lengua del pueblo (187-200). Si el gaucho es el afuera de la ley (*outlaw*) que fundamenta la universalidad particular de la identidad nacional, entonces el negro es el afuera del afuera. Por eso su acto carece de sentido o de un posible reconocimiento (es solo presenciado por un hombre inmóvil y mudo): "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre" (911).

⁵ Esto, por supuesto, es el tema de "El escritor argentino y la tradición", el ensayo que Borges escribió en 1955, pero que incluyó anacrónicamente como parte de *Discusión* (de 1932, o sea, justo en la época durante la cual Borges publicaba sus primeros retratos infames en *Crítica*) en la primera edición de las *Obras completas*. En "El escritor argentino", Borges ironiza, "El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo" (440).

⁶ Al aplicar el adjetivo "infame" a estos personajes, Borges además los vincula con *Facundo*, una de las obras definidoras del canon nacional argentino y esencialmente una diatriba sobre la infamia de Juan Manuel Rosas. En *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges, con clara alusión a la obra de Sarmiento, había dedicado un poema epónimo a Rosas donde lo describe como "Famosamente infame" (28). Aunque Marcel Schwob y Alfonso Reyes pudieron haber ejercido alguna influencia sobre estos "ejercicios de prosa narrativa", como señala Celina Manzoni, esta tradición nacional junto con el medio periodístico y los géneros populares que Borges reescribe, o "tergiversa", fueron más decisivos para la generación de *Historia universal de la infamia* (125).

de fronteras que establecen las nuevas figuras mitológicas e hierofanías de la historia nacional. En su función de máquina disciplinaria, el Estado produce lugares significativos (siempre marcados por fronteras) como recompensa por el desarraigo del sujeto moderno; estas fronteras, mantiene Galli, no solo establecen la seguridad territorial, sino también la seguridad emocional e identitaria del sujeto-ciudadano, y así garantizan la reproducción de la hegemonía⁷. La lectura crítica planteada en la *Historia universal de la infamia* avería cualquier pretensión de universalidad implícita en tales figuras de la geometría política y mitología nacional modernas. No obstante su escepticismo radical, estos primeros experimentos narrativos de Borges también barruntan la posibilidad de una comunidad cosmopolita que se formara por medio de una lectura posthumanista no fundada en la razón pedagógica del Estado, sino en el reconocimiento del otro por medio de la relectura crítica de los cánones nacionales, tanto latinoamericanos como norteamericanos, desde los espacios fronterizos. Estas relecturas colapsan las antinomias políticas y culturales que definen el pensamiento latinoamericano: campo y ciudad, oralidad y escritura, literatura canónica y cultura popular, América Latina y América Sajona.

Dadas las reflexiones anteriores, creo oportuno empezar por la última página del libro, lo que es, en realidad, su comienzo: la bibliografía de fuentes primarias que Borges pone al final de *Historia universal*. Aquí me limitaré a los textos declarados como fuentes de las tres historias norteamericanas: *Life on the Mississippi* (1883) de Mark Twain, *Mark Twain's America* (1932) de Bernard Devoto, *The Gangs of New York* (1927) de Herbert Asbury, *A Century of Gunmen* (1931) de Frederick Watson y *The Saga of Billy the Kid* de Walter Noble Burns (1925). La bibliografía de *Historia universal*, con las fuentes escritas debajo de cada uno de los textos, es algo engañosa, ya que Borges sustrae y altera datos de todos estos textos en cada una de las historias y, como mostraré más adelante, algunos de los textos dan versiones diametralmente opuestas entre sí⁸. Además del origen de estos textos y los detalles añadidos por Borges, otro aspecto clave de esta lista es el género de las fuentes, casi todas historias de divulgación popular. La elección de estos textos refleja la misma fascinación con géneros "menores" que Beatriz Sarlo ha notado como un constante en las obras de Borges⁹. El "Índice de fuentes" de *Historia universal* es una invitación a la complicidad: abre enlaces

⁷ Para una aproximación similar al concepto de frontera política desde la teoría del discurso planteada por Ernesto Laclau, ver "Trajectories of future research in discourse theory" de Aletta Norval. Le agradezco a Jorge Cáceres la sugerencia de examinar el concepto de frontera política desde el pensamiento de Laclau y Chantal Mouffe.

⁸ En su "Postface du Traducteur" a la traducción francesa de *Historia universal*, Roger Callois ya había notado los notorios desvíos entre los textos de Borges y los libros que cita como fuentes: "Mais ces textes ressemblent tellement à ceux que qu'il écrit, qu'on pourrait aisément croire qu'ils sont de lui et qu'il s'est plu à les attribuer à tel ou tel auteur" (213). Pero esta estrategia va más allá de un simple capricho o chiste a costo del lector crédulo. Con su "Índice" Borges multiplica las posibles redes intertextuales e invita al lector cómplice a poner en tela de juicio los presupuestos de las fuentes.

⁹ Sarlo plantea que con este interés en lo "menor" Borges había anticipado la crítica cultural: "A lo largo de toda su vida, Borges se preocupó por escribir ensayos y críticas sobre textos 'menores'. En verdad, la inclinación por lo 'menor' es, en Borges, algo característico: como crítico hace ingresar a la literatura 'menor' en el canon de la literatura argentina y anticipa, también por este camino, otros temas de la reflexión contemporánea. Al mismo tiempo,

intertextuales que problematiza la relación entre los textos, sus productores y su público. Borges desafía a sus lectores a remitirse a los textos originales para descubrir los desvíos, las exageraciones, las inversiones y las tergiversaciones en su singular *Historia universal*¹⁰.

De estas fuentes norteamericanas *A Century of Gunmen* de Frederick Watson es quizás el más importante, ya que establece la estructura temporal de los cuentos, y además discurre ampliamente acerca de algunos de los temas predilectos de Borges, sobre todo el de la frontera¹¹. El libro de Watson disfraza sus tesis xenófobas y racistas con una mezcla de sociología fácil y jeremiada. El autor argumenta que el culto de libertad que definió el espíritu del pionero había devenido en el materialismo y la criminalidad de las grandes urbes norteamericanas a finales del siglo XIX. Según Watson, la barbarie de la frontera se había apoderado del pionero:

But when it is said that the wilderness mastered the colonist, it is a polite way of saying the colonist was demoralized not by the wilderness –which other nations have cheerfully overcome in Canada, Australia, and Africa– but by a crude and illusory interpretation of the ethical meaning of freedom (“Cuando se dice que el desierto se apoderó del colono, es un eufemismo para decir que el colono fue degenerado no por el desierto –obstáculo que otras naciones han superado felizmente en Canadá, Australia, y África– sino por una burda e ilusoria interpretación del sentido ético de la libertad”; 8).

Se puede decir que Borges se aprovecha de la estructura temporal y de algunas anécdotas del libro de Watson al mismo tiempo que pone en tela de juicio su tesis. Watson, que entre los muchos despropósitos de su polémica recomienda “la ley de Lynch” como prevención contra la criminalidad, divide “el siglo de pistoleros” en cuatro épocas. En la primera época, de 1820 a 1840, John Murell (el Lazarus Morell de Borges) figura como el prototipo del sociópata producido por los espacios desiertos del Oeste y los atiborrados arrabales de las urbes industriales. El pistolero mercenario de las llanuras occidentales, cuya figura más representativa sería William Harrigan, predomina en la segunda época, de 1840-1880. La tercera época, de 1880-1920, se caracteriza por el fin de la marcha hacia el Occidente, por la explosión demográfica de las ciudades del Este y por una ola de inmigración del Sureste europeo. En este tercer período, plantea Watson,

la teoría de lo ‘menor’ le permite una lectura original de lo popular literario y cultural” (“Borges” 259).

¹⁰ Esto es un ejemplo de lo que Sylvia Molloy describe como la “ética” que rige el pacto entre Borges y sus lectores: “Me refiero a una recta conducta y conducción de un texto, que por engañoso que parezca, conoce y declara los desvíos, admite las trampas inevitables, los simulacros que en fin no disimula” (13).

¹¹ En su análisis de la representación de la frontera uruguayo-brasilera en varios cuentos de Borges, Daniel Balderston destaca los mismos aspectos presentes en su abordaje de la frontera entre México y Estados Unidos: “Por lo tanto, los elementos constitutivos de la frontera en Borges son los de un lugar de pasaje donde se pierde la identidad y puede construirse otra, lugar de ambigüedad en la lengua y en la moral, lugar de peligro y violencia” (78).

la maquinaria de corrupción política en las grandes ciudades (como el notorio Tammany Hall en Nueva York) llega a su apogeo gracias en gran parte a los mercenarios como Monk Eastman (cuyo homólogo bonaerense sería el "guapo"), siempre disponibles para ejecutar los trabajos sucios de los partidos corruptos¹². La cuarta etapa señalada por Watson es la del mafioso "dandy", que llega a manejar grandes monopolios de actividad criminal en la época de la ley seca. En el "El atroz redentor" Borges alude esta última etapa cuando compara a Lázarus Morell con los "gangsters" modernos: "Al Capone y Bugs Moran operan con ilustres capitales y con ametralladoras serviles en una gran ciudad, pero su negocio es vulgar. Se disputan un monopolio, eso es todo. En cuanto a cifra de hombres, Morell llegó a comandar unos mil, todos juramentados" (599).

Respecto de la figura más representativa de la primera época, y protagonista del primer texto de *Historia* (rebautizado Lazarus Morell por Borges), Watson escribe lo siguiente:

The classic predecessor of the modern gangster was John A. Murrell. A hundred years of crime have not eclipsed his extraordinary and complex manipulation of the resources of his time. [...] Murrell instituted between 1820 and 1840 the whole basis of gang methods in their relation to contemporary life and labour. Without modern transport and modern sources of information, yet he developed a secret organization with local lodges in Tennessee, Mississippi, and Arkansas. This band of confederates numbered several thousands, and included all classed of society from frontier "killers" to settlement lawyers ("El precursor clásico del mafioso moderno fue John A. Murrell. Cien años de crimen no han eclipsado su extraordinario y complejo manejo de los recursos de su tiempo. Entre 1820 y 1840 Murrell estableció todos los métodos de los mafiosos en relación con la vida y el trabajo contemporáneo. Sin los medios de transporte y comunicación modernos desarrolló una organización secreta con logias en Tennessee, Mississippi, y Arkansas. Este grupo de confederados contaba con varios miles de miembros, entre ellos todas las clases de la sociedad desde asesinos de frontera hasta abogados" (96-97).

Mientras Borges respeta la cronología de Watson en su elección de personajes, por otro lado comienza a desviarse de sus fuentes, notablemente con su modificación del nombre del "atroz redentor". Con el nombre Lázarus, que no aparece en ninguna de las fuentes como un alias de Murrell, Borges deja su impronta en esta versión apócrifa y subraya el hecho de que el personaje histórico detrás del texto no es una entidad fija sino un producto de

¹² Watson no menciona a Monk Eastman en su libro pero está claro que el caudillo neoyorquino es una figura típica de esta tercera etapa del pistolero norteamericano, desde su condición de hijo de inmigrantes judíos hasta su conexión con los políticos corruptos de Tammany Hall.

sus varias reencarnaciones textuales¹³. Aunque Murell no se resucita para llevar a cabo su complot de una rebelión de esclavos, Borges, al igual que su lectores, lo resucita y lo resignifica por medio de nuevas lecturas.

La fuente que Borges utiliza para los detalles de la vida de Murell, *Life on the Mississippi*, cita a su vez varias páginas de otro texto que se presenta en el libro de Twain así: "Here is a paragraph or two concerning this big operator, from a now forgotten book which was published half a century ago [...]" ("He aquí uno o dos párrafos sobre este gran operador de un libro ya olvidado que se publicó hace medio siglo"; 199). Ese libro olvidado es *Diary of America* de Frederick Marryat, crónica que a su vez utiliza otra fuente "menor", *History of the Detection, Conviction, Life and Designs of John A. Murell*, cuyo héroe es Virgil A. Stewart, el delator de Murell¹⁴. Los discursos de Morell en el texto de Borges son citas casi textuales del libro de Stewart después citada por Marryat y Twain, pero aquí Borges añade un detalle que matiza la anécdota. Borges escribe que entre los secuaces de Morell, Stewart "se destacó muy pronto por su crueldad", un dato no sustentado por las fuentes citadas en el índice (600); por el contrario, en *Mark Twain's America* DeVoto sostiene que el delator de Morell fue un "agent of righteousness" ("agente de justicia"; 18). Borges logra dos cosas con este detalle: primero, pone en entredicho la autoridad del texto original, y segundo, demuestra que la línea divisoria entre el héroe y el villano es una función de la perspectiva. En la versión "infame" de la historia, no existe un fondo último que pudiera establecer su autoridad o universalidad. Tal como el "undercover detective" del género policial, el agente que se infiltra en la organización de Morell se iguala a los peores de los criminales en nombre de la justicia, es al fin y al cabo un personaje fronterizo que rehúsa la esencialización¹⁵.

Esta ambigüedad también rige la trayectoria de Morell, un asesino impío y predicador iluminado que prefigura el Judge Holden de *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*, de Cormac McCarthy. Morell es uno de los seres fronterizos que pueblan los textos de Borges: un blanco abyecto que crece en los suburbios miserables del Mississippi, donde se ve

¹³ Jenckes propone que el Lazarus aludido aquí no es el que Jesús resucita en los Evangelios sino el menos conocido que aparece en la parábola de Lucas 16:19-31 (88). Creo, no obstante, que la elección del nombre tiene más que ver con la paranomasia producida por su cercanía con "el azar moral" en español y sus cognados en francés e inglés (i.e. "l'hasard moral", o "moral hazard"). Mientras este juego de palabras multiplica las posibles interpretaciones, todas estas apuntan a la paradoja que representa el buscar un fundamento moral en el azaroso y violento devenir histórico del Estado-Nación.

¹⁴ En *The Fatal Environment* Slotkin examina los hechos históricos y los numerosos libros dedicados al mito de Murell durante la primera mitad del siglo diecinueve (133-36).

¹⁵ Según Slotkin, la historia de Stewart en *History of the Detection, Conviction, Life and Designs of John A. Murell* es un antecedente del género detectivesco que se desplaza de la frontera hasta los centros urbanos durante la segunda mitad del siglo diecinueve (*Gunfighter* 139). En *The Fatal Environment*, Slotkin sostiene que tanto Murell como Stewart encarnan las contradicciones de la frontera en el imaginario norteamericano: representan el peligro de que la civilización se contamine de la violencia que impulsa la marcha del progreso contra la barbarie. Según Slotkin, Stewart es el prototipo del vigilante de frontera que "Like the Indian hater [...] fulfills a social and civilizing mission by exercising a privilege of violence that goes beyond legal or conventional prohibitions. He thus shares some of the 'dangerous' character of the criminals he pursues –just as the Indian hater shares the traits of the savage" (135).

forzado a mendigar pan de los esclavos negros. A pesar de este origen, su sangre sin tizne le permite ascender a caudillo temido que practica “el fatal manejo de la esperanza” en las orillas del gran río norteamericano. Morell es un hábil manipulador de la frontera racial de los Estados Unidos y la amoralidad de su expansión hacia el Oeste: es el autor de un crimen (“el método” lo llama Borges) que consiste en ayudar a un esclavo a escapar para revenderlo luego a otro hacendero y finalmente en matarlo para no dejar testigo de su fechoría. La historia de este infame famoso del siglo XIX norteamericano es quizás tan revelador como la de Lincoln, el libertador de los esclavos, otra figura también mencionada en el catálogo atiborrado que inicia el texto de Borges.

“El asesino desinteresado”, el último de los tres relatos norteamericanos de *Historia universal de la infamia*, vendría a representar la época del pistolero y el género del Western. Watson describe la época así:

If the typical gunman is to be found at his best vintage years between 1840 and 1880, one must also have some kind of understanding regarding the nature of the gunman represented. Packing a gun, or frequently two, was universal. If a man could not use a Colt, so much the worse for him. But carry it he must, and it was a social conundrum in every saloon to surmise with any assurance whether a complete stranger was a ‘killer’ or merely a curate out for worldly consolations (“Si el pistolero típico se encuentra en su apogeo entre 1840 y 1880 hay que hacerse una idea del tipo de hombre de que se trata. Fue práctica universal llevar una pistola si no dos. Si un hombre no podía usar un revólver, peor para él. Pero igual debía llevarlo en su persona. Fue un dilema social en cada cantina adivinar si un desconocido era un ‘asesino’ o sencillamente otro ciudadano en busca de vicios mundanos”; 34).

A diferencia de su proceder con “El atroz redentor”, Borges inventa casi la totalidad de los detalles sobre la vida y fechorías del “asesino desinteresado”. Si bien toma libertades con su narración del primer asesinato del protagonista, igual se atiene al retrato despreciativo que pinta Watson, según el cual Billy the Kid era “a tuberculous-looking wastrel with adenoids, ferret eyes, and C5 shoulders” (“un buscavidas tísico con cara de degenerado, ojos de hurón, y la espalda angosta”; 80). Esta versión del pistolero más famoso del siglo XIX dista mucho, tanto física como moralmente, de la versión ofrecida en la otra fuente citada por Borges, *The Saga of Billy the Kid* de Walter Noble Burns. De hecho, Watson critica esta obra como un ejemplo de aquellas hagiografías de criminales en que los autores no logran disimular su estima del sujeto anti-social, y terminan convirtiendo a seres despreciables en héroes mitológicos (81). Esta yuxtaposición de fuentes pone en pugna distintas interpretaciones morales del significado de la frontera en historia de los Estados Unidos, pero más importante aún son las fuentes argentinas implícitas que estructuran esta oposición. Este conflicto entre el problema social del ser fronterizo y su representación como ejemplar de valores positivos a nivel de la cultura

nacional es el mismo conflicto que se realiza en el abordaje del gaucho en Sarmiento y Hernández¹⁶.

En la historia de Burns, los aspectos socialmente repugnantes del pistolero se confunden con sus atributos positivos:

With this tragic record in mind, one might be pardoned for visualizing Billy the Kid as an inhuman monster reveling in blood. But this conception would do him injustice. He was a boy of bright, alert mind, generous, not unkindly, of quick sympathies. The steadfast loyalty of his friendships was proverbial. Among his friends he was scrupulously honest. He was cheerful, hopeful, talkative, given to laughter. He was not addicted to swagger or braggadocio. He was quiet, unassuming, courteous. He was a great favourite with women, and in his attitude toward them he lived up to the best traditions of the frontier ("Dado este prontuario trágico, se les puede perdonar ver a Billy the Kid como un monstruo inhumano y sangriento. Pero esta opinión de él sería injusta. Era un muchacho generoso, simpático y de una mente alerta y aguda. Era proverbial su lealtad con los amigos. Siempre fue escrupulosamente honesto con sus amigos. Era amable, conversador y propenso a la risa. No era fanfarrón ni jactancioso. Era callado, modesto y cortés. Era muy querido por las mujeres y su trato con ellas siempre digno de las mejores tradiciones de la frontera" (56-57).

Burns parece mitigar los crímenes de Harrigan con la detallada descripción de su carácter ameno y figura agraciada, pero también añade, "hidden away somewhere among these pleasant human qualities was a hiatus in his character –a sub-zero vacuum– devoid of all human emotions" ("Pero escondido entre estas nobles cualidades humanas había un hiato en su carácter –un vacío congelado– desprovisto de toda emoción humana"; 57). Según Burns, Billy the Kid pertenecía al "tipo rubio" de pistoleros (como Wild Hill Hickock, Ben Thompson, King Fisher, Henry Plummer, Clay Allison, Wyatt Earp, Doc Holliday, Frank y Jesse James): hombres de ojos azules que se destacaban tanto por su rapidez con el "six-shooter" como por su encanto con las mujeres. Nada podría contrastar más con aquel hombre que "al morir a los veintiún años debía a la justicia de los hombres veintiuna muertes –sin contar mejicanos" (Borges 618)–. Aquí es preciso recordar que este texto "menor" que Borges incluye en su bibliografía fue escrito tres décadas después del cierre del "frontier" anunciado por Frederick Jackson Turner, con que la gran mayoría de sus lectores vivía y trabajaba durante la década de ley seca en grandes urbes cada vez más atiborradas y contaminadas. Libros como el de Burns alentaban las fantasías de un público que soñaba con espacios abiertos,

¹⁶ Según Ludmer, este abordaje del gaucho ocurre dentro de una "cadena de usos" que atraviesa el siglo XIX argentino, desde el uso del gaucho "delincuente" en la guerra, hasta el uso de su voz en el género gauchesco, y finalmente el uso del género gauchesco para incorporar al gaucho al proyecto nacional (*El género gauchesco* 22).

libertad y aventura. Este tipo de texto también reproducía el imaginario de un hombre anglosajón viril que si bien es transgresor de la ley también tiene un lado benigno que no pasa inadvertido por las mujeres exóticas del "otro lado".¹⁷ De aquí no es difícil imaginar la relación entre este discurso y las intervenciones de los Estados Unidos en América Latina a lo largo de los siglos XIX y XX, y no cabe duda que Borges también captaba la complicidad de esta literatura menor con el proyecto imperialista, lo que Slotkin examinaría a fondo en sus tres gruesos tomos respecto de la frontera como un espacio simbólico en la historia angloamericana, desde la "Gran Migración" puritana hasta el fines del siglo XX.

Borges alude a la producción y recepción de este género popular cuando cita "los melodramas de cowboys" a los que asiste el protagonista en los suburbios neoyorquinos (616). Este teatro popular, que cederá al cine en el siglo XX, crea una mitología del Oeste norteamericano en donde Billy the Kid llega a ser una figura destacada. Borges equipara implícitamente a este culto popular de los pistoleros con la literatura gauchesca, una literatura menor que ocupa un lugar central en la cultura nacional de Argentina durante la época en que escribe los textos de *Historia universal de la infamia*. Específicamente nos remite a las teatralizaciones de las obras gauchescas de Eduardo Gutiérrez, lo que vendría a ser el equivalente de Burns para la literatura popular argentina. En la frase que abre el "El asesino desinteresado" Borges utiliza un conocido tropo de la literatura argentina para describir el desierto del Suroeste estadounidense y a la vez alude al papel que el nuevo medio del cine tendría en la difusión de este imaginario: "La Historia (que, a semejanza de cierto cinematográfico, precede por imágenes discontinuas) propone ahora la de una arriesgada taberna que está en el todo poderoso desierto igual que en alta mar" (617)¹⁸. En ambas tradiciones Borges ve un esfuerzo por reescribir el pasado por medio de ficciones y crear una mitología nacional en torno a personajes ambiguos que habitan los márgenes de

¹⁷ En *Ideology and U.S. Foreign Policy*, Michael Hunt vincula esta fantasía masculina con la ideología imperialista estadounidense y sus intervenciones en América Latina a lo largo del siglo diecinueve: "[...] the Latin usually took the form of a fair-skinned and comely señorita living in a mongrelized society yet somehow escaping its degrading effects. This distinction so favorable to Latin women was drawn by early firsthand American observers, invariably males traveling alone, and it stuck in the minds of those at home, to be summoned up when the times called for saving Latins either from themselves or from some outside threat. A macho Uncle Sam would rush in and sweep the Latin lady off her feet, save her from her half-breed husband or from some sinister intruder from outside the hemisphere, and introduce her to the kind of civilized life she deserved" (59-60).

¹⁸ Generalmente entendida como una alusión a las películas de Josef von Sternberg, esta imagen cinematográfica también podría ser un guiño al *Billy the Kid* (1930), la película de King Vidor basada en el libro de Burns. En las notas reunidas bajo el título "Films" en *Discusión* (1932), la relación entre la película de Vidor y *HUI* es explícita: "King Vidor, sí. Me refiero al desigual director de obras tan memorables como *Aleluya* y tan innecesarias y triviales como *Billy the Kid*: púdica historiación de las veinte muertes (sin contar mejicanos) del más mentado peleador de Arizona, hecha sin otro mérito que el acopio de tomas panorámicas y la metódica prescindencia de *close-ups* para significar el desierto" (400). Además de su explícita vinculación con la técnica cinematográfica, estas palabras también aluden a la primera estrofa de *La cautiva* de Esteban Echeverría: [...] El desierto/ inconmensurable, abierto/ y misterioso a sus pies/ se extiende, triste el semblante,/ solitario y taciturno/ como el mar".

la nación¹⁹. Al colapsar las distinciones entre géneros cultos y populares, y también entre la frontera norteamericana y la pampa argentina, Borges no solo desmitifica el discurso nacional de Norteamérica, sino cualquier historia oficial que utiliza un imaginario colectivo y popular para comunicar valores esenciales.

Borges inventa los detalles de los primeros años de Harrigan, quien, según la biografía de Burns, pasa su infancia en Colorado. Borges, al igual que Watson, afirma que Harrigan nació en los arrabales de Nueva York pero añade el hecho de ser criado entre negros, un elemento que lo vincula con la historia de Lazarus Morell y la causa remota que inicia la *Historia universal de la infamia*. La proximidad con la raza negra le provoca un rechazo que, al convertirse en hombre de frontera, proyecta hacia los mexicanos, “[...] puso en los mejicanos el odio que antes inspiraban los negros, pero las últimas palabras que dijo fueron (malas) palabras en español” (618). A pesar del esfuerzo por mantener una frontera racial impenetrable, el héroe se aproxima y se compenetra con la otredad en la zona fronteriza.

En su versión del primer asesinato cometido por Billy the Kid, un episodio que Borges reinventa en su totalidad, Burns apela al melodrama edípico. Según *The Saga of Billy the Kid*, el todavía preadolescente William H. Bonney mata por primera vez para vengarse de un hombre que ha insultado a su madre viuda en la vía pública: el asesinato es mitigado por el patetismo de la historia de un niño que protege a su madre indefensa de un hombre agresor dentro de un medio hostil. La versión de Borges es considerablemente más interesante. Borges ubica su personaje dentro de un espacio sin fronteras geográficas, lingüísticas ni raciales claras, donde circula la moneda y la lengua de México pero donde los mexicanos son despreciados. El diminuto Billy the Kid, una “rojiza rata de conventillo”, mira a su alrededor y observa los hombres “tremendos, tempestuosos, felices, odiosamente sabios en el manejo de hacienda cimarrona y de altos caballos” (617). Irrumpe en este escenario “un mejicano más que fornido, con cara de india vieja”, un ser híbrido cuyo físico refleja a la vez una masculinidad viril y una feminidad vulnerable²⁰. El imponente mejicano saluda “a todos los gringos hijos de perra que están bebiendo”, una afrenta que tiene cierta simetría con la anécdota de Burns, y acto seguido es derribado por la puntería certera del escuálido adolescente de arrabal. Billy the Kid es celebrado como héroe y alguien le pasa una navaja, un omnipresente símbolo de virilidad en la narrativa de Borges, para que este anote su primer asesinato en el mango de su revólver. Harrigan responde “que no vale la pena anotar mejicanos”, pero esa noche

¹⁹ Respecto de la historia de Argentina, Sarlo escribe, “Borges señala el contradictorio mecanismo por el cual una identidad nacional (que se supone inspiradora de valores positivos) está fundada sobre tipos sociales vinculados con la insubordinación y la delincuencia, que los letrados purifican en sus nuevas lecturas del pasado” (“Borges” 269).

²⁰ El nombre del temido pistolero mexicano, Belisario Villagrán, también es un híbrido que combina el nombre del último gran general del Imperio Bizantino y el apellido del autor de *La Conquista de la Nueva México*. El primero luchó contra los vándalos en los límites del imperio romano y el último participó en las incursiones del imperio español en la frontera norte de Nueva España durante el reino de Felipe II. El nombre alude al hecho de que esta escena no solo transcurre en un escenario fronterizo sino también durante una transición temporal entre un imperio en sus postrimerías y otro incipiente.

duerme "ostentosamente" junto al cadáver de Villagrán (618). El agraciado y fornido héroe de Burns se convierte en un raquítico adolescente cuyo desprecio hacia su contrincante enmascara el asombro y el deseo. En este espacio fronterizo no está claro quién sea el poderoso y quién sea el débil: la astucia y el azar determinan el vencedor, no los actos heroicos. Luego las mitologías nacionales se encargan de reproducir las dicotomías maniqueas y jerarquías fáciles.

Según Watson, el culto del individualismo que caracteriza la vida del Oeste se degenera con las olas de inmigración que se concentran en las grandes urbes industriales a finales del siglo XIX:

Between 1880-1914 no less than 22,000,000 immigrants, principally Latin-Slavs, landed. The centre of this vast population is in Boston, New York and Chicago, where Poles predominate. To add to these uneducated, unsophisticated and wholly irresponsible people, 435,000 Mexicans, who are as near the savage as the reservation Indian, have entered the United States between 1912 and 1925 ("Entre 1880-1914 arribaron no menos de 22.000.000 inmigrantes, principalmente eslavos-latinos. El destino de esta oleada de gente es Boston, Nueva York y Chicago, donde predominan los polacos. Aparte de esta gente inculta, ruda y enteramente irresponsable, también han entrado entre 1912 y 1925 435,000 mexicanos, que son casi tan salvajes como el indio de reserva"; 167).

Para Watson, este "problema racial" agudiza la corrupción y violencia inherentes de las grandes ciudades, "It is in this later period –namely from 1880 onwards– that the real racial problem produced upon the old structure its sociological breeding-ground for the modern gangster" ("En este último período –a saber, de 1880 en adelante– el problema racial verdadero produjo sobre la vieja estructura el caldo cultivo para el mafioso moderno"; 168) La vida de Monk Eastman, cuyas hazañas y fechorías fueron inmortalizadas en *The Gangs of New York* de Herbert Asbury, y que aparece como personaje en la anacrónica interpretación cinematográfica del cineasta norteamericano Martin Scorsese²¹, coincide con esta época de pistolero urbano. No obstante la conexión implícita entre el caudillo que Asbury llama "the Prince of Gangsters" y la tesis de Watson, Borges rescata detalles que trazan un perfil más complejo y contradictorio.

En el primer apartado del texto de Borges, intitulado "Los de esta América", se hace patente la comparación entre los Estados Unidos y América Latina que ya se ha visto en "El atroz redentor" y "El asesino desinteresado". Borges describe el "duelo tan limpio" de dos compadritos, seres híbridos que "bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo" (611). Esta narración híperestetizada, que hace alusión al culto del compadrito en las obras de Evaristo Carriego, concluye con una comparación explícita entre los "gangsters" de

²¹ Ver Balderston, "Borges and *The Gangs of New York*" (30).

Buenos Aires y los de Nueva York: "Esa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea en Nueva York es más vertiginosa y más torpe" (611)²². Aquí se invierte la jerarquía establecida por Sarmiento entre los Estados Unidos como modelo de sociabilidad y la Argentina como país semibárbaro; el duelo de los compadritos es infinitamente más civil que las luchas salvajes que Asbury describe con lujo de detalles en su libro. Borges también desconstruye la dicotomía que Sarmiento establece entre la ciudad y el desierto: la barbarie que se le atribuye a la frontera resulta estar arraigada en el seno de la metrópoli. Esta barbarie no solo es parte de la vida cotidiana de la ciudad norteamericana, sino también, como señala Watson, está estrechamente vinculada con la corrupción política del país que se supone un modelo de instituciones democráticas. Borges demuestra que la dicotomía entre civilización y barbarie es una función de la perspectiva desde la que uno escribe su "historia universal".

El Monk Eastman de Borges, como Lazarus Morell y Bill Harrigan, es un ser fronterizo que encarna características contradictorias²³. Borges recalca el hecho de que Eastman, nacido Edward Osterman, sea judío, una característica que se suele asociar con la cultura y con las víctimas de la violencia en los textos de Borges ("La fiesta del monstruo", "Emma Zunz", "Deutsches Réquiem"). Según la descripción física presentada en el texto de Borges, Eastman parecería, en cambio, encontrarse al otro lado de la dicotomía civilización/barbarie:

Era un hombre ruinoso y monumental. El pescuezo era corto, como de toro, el pecho inexpugnable, los brazos peleadores y largos, la nariz rota, la cara aunque historiada de cicatrices menos importante que el cuerpo, las piernas chuecas como de jinete o de marinero. Podía prescindir de camisa como de también de saco, pero no de una galerita rabona sobre la ciclópea cabeza (612).

La ambigüedad de este ser monstruoso se manifiesta en su predilección por los gatos y las palomas que lleva consigo en sus recorridas por el Bowery, un dato corroborado por el libro de Asbury (256). Como los otros "infames" norteamericanos, Eastman también vive en una época de transición: los

²² En *Evaristo Carriego*, Borges describe una escena parecida, supuestamente observada durante su infancia en Palermo, de dos compadritos bailando tango en la vía pública porque "las mujeres del pueblo no querían participar en un baile de perdularias" (*Obras* 263). La zona incierta entre deseo sexual y violencia es un tema recurrente en la obra de Borges que aquí trata con considerable ironía.

²³ Aunque Borges contrasta a Eastman con la figura (parodiada) del compadrito, su descripción del "proveedor de iniquidades" lo vincula directamente con otra de las figuras de las orillas bonaerenses: el guapo. En *Evaristo Carriego*, Borges describe el estoico y temido guapo Juan Muraña así: "era una obediente máquina de pelear, un hombre sin más rasgos diferenciales que la seguridad letal de su brazo y una incapacidad para el miedo. No sabía cuándo proceder, y pedía con los ojos -alma servil- la venia de su patrón de turno. Una vez en pelea, tiraba solo a matar. No quería *criar cuervos*. Hablaba, sin temor y sin preferencia, de las muertes que cobró -mejor: que el destino obró a través de él, pues existen hechos de una tan infinita responsabilidad (el de procrear un hombre o matarlo) que el remordimiento o la vanagloria por ellos es insensatez. Murió lleno de días, con su constelación de muertes en el recuerdo, ya borrosa sin duda" (236).

Estados Unidos han concluido su expansión hacia el Pacífico y comienzan a poner en práctica el proyecto imperialista del "Open Door Policy". Eastman también es el último de los caudillos del siglo XIX que luego serían reemplazados por los mafiosos que manejan grandes empresas criminales y que se parecen más a los capitalistas respetables que a los brutales proveedores de iniquidades del siglo anterior.

Monk Eastman es un perito de la violencia que practica su oficio primero en las calles de Manhattan y luego en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Va directo desde una cárcel neoyorquina al frente europeo: "El 8 de septiembre de 1917 promovió un desorden en la vía pública. El nueve, resolvió participar en otro desorden y se alistó en un regimiento de infantería" (614). Asbury nota que Eastman se destacó por su heroísmo en los frentes de Europa y como consecuencia consiguió su ciudadanía norteamericana al regresar a los Estados Unidos (275). Borges añade el siguiente detalle escabroso acerca de la acción de Eastman en el frente: "Sabemos que desaprobó con fervor la captura de prisioneros y que una vez (con sola culata de fusil) impidió esa práctica deplorable" (614). El Eastman de Borges da rienda suelta a la violencia salvaje que practicaba en sus luchas con Paul Kelly por una "cuestión de límites (sutil y malhumorada como las otras que posterga el derecho internacional)" en los arrabales de Nueva York (614); para él, la Primera Guerra Mundial es simplemente otro "desorden" y opina que "muchos bailecitos del Bowery eran más bravos que la guerra europea" (615). Desde la perspectiva de la historia universal de la infamia, la vida de Monk Eastman expone el origen polémico y violento de la geometría política (las "cuestiones de límites") y las subjetividades que implica.

En vista de sus temas recurrentes y fuentes comunes, he considerado las tres biografías norteamericanas de *Historia universal* como un conjunto en que sobresalen algunos de los temas predilectos de Borges, pero no creo que su tratamiento de las fuentes de los textos aquí analizados sea una simple crítica de la hegemonía norteamericana. No opone una América Latina idealista, como hace Rodó, a una América Sajona materialista, sino que reescribe la historia desde su margen, tanto por los personajes infames y menores que elige como por el lugar periférico desde el que escribe. El Espíritu hegeliano, o la historia universal entendida como perteneciente a un centro fijo de civilización que se desplaza del Este al Oeste a lo largo de la historia humana, se fragmenta en múltiples perspectivas desde las cuales el sujeto histórico forma un hueco al centro de las mitografías nacionales. En "El atroz redentor", Borges parte de un punto histórico casi elegido al azar, la "causa remota", desde donde se confunden las historias de Argentina y Estados Unidos. En el proceso de reescribir estas "ajenas historias" de la frontera norteamericana, Borges enfatiza las figuras clásicas de la literatura argentina: la ciudad asediada por hordas salvajes, el pantanoso río que sirve como telón de fondo para duelos épicos, y el desierto donde la civilización y la barbarie se confunden. Las múltiples alusiones en *Historia universal* a la historia de Argentina y a sus literaturas menores también demuestran el creciente escepticismo de Borges hacia el nacionalismo argentino después de su inicial "fervor" criollista durante los años 20. Las historias infames que Borges descubre en sus fuentes norteamericanas le sirven para seguir reevaluando el problema la identidad

nacional argentina y desarrollar el escepticismo hacia las esencias que caracteriza sus obras posteriores.

Al no replegarse a una tradición nacional o una política identitaria en sus lecturas de la frontera entre la América Latina y la América Sajona, Borges rehúsa una "lectura domesticadora" que escamoteara la barbarie latente en el estado moderno, ya sea el de un lado del Río Grande o del otro. Contra el concepto de humanismo implícito en el proyecto pedagógico del Estado moderno Borges no recurre al antihumanismo vanguardista, lo que luego vendría a formar las bases de la filosofía postmoderna, sino a lo que el filósofo alemán Peter Sloterdijk llama el posthumanismo. En su lectura de *La carta sobre el humanismo* de Martin Heidegger, Sloterdijk percibe un rechazo del humanismo nacional que habría terminado en la barbarie del nazismo y en su lugar la posibilidad de una "iglesia invisible de individuos dispersos por el mundo, cada uno de los cuales presta oído a su manera a las inmensidades aguardando las palabras en las que haga sonoro lo que al hablante le sea dado decir por el lenguaje mismo" (49). Esto es, una comunidad de individuos que atienden al ser dentro de la casa del lenguaje. Esta descripción de "un ascetismo meditativo cuyo alcance supere en mucho todas las metas de la educación humanística" (Sloterdijk 49) me parece un eco del prólogo de *Historia* donde Borges plantea que los "buenos lectores son cisnes aún más tenebrosas y singulares que los buenos autores" y "Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual" (Borges 591). Por supuesto, no se puede pasar por alto la ironía de esta aparente perogrullada: leer, en el caso de los textos de *Historia universal de la infamia*, es una actividad anterior a la de traducir, interpretar, reescribir, apropiar, y tergiversar sus fuentes. No obstante, esta actitud irreverente con sus fuentes y con las geometrías políticas que contribuyen a reproducir es también una invitación a la complicidad del lector, es una forma de reconocimiento entre desconocidos que se opone a la radical negación de la otredad como causa remota del Estado y sujeto modernos. La lectura posthumanística de Borges se fundamenta en la tergiversación de estas figuras de la geometría política moderna para formar comunidades de lectores por medio de cruces, traducciones y yuxtaposiciones²⁴. Estas lecturas forman claros en el bosque donde, en las palabras de Sloterdijk, "se impone la opinión de que nuestra vida es la confusa respuesta a preguntas que hemos olvidado que fueron planteadas" (85).

Como ha señalado el filósofo argentino Diego Tatián, los textos de Borges plantean una ética de lectura basada en la amistad y la hospitalidad, es decir, en una relación que anularía la hostilidad (*polemos*) implícita en la figura de la frontera política (22-24). Esta comunidad se presenta en los textos de Borges como una *ecclesia invisibilis* –cuya primera mención se encuentra en el prólogo a *Evaristo Carriego*– que presupone una igualdad de inteligencias unidas en el acontecer estético. Como el posthumanismo heideggeriano examinado por Sloterdijk, esta ética implica que la parsimonia y la reflexión

²⁴ Esto se asemeja al tipo de "colectividad indeterminada" que Gayatri Chakravorty Spivak imagina mediante el concepto de "teleopoiesis" planteado por Jacques Derrida (26-32). No obstante, los tempranos experimentos narrativos de Borges nos permiten pensar cómo se formaría esta comunidad fuera de una práctica académica disciplinar.

(características sobresalientes en las obras de Borges) son más importantes que las narrativas estridentes que movilizan y conducen a las multitudes visibles. En sus adaptaciones y tergiversaciones de las figuras clásicas de la geometría política latinoamericana, creo que Borges nos propuso un proyecto que permanece inconcluso: una radical redefinición de los estudios literarios latinoamericanos desde las fronteras nacionales, lingüísticas y genéricas de las Américas.

Obras citadas

- Asbury, Herbert. *The Gangs of New York: An Informal History of the Underworld*. New York: Vintage, 2008.
- Balderston, Daniel. "Borges and *The Gangs of New York*". *Variaciones Borges* 16 (2003): 27-33.
- _____. "Gauchos y gaúchos. Excursiones a la frontera uruguayo-brasilera". *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000. 77-93.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- _____. *Discusión. Obras completas*. Vol. 1. Ed. Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 2009, 353-587.
- Callios, Roger. "Postface du Traducteur". *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*. Jorge Luis Borges. Trans. Roger Callios et Laure Guille. Paris: Éditions de Rocher, 1951.
- Devoto, Bernard. *Mark Twain's America*. Boston: Little, Brown, and Company, 1932.
- Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. Trans. Elizabeth Fay. London: University of Minnesota Press, 2010.
- Helft, Nicolás, ed. *Crítica: Revista multicolor de los sábados, 1933-1934*. CD-ROM. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Hunt, Michael. *Ideology and U.S. Foreign Policy*. New Haven: Yale UP, 1987.
- Jenckes, Kate. *Reading Borges After Benjamin: Allegory, Afterlife and the Writing of History*. Albany, NY: State University of New York Press, 2007.
- Lawrence, Jeff. "An American History of Infamy". *Variaciones Borges* 31.1 (2011): 160-79.
- Ludmer, Josefina. "¿Cómo salir de Borges?". *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Eds. William Rowe, Claudio Canapara y Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000, 289-300.
- Manzoni, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal". *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Eds. William Rowe, Claudio Canapara y Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000, 119-127.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- Noble Burns, Walter. *The Saga of Billy the Kid*. New York: Garden City Publishing Co.: 1926.
- Rivera, Jorge B. "Los juegos de un tímido: Borges en *Crítica*". *Borges*. Buenos Aires: Editorial El Mangrullo, 1976, 44-54.
- Saítta, Sylvia. "De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno". *Variaciones Borges* 9 (2000): 74-83.

- Sarlo, Beatriz. "Borges: Crítica y teoría cultural". *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Ed. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid: Iberoamericana, 1999, 259-71.
- Sloterdijk, Peter. *Normas para el parquet humano: una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Trad. Teresa Rocha Barco. Madrid: Siruela, 2006.
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: HarperPerennial, 1992.
- Slotkin, Richard. *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1998.
- Tatián, Diego. *La conjura de los justos: Borges y la ciudad de los hombres*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Twain, Mark. *Life on the Mississippi*. Ed. John Seelye. New York: Oxford UP, 1990.
- Watson, Frederick. *A Century of Gunmen: A Study in Lawlessness*. London: Ivor Nicholson & Watson Ltd., 1931.