



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# De putas

Autor:  
Kohan, Martín

Revista  
Mora

2009, N° 15, pp. 157-166



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

## De putas

---

Martín Kohan\*

### RESUMEN

El artículo recorre diferentes figuraciones de las prostitutas en diversos textos de la literatura argentina para rastrear las claves económicas, políticas y retóricas que se imprimen en el uso y representación de sus cuerpos. También indaga el modo en que la prostituta, "síntoma de la condición moderna, urbana y capitalista", cruza sus expresiones con los modos de entender y recorrer las ciudades. De la mirada más social de Manuel Gálvez a la más política de Roberto Arlt, se llega a las reflexiones entre prostitución y ficción en los relatos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Rodolfo Fogwill.

Palabras clave: prostitutas, ciudad, política

### ABSTRACT

This article works on different profiles of prostitutes as described by different Argentine narrators, to explore some economical, political and rhetorical clues that go on in the literary use and representations of their bodies. It also explores the ways in which prostitute as symptom of the modern, urban and capitalistic human condition, intersects with the different meanings of the city. The essay reads the most sociological texts (Manuel Gálvez), the ones most political (Roberto Arlt) and it arrives to the examples of fictional stories from Julio Cortázar, Jorge Luis Borges and Rodolfo Fogwill.

Key Words: prostitutes - city - politics

---

\* Doctor en Letras, escritor y docente en la Facultad de Filosofía y Letras. Publicó libros de ensayo, entre ellos: *Imágenes de vida, relatos de muerte* (Esa Perón, cuerpo y política), *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. También es autor de los libros de cuentos *Muerto contento* y *Una pena extraordinaria*, y de las novelas *La pérdida de Laura*, *El informe*, *Los cautivos*, *Dos veces junio*, *Segundos afuera*, entre otras. En noviembre de 2007, recibió el Premio de Herralde de Novela.

Las putas y las ciudades se dan sentido recíprocamente. En la fórmula *mujer de la calle* existe una intuición bastante ajustada del modo en que una ciudad impone su significación a las putas, pero en la expresión *hacer la calle* se registra el recorrido inverso: el modo en que las putas imprimen significados en los espacios de una ciudad. Ese mutuo significarse, que es también un mutuo hacerse, no se le podía pasar por alto a Walter Benjamin, a la sensibilidad urbana de Walter Benjamin. En "Despertar del sexo", por ejemplo, de *Infancia en Berlín hacia 1900* (1990), descubre la correspondencia que existe entre el hecho de aventurarse en las calles y el hallazgo promisorio de la aventura sexual. Lo uno con lo otro: son dos formas de "perdersé". Perdersé en la ciudad de Berlín, vale decir en la propia ciudad, en la ciudad familiar que se conoce bien, exige precisamente toda una voluntad de salirse de la esfera familiar. Exige faltar a la cita de la familia, que es por lo demás una cita para un oficio religioso; exige llegar a destiempo, entrar un poco, largarse solo. Las calles de la ciudad se vuelven cómplices certeras de esta combinación impar de profanación y deshora; son no solamente el escenario sino también el soporte de la emancipación y del despertar de un instinto. Al cabo, entregan su trofeo, y ese trofeo son precisamente las prostitutas. El mismo dispositivo se activa en "Mendigos y prostitutas", también en *Infancia en Berlín hacia 1900* (1990). La ciudad se vuelve laberinto, y como tal complica la orientación. Es una iniciación: la de salirse de los barrios familiares. Y junto con eso, salirse de lo familiar en sentido estricto: aprender a cambiar el paso para deshacerse de la andadura de la madre. Berlín resulta una aliada cabal en la concreción de estos afanes; el desenlace de la aventura consiste ni más ni menos que en abordar a una prostituta "en plena calle".

Las putas, las mujeres de la calle, las mujeres que hacen la calle, procuran entonces, con sus vagabundeos, "una nueva interpretación de la imagen de la ciudad". Hay en ellas algo más que "el amor a última vista" del que habla Benjamin a propósito de Baudelaire, algo distinto de esos "ojos que han perdido la capacidad de mirar", que inscriben en un plano específicamente urbano un rasgo que es propio de toda pérdida del aura. Las putas practican una "mirada de seguridad"; porque tampoco ellas pueden abandonarse a la lejanía. Es la mirada de quien atiende a un peligro y a la vez busca una presa: es la mirada de quien tiene que cuidarse de los policías y a la vez prestar atención a los hombres que van pasando. Definen así toda una manera de ser y de estar en las ciudades: una cifra exacta de lo que es la ciudad moderna. Y aún más, o en paralelo, una cifra exacta de lo que es la modernidad capitalista. Porque las putas circulan no solamente en la ciudad sino también en el mercado. Y de hecho, según percibe Benjamin, circulan en la ciudad *tal y como* circula una mercancía en el mercado. Porque, en definitiva, el amor que se tiene por una prostituta es para él "la apoteosis de la identificación con la mercancía", con la particularidad de que una puta es, a un mismo tiempo, la mercancía y la vendedora. Y existen tantas formas de amar como formas de pagar.

En este sentido convendría desestimar la premisa, sospechosamente extendida, de que la prostitución es el oficio más anónimo del mundo. Parece preferible atender en cambio a la especificidad de una condición moderna, urbana y capitalista. Si una ciudad es, de por sí, la epifanía de la condición moderna y la expresión localizada de las leyes de mercado, las putas activan, con su ir y venir llegado el caso, o bien

---

con su ostensible espera, tanto una cosa como la otra. Son su manifestación visceral y en cierto modo su síntoma.

## II

La prohibición del ejercicio de la prostitución en la vía pública no podía sino modificar radicalmente el sesgo de la inscripción de las putas en las ciudades. Cambia eso y cambia todo: cambia el régimen entero de la articulación de lo privado y lo público, o de lo privado en lo público, y cambia el sentido de la distribución de los lugares y las prácticas en el espacio de una ciudad.

Se hace la ley, se hace la trampa. El 12 de agosto de 1872 se promulga en Buenos Aires la ordenanza municipal que dispone el cierre y la erradicación de los prostíbulos en un radio de veinte cuadras contando desde Playa de Mayo (hay que sacar a las putas del centro, hay que volverlas marginales). Otra ordenanza municipal, pero de 1875, les permite concentrarse en el radio céntrico para facilitar de ese modo el control sanitario y policial (hay que vigilar a las putas, hay que traerlas de nuevo al cenro, hay que tenerlas a la vista). Una ordenanza municipal de 1907 castiga la incitación sexual desde balcones o ventanas y la exhibición en las calles (a las putas hay que tenerlas a la vista, pero sin que ellas quieran hacerse ver por eso). Una ordenanza municipal del 13 de junio de 1919 limita la libertad de las prostitutas en la vía pública (a las putas no hay que tenerlas *tan* a la vista). En 1931 entra en vigencia una disposición de 1925, que prohíbe la prostitución (no tiene que haber putas: en absoluto). Resulta preciso insistir con esta disposición en 1935 y en 1936 (sigue habiendo putas igual). En 1934 se decide la clausura de prostíbulos en la Capital Federal; su efecto inmediato es la proliferación de prostíbulos en la provincia, con equívocas aproximaciones a los bordes ambiguos de la ciudad, y una virtual invasión de putas en las calles y las plazas y las estaciones de tren. El 24 de junio de 1965 se expide una ley que ya no condena la prostitución, pero sí el rufianismo (se puede vivir *como* puta, pero no se puede vivir *de* una puta).

La notoria necesidad de insistir con estas disposiciones legales habla de su insuficiencia, cuando no de su fracaso. Si tan inseparables resultan el hacer la ley y el hacer la trampa es porque, en cierto sentido, la propia ley es la que hace trampa. La persistente voluntad de inhibir la mostración y la visibilidad es en definitiva lo que promueve todo un arte del encubrimiento. Y con el encubrimiento, la vocación de controlar cae en sus raptos paranoicos: ¿y si las academias de baile fueran prostíbulos encubiertos? ¿Y si las casas de modistas o de costureras fueran prostíbulos encubiertos? ¿Y si las adivinatoras estuviesen practicando una forma encubierta de prostitución ambulante? ¿Y si las pulperías sirviesen en verdad, carretas mediante, como prostíbulos móviles encubiertos? ¿Y si las orquestas de señoritas fuesen la cara exterior de una forma encubierta de prostitución?

La aplicación efectiva de la ley, cuando no su solo enunciado, se trastornó con estos desvelos. Una verdadera poética del espacio hizo falta para determinar los límites del adentro y del afuera, de lo íntimo y de lo público, ese borde que, transgredido, señala el delito de exhibición o de incitación. El reglamento de 1875 prohíbe que se atraiga a los paseantes desde las puertas de los prostíbulos. La ordenanza municipal de 1907 impide la instalación de esos establecimientos en

---

calles cortadas, a la vez que postula el control de la incitación desde ventanas, puertas y balcones. El decreto municipal del 11 de febrero de 1910 se ve en la necesidad de insistir en la prohibición de exhibirse y de incitar desde las ventanas de las casas, y avanza en la determinación de que se instalen mamparas opacas que impidan la visión desde y hacia la calle. Luego se prohíbe la existencia de faroles en los frentes de estas casas. La ordenanza municipal del 8 de noviembre de 1911 prohíbe la distribución de impresos, tanto como arrojarlos en la vía pública, con la indicación de la dirección de algún prostíbulo. Y así sucesivamente.

La legislación se pone maniática, se pone obsesiva, se pone insistente. Un fervor de minucia semiótica la desvela: la lleva nerviosa del volante al farol, del callejón a la mampara. Se enerva en una voluntad infinita de clasificación del espacio, agobiada por la significación de bisagras e intermedios. Las putas por su parte quedan siempre un poco más allá y un poco más acá de la voluntad de sus disposiciones. Enloquecen a las leyes con su don inigualable para nunca dejarse ver y para darse siempre a ver.

### III

La mirada compasiva revierte y cuestiona la mirada vigilante. No ve delito sino viciumidad, en la vida de las putas. Manuel Gálvez fija con *Nacha Regules* (1919) una piedra basal de la sensibilidad social en la literatura argentina en lo que a putas se refiere. La inspiración religiosa de su pietismo queda a la vista en el héroe de la novela, que se llama Monsalvat, y se entrefera convenientemente con los tópicos de la redención social. El catálogo sentimental de Monsalvat es rico en lástima, en piedad, en compasión. Quiere salvar a Nacha Regules de su vida lamentable, pero también en cierto punto quiere salvarla incluso de sí misma, de su resignada disposición a hundirse y a padecer. Hay lástima por Nacha Regules, pero también hay lástima por sí mismo, e incluso hay cierta lástima de Nacha Regules por él, su defensor obstinado, por su cándida voluntad de regenerar a una puta.

Nacha Regules inspira en Monsalvat una eventual hermenéutica de la sospecha. En esa clase de suspicacia debe adiestrarse el héroe redentor, porque sabe que en una puta toda alegría es falsa alegría. Lo que él ve por debajo es siempre otra cosa, que es distinta y es opuesta: la puta alegre encubre a una puta triste que se esfuerza inútilmente por alegrarse. Lo mismo vale para la medición de cataduras morales: Nacha aparenta ser mala, pero él sabe que no lo es. Penetra su verdad, ya que no su cuerpo, y por eso puede descreer de la festividad de un traje de carnaval o reprocharle con una mirada precisa la manera en que ella reprime la verdad de su tristeza para ofrecer ante los ojos ajenos la ficción de una alegría ligera.

Manuel Gálvez sella así la imagen típica de la puta como víctima. Víctima múltiple: de las condiciones sociales imperantes y de su propia necesidad de vivir, del entorno y de sí misma, del rufián y la madama y de los policías cómplices, de los nefastos legisladores y del destino que le tocó. Sus ideas morales elevadas naufragan en la viciumidad, y no puede liberarse aunque quiera. La novela acude en su auxilio no menos que su héroe; la propia narración es compasiva y en su afán de denuncia alberga algún sueño de salvación. *Nacha Regules* (1919) consagra en la puta un objeto del realismo social, de la sensibilidad social, de la denuncia social, de

---

la literatura social. Hay que avanzar bastante más de la mitad del texto para que la palabra "puta" aparezca por primera vez. La ética de la piedad traba su alianza con una estética del pudor.

Tal vez por su escaso trato con las "muchachas de la vida", Monsalvat se lanza a la calle a buscar a Nacha Regules y no la puede encontrar. Dará con ella mucho después, en un tranvía, y será por casualidad que suceda y no por el propósito de hallarla. Para entonces, como suele ocurrir, ya es demasiado tarde. La historia de los dos ha quedado signada por la búsqueda frustrada en las calles de la ciudad. Es entonces la ciudad la que hace de Nacha Regules lo que toda puta es, lo que ya era y lo que debía ser: una pérdida.

#### IV

Si Manuel Gálvez escribe la novela social de la prostituta, Roberto Arlt escribe su novela política. Gálvez ensaya las justas proporciones del realismo social; Arlt elige por su parte la desproporción y la desmesura, subraya la acentuación de todo lo que admite ser acentuado. Gálvez convoca causas sociales y procura suscitar una compasión que es también social. Para Arlt, en cambio, la prostitución es menos un problema social que un modelo para la acción política. Antes que víctimas de una realidad social que por empezar permite explicarlas y por fin exige su salvación, las putas en *Los siete locos* (1929) son las piezas posibles de una máquina de intervención política. Son su posible sustento, pero también su impulso, y además su inspiración. Se sabe bien que son víctimas de distintas formas de explotación social, pero lo que busca Arlt es otra cosa, es el detonador eventual de su explosividad política. Las putas no se dejan pensar aquí como objeto de una piadosa acción por parte del Estado sino como sujetos—modelo para una acción violenta en contra del Estado. Lo que va de Gálvez a Arlt es lo que va de lo social a lo político, y es lo que va de la blandura de la compasión a la potencia del resentimiento.

Los prostíbulos son en *Los siete locos* (1929) la base del financiamiento económico para el proyecto conspirativo que se trama en Temperley. De allí provendrá el dinero, según una concepción general que proviene ante todo del Rufián Melancólico y en alguna medida también del Buscador de Oro. El oro es rastreado por él, en pleno desierto, según el andar a la busca que es propio de las putas en la ciudad. De hecho, hay una puta que lo acompaña, y que se llama Máscara, y esta parte de la ambición de riqueza no funcionaría ni se comprendería sin ella. Pero si el Buscador de Oro define precisamente un modelo de búsqueda, guiado por una puta, el Rufián Melancólico sostiene el modelo de la acumulación de riqueza por medio de la explotación de la prostitución. Tal es su historia: explotador de mujeres, paladín del puro cálculo económico, rechaza a golpes de misoginia la concepción pietística y redentorista de los escritores a lo Manuel Gálvez. Su discurso demuele esa estética, que antes se parodia en el personaje de Ergueta, el que odia a los rufianes y se propone la regeneración de una puta bajo la neta inspiración de las celestidades bíblicas.

Ahora bien, los prostíbulos en *Los siete locos* (1929) no se limitan a ser un recurso económico para el financiamiento general de los planes del Astrólogo. Son algo más, son mucho más: son un fundamento ideológico para esos planes y un

---

modelo a seguir en el curso de su ejecución. La propia constitución de una sociedad secreta, su combinación singular de sigilo y sociabilidad, de lo relativamente público con lo radicalmente privado, su consecuente estímulo de lo conspirativo, algo tienen de inspiración prostibularia. Sobre todo si se piensa a los prostibulos en los márgenes suburbanos, que es como opera la conspiración en la novela. Pero antes que eso, y poniendo el foco en la figura de Erdosain, el mundo de las putas es el mundo de la humillación por excelencia. Y si el propósito del Astrólogo es en lo esencial hacer de la humillación un motor para la revolución política, se torna decisivo que las putas devengan un motor para la humillación personal.

Ahí donde el Buscador de Oro detecta un método para rastrear riquezas, ahí donde el Rufián Melancólico aplica un método de explotación y acumulación de dinero, Erdosain descubre un dispositivo que será la superestructura de esa estructura que los otros han tramado en el nivel de la economía. Los prostibulos para Erdosain no son otra cosa que eso: el lugar de la angustia y la perdición, el lugar del rebajamiento y la vergüenza. El rechazo que le inspiran no se debe a razones morales sino a la pura tristeza. Los prostibulos son el lugar donde vivir la humillación, donde aprender la humillación y nutrirse de ella. No es en rigor, para él, el lugar de lo sexual, porque Erdosain no tiene sexo con las putas, como tampoco lo tiene con su esposa. Erdosain les paga a las putas, pero no se acuesta con ellas; es decir que gasta el dinero justo ahí donde el Rufián lo produce. Pero no por eso lo revierte, más bien lo complementa. A la humillación de las putas ejercida por sus *cafisbios* le agrega su propia dosis y su propia modalidad de vivir la humillación. No prescinde del acto sexual en el afán redentorista de tantos héroes literarios de vaga inspiración socialista. Antes que rescatar a alguien, lo que quiere es el rebajarse del todo: hundirse en la lástima por la otra y por sí mismo.

Esa poderosa tristeza de Erdosain lo acerca al Rufián Melancólico, no justamente en su rufianismo, que él deplora, sino más bien en su melancolía. Y lo acerca también a Ergueta, que encuentra igualmente en una puta su trato con la indignidad. Porque Ergueta deja a su novia rica (es su propio modo de sacrificar el dinero) y su vida licenciosa para casarse con una prostituta y regenerarla. Pero eso, que podría implicar para él un acto de desprendimiento y nobleza, es en cambio un acto de completo oprobio y de degradación. Esa puta no es otra que Hipólita, a la que significativamente le dicen "la Coja". Más irredenta que redimida, la Coja no puede ser salvada por Ergueta sin con eso hundirlo a su vez. El hecho de que ella se resuelva finalmente por la traición y por la delación dice tanto sobre las conspiraciones de la literatura de Arlt como sus ambiciones y su desesperación. La traición de la Coja en el final de *Los siete locos* (1929) remite a la traición al Rengo en el final de *El juguete rabioso* (1926), y define cuáles son los límites de la potencia del resentimiento, a la vez que sus alcances.

## V

Incluso en la puta rescatada y redimida hay un resto que se escurre y se resiste, que es imposible de asimilar. Incluso cuando se la trae, con el esmero salvacional de un Monserrat o de un Ergueta, *de este lado*, algo queda *del otro lado*, y no se alcanza. Lo entendió muy bien Julio Cortázar en sus cuentos de putas o con putas,

---

porque Cortázar siempre escribía precisamente sobre eso: la escisión de dos mundos bien distintos y la posibilidad, siempre problemática, de pasar de un lado al otro. De eso se trata, una y otra vez, mediante tabloneros, o puertas, o puentes, o vidrios atravesables, o pasajes y galerías. A menudo son las putas las que están del otro lado, si es que no, más todavía, las que *son* el otro lado. Porque ese otro lado tiende a ser, para Cortázar, el de un mundo de vida más plena y más intensa, el mundo de las experiencias cabales, contemplado con melancólica intriga desde un mundo más anodino y más quieto. El héroe de ese mundo vital y pleno puede ser un boxeador o puede ser un músico, como en "Torito" (*Final del juego*, 1956) y como en "El perseguidor" (*Las armas secretas*, 1959). Pero también pueden ser las putas, y al serlo se convierten, para Cortázar, no ya en el tema de algunos de sus textos sino en el objeto infinito de la literatura misma.

Mauro ha conseguido redimir a Celina en "Las puertas del cielo" (*Bestiario*, 1951): la sacó del cabaret del Griego, donde la conoció, y le dio una vida buena, sencilla y barrial (la vida sencilla y barrial es la vida buena para Cortázar). Para él y para Marcelo Hardoy, que es letrado y de clase más alta, y cuyo nombre fusiona en uno solo los nombres de los otros dos, hay en Celina un sustrato que los fascina, pero que no pueden alcanzar. Es el mundo de la vida, en el sentido en que se dice de una puta que es una mujer de la vida, y esa vida que ella vive un tipo como Marcelo solo la puede contemplar. La contempla con fascinación y a la vez con repugnancia, porque lo que ve en ese cielo no es otra cosa que un infierno de monstruos y cuerpos pegajosos. Pero como la repugnancia no es la cara opuesta de la fascinación sino su complemento y su verdad, lo que cuenta en definitiva es la pasividad contemplativa, lo inaccesible de ese cielo cuyas puertas nunca se encuentran. En este sentido no hay nada menos accesible que una puta, que en otro sentido es lo accesible por definición.

El cielo de "Las puertas del cielo" (*Bestiario*, 1951) lleva con evidencia al cielo de "El otro cielo" (*Todos los fuegos el fuego*, 1966). Y en ese otro cielo también hay una puta: se llama Josiane. En este cuento, el otro lado es París, como en *Rayuela* (1963), y el drama de los pasajes entre los mundos se resuelve en este caso desde la literalidad: los pasajes son los pasajes (los pasajes de París, que en Buenos Aires son galerías).

En lo alto de los pasajes, en sus buhardillas, están las putas. Esas putas que en la adolescencia quedaron materialmente fuera del alcance del narrador están ahora a mano en las fugas inmateriales a las noches de París. De este lado hay una vida tediosa, compuesta por una familia insulsa y un trabajo no menos insulso. Para salirse de esa vida apocada, hay que largarse a vagar por la ciudad cuando ya es de noche. Solo entonces es posible llegar al otro lado, lo que es decir a las putas. Los pasajes, como detectó Walter Benjamin, son un refugio, aunque relativo, para los peligros urbanos de las calles abiertas, y que Cortázar acentúa en el peligro de un criminal en acción. Al igual que el *cafishio* del cuento, que da protección pero no por nada, los pasajes combinan la seguridad de las vidrieras iluminadas con el peligro de las escaleras y los rellanos. Pasear con Josiane por la ciudad, o entrar con ella en la intimidad de su habitación, es la cifra de la vida auténtica, que trae consigo el peligro de muerte. La tragedia del cuento es que el pasaje a ese cielo, las puertas de este otro cielo, pueden bloquearse o perderse; el par de muerte y vida se reduce en ese caso al sopor de la muerte en vida. Y en esa planicie no hay putas.

---

No de otro modo trama Cortázar "Diario para un cuento" (*Desboras*, 1982). Escinde dos mundos: en uno se vive, en el otro se escribe. No es que las dos cosas no puedan o no deban combinarse, y de hecho para dejarlo sentado en el texto aparece Bioy Casares, se nombra a Onetti, se nombra a Arlt. Pero el relato se sostiene en un conflicto y ese conflicto es la partición de esos universos. En uno hay un escritor que quiere escribir y no puede; en el otro está la vida vivida: hay putas y hay marineros. La impotencia para la escritura se debe, en lo fundamental, a que las experiencias en este caso inhiben en vez de estimular. Y ese es precisamente el lugar de la puta: es imposible escribir sobre Anabel, es eso lo que la hace inalcanzable. Lo que en los textos de Cortázar vuelve deseables a las mujeres de la vida es lo que tienen de vida, antes incluso que lo que tienen como mujeres o lo que son como mujeres. Pero si esa plenitud de vida y experiencia que es Anabel resulta ser justamente el hueco vacante de la escritura, aquello de lo que no se puede escribir y hasta aquello que no se deja escribir, al narrador no le queda otra alternativa que convertirse en traductor. De escritor a traductor: a mediador en lo posible neutro entre dos mundos de completa intensidad, entre el marinero y la prostituta, que intercambian cartas pero precisan de sus conocimientos de idioma para poder entenderse. Por supuesto que el narrador-traductor, que es el tercero excluido frente al par de zozobra y deriva del marinero y la puta, pasa a asemejarse marcadamente a Anabel desde el momento en que, como ella, presta un servicio y lo cobra. Y luego establece una alianza que funda un nuevo par, con el marinero, que hace de Anabel una tercera: se unen ellos dos, en un pacto tan masculino como sensible, con el propósito de "sacarla de la vida".

Esta úpica fantasía de salvación se cruza en Cortázar con su interés constante por el *karma* del letrado que se queda en la mera contemplación de esa vida que lo excluye. El resultado es otra fantasía, que el "Diario para un cuento" (*Desboras*, 1982) en el final registra: la fantasía de la puta que escribe. Una fantasía que es sexual o es literaria, según cómo se la mire.

## VI

Para Cortázar, las putas señalan un límite de la literatura: su otro lado, su otra cosa, el borde que se roza pero no se puede tocar. Para Borges, en cambio, una puta puede ser la cifra de la literatura misma. Su núcleo en cierto sentido, si se piensa que la cuestión de la verosimilitud y su compleja relación con la verdad es un núcleo literario para Borges. Los juegos del hacer creer son en sus textos no solamente un procedimiento sino también un objeto, o el objeto por excelencia del discurso y su reflexividad. Dirimir qué es lo que lleva de aquello que *parecer* verdad a aquello que *es* verdad sostiene el impulso de escritura de *Historia universal de la infamia* (1935), de "Examen de la obra de Herbert Quain" (*Ficciones*, 1944), de "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*, 1944), de "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" (*El Aleph*, 1949). ¿Puede decirse acaso que esa misma cuestión, la cuestión primordial, se aloja también en la figura de una puta? Sí, si esa puta es "Emma Zunz" (*El Aleph*, 1949).

El desafío que Emma Zunz se plantea es un desafío de la verosimilitud. Por empezar es el dilema de la propia narración, una vez que la realidad ha cobrado de

por sí la forma de la irrealidad. Luego es la prueba discursiva que Emma tiene que superar, en lo que va de la planificación (su coartada, el verosímil) a la ejecución del plan (el lugar de la verdad). Ese es exactamente el desafío para ella: cómo hacer funcionar lo verosímil en una verdad, hasta volverla verdad. Que es, en definitiva, como se sabe, el desafío de la ficción.

Emma Zunz tiene que hacer creer por lo menos tres cosas: a Loewenthal, que va a delatar a los huelguistas de la fábrica; al marinero remoto, que ella es puta y busca un cliente; a los policías, que Loewenthal abusó de ella y ella tuvo que matarlo. Las tres versiones le salen bien, de palabra y en los actos. Sabemos que le creyeron tanto el marinero como el patrón; cabe conjeturar que la policía acabará por creerle también. Es la victoria total de la verosimilitud, que vuelve verdad todo lo que toca, y acaba por imponerse incluso sobre lo increíble: la historia de Emma Zunz, que en el punto de partida es falsa pero deberá ser creíble, termina siendo en el final "increíble pero cierta". Lo planeado (vale decir lo pensado, lo que existe puesto en palabras) se vuelve verdad en los hechos (vale decir en la acción, lo que se juega en la realidad de los cuerpos).

La puta de Borges es tan distinta de la de Cortázar como lo son los respectivos marineros: el de Anabel, que lee y escribe cartas, y el de Emma, con quien no cruza ni puede cruzar ni siquiera una palabra (porque no hay traductor en principio, pero tampoco nada que decirse). La verdad de las putas de Cortázar es la verdad de la vida genuina, mirada con melancolía desde los sucedáneos de la ficción literaria. La verdad de Emma Zunz, que es la puta de los relatos de Borges, es por el contrario la verdad de la propia ficción literaria, la que se funda en el verosímil mediante el arte de hacer creer, y que se derrama sobre la realidad verdadera del mundo para afectarla o para transformarla.

Por supuesto que es preciso considerar en qué sentido podría sostenerse que Emma Zunz es una puta, porque en última instancia lo cierto es que ella tan solo hace de puta. Sabemos que es hija (hija de su padre, porque así nace el impulso de venganza, y luego hija de su madre, porque así es como ese impulso se redefine y se potencia), sabemos que es obrera (la caída en desgracia de su padre la arrastró a esa condición), sabemos que es mujer (asiste a un club de mujeres, tiene miedos de mujer), pensamos que acaso es judía. Pero ¿puta? Al menos hace de puta, eso es seguro. Lo necesita para llevar a cabo su plan y construir, con su propio cuerpo, la coartada de la violación. Emma puta se va del barrio al puerto (y no del barrio al centro, que es el mal paso que da la costurera de Carriego) y aprende la conducta de seguir imitando a las otras mujeres. En algo no procede como puta: es ella la que elige al hombre, en vez de darse a elegir. Al elegir, no obstante, en algo se parece, y es que procura el desapego. Que rompa el dinero, como lo hace, al cabo del acto sexual, dice tanto sobre su necesidad personal de revertir lo que ha pasado como de la imposibilidad objetiva de hacerlo. Emma quiere suprimir la huella material de lo que sucedió, pero esa huella material ya está alojada en su propio cuerpo, y lo que en principio fue coartada estratégica para justificar la muerte de Loewenthal con una acusación de abuso sexual, se convierte en un impulso verdadero de humillación y de venganza (aunque ya es menos al padre a quien venga, y más a la madre; y a la madre por lo que le hizo el padre).

El intercambio de cuerpo y dinero que es propio de la prostitución adquiere en Borges esta áspera forma del daño: el cuerpo lastimado, el dinero roto. Emma

---

Zunz fingió ser puta por una noche, pero esa ficción le reveló una verdad decisiva. La verosimilitud de su ficción de ser puta tocó una verdad, y la iluminó. Porque el propio simulacro era también, por sí mismo, una verdad. ¿Cómo se puede fingir ser puta y no serlo? Una vez que Emma Zunz se acostó con un hombre cualquiera y recibió dinero por hacerlo, ¿simuló ser una puta o de hecho lo fue? ¿Hay alguna manera acaso de *hacer de* puta sin *hacerse* puta? ¿O esa deriva urbana de Emma Zunz la llevó precisamente a ese lugar en el que el simulacro y la realidad ya no pueden distinguirse, el lugar donde el verosímil bien logrado equivale a la verdad y tiene su mismo poder?

Es el lugar de la prostitución para Emma Zunz, es el lugar de la literatura para Borges.

## VII

Las putas de Fogwill en "La larga risa de todos estos años" (*Ejércitos imaginarios*, 1983) remiten a la escritura, antes que a la literatura: "hacen puntos". Eso hacen; salir a la calle a buscar hombres, o citarlos en un bar si son clientes conocidos, o traerlos al departamento si es que se hicieron amigos —aunque entonces ya no son clientes. Varias cosas que a Fogwill le interesan mucho las pone (o las encuentra) en la puta de este cuento: la lógica específica de la circulación y el consumo, o el poder real que puede llegar a obtenerse al tener ciertos contactos y al manejar cierta información. El paralelo con las especulaciones de la Bolsa define el correlato económico de la prostitución; los provechosos enlaces con algún policía o con algún capitán, en los años más duros de la represión, para blanquearse y quedar inmune o para salvarse de los despidos, definen su sentido político.

Los adjetivos del título del cuento ("larga" y "todos") apuntan a la perduración de lo continuo. El corte presunto del año 1983 se resuelve en el relato como continuidad y como prolongación: en vez del imaginado o pretendido antes y después, un mantenerse y un arrastre. Es lo que se propone Fogwill: cuestionar la ruptura bienpensante dictadura/democracia para indagar a cambio cuáles son esas cosas que en realidad ya estaban antes, y cuáles las que no dejaron de estar después: lo permanente.

La pareja de mujeres que, secretamente, lleva su vida en el relato entre 1975 y 1978 se ha convertido, en 1983, en una estructura convencionalmente más correcta: matrimonio heterosexual, hogar, familia, hijos. La historia parece haber cambiado "para bien". No obstante, lo que importa es lo que sigue: que ella sigue haciendo puntos. Esa línea general de permanencias que traza Fogwill, la traza por medio de la prostitución. "La larga risa de todos estos años" (*Ejércitos imaginarios*, 1983) se construye bajo la lógica del encubrimiento, y por ende del descubrimiento: los personajes ocultan su historia a los otros personajes, la namadora oculta a los lectores que es narradora y no un narrador. La prostitución transcurre como vida secreta, pero no hay verdad más acabada que la de esa vida secreta. Es el susurato que permanece por debajo de lo que, en superficie, y en apariencia, parece estar cambiando.

Las putas de Fogwill circulan en las antipodas de aquella de Manuel Gálvez: habitan en la ciudad contraria. Aquellas esperaban todavía una eventual redención por parte de la sociedad. Las de Fogwill vienen a decir exactamente lo opuesto: que es la propia sociedad la que debería ser redimida, y que no será posible hacerlo.