

Borges, Perón y el mito del pueblo

Luigi Patruno

El enlutado no era Perón, y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología.

Borges, “El simulacro” (1957)

Cuando en 1943 el Grupo de Oficiales Unidos derrocó con un golpe de estado al gobierno de Ramón Castillo, dando inicio a la experiencia política que llevaría el peronismo al poder, para Borges se hizo imperante corregir su trayectoria estética y redefinir su programa político. A partir de entonces, procedió a repudiar la “crasa mitología” del pueblo propagada por los resortes culturales del estado y se dedicó a reescribir una obra personal que, exactamente como esa mitología, había abundado en rasgos populistas. En las páginas que siguen, quisiera considerar estos corrimientos y precisar cómo, durante los años peronistas, las semánticas de lo popular se definieron en la obra de Borges a través de índices históricos. Luego de explicitar la centralidad que asumieron los hechos políticos de 1943 en estos reordenamientos estéticos e ideológicos, analizo una serie de procedimientos que en *El Aleph* (1949) apuntaron a convertir las mitologías colectivas en historias de carácter individual. En particular, propongo leer

“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” y “La otra muerte” como modos de réplica al mito del pueblo peronista. Mi hipótesis es que los héroes populares que actúan en estos dos relatos dejan de ser monumentos inoperantes de la narración épica nacional y se convierten en cambio en elementos históricos capaces de redefinir el presente político.

BORGES FRENTE A LAS MASAS

182

“El peronismo es la piedra de toque en las convicciones políticas de Borges”, escribe Jorge Panesi (32); define de una vez por todas los ideales liberales que han ido precisando sus intervenciones en el debate intelectual a medida que en Europa avanzaban los fascismos, alejándolo al mismo tiempo del nacionalismo de izquierda que había compartido en un pasado no tan lejano con sus colegas de la vanguardia, entre otros Leopoldo Marechal y Raúl Scalabrini Ortiz, quienes, como es sabido, se adscribieron de inmediato al peronismo. Cuando en 1934 Borges escribe el “Prólogo” a *El Paso de los Libres* de Arturo Jauretche, está todavía muy lejos de los fundamentos ideológicos que lo opondrán a Perón. La acción colectiva o “la patriada”, según como define en ese texto al levantamiento militar ocurrido en Corrientes contra el fraude que proscribió el radicalismo yrigoyenista e inauguró la Década Infame, es todavía algo que vale la pena rescatar. A ese levantamiento, Jauretche le dedicó precisamente *El Paso de los Libres*, poema que constituyó también el origen ideológico de Fuerza de Orientación Radical para la Joven Argentina (FORJA), grupo yrigoyenista que se disolvió únicamente cuando el peronismo llegó al poder.¹ Más allá de la posibilidad de que Homero Manzi lo invitara a formar parte de la agrupación,² es cierto que, al querer prologar la obra de Jauretche, Borges

1 FORJA se disolvió poco después del 17 de octubre de 1945 con un comunicado firmado por Arturo Jauretche: “el pensamiento y las finalidades perseguidas al crearse FORJA están cumplidas al definirse un movimiento popular en condiciones políticas y sociales que son la expresión de la voluntad nacional” (citado en Scenna 389).

2 “A veces las invitaciones a sumarse al movimiento en ciernes fallaban. Por ejemplo, Homero Manzi invitó a Borges a plegarse a la nueva fuerza. Borges era entonces radical yrigoyenista y escritor de fuerte vena porteña. Un año antes había mostrado entusiasmo con la obra *El Paso de los Libres* de Arturo Jauretche, y la había prologado. Su rechazo salvó a FORJA de contar entre los fundadores al exquisito intelectual ultraconservador de nuestros días” (Scenna 95).

autorizó con su palabra la dimensión nacionalista y antiimperialista que animaría las acciones de FORJA.³

Este horizonte político que aún en 1934 se preocupa de suscribir, había coincidido también con una práctica estética: “La pampa y el suburbio son dioses”, escribió Borges en *El tamaño de mi esperanza* (1926), dos cronotopos que configuraban, junto a toda una constelación derivada de la cultura popular (el compadrito, el tramposo, la daga y el malevo, la sangre criolla, pero también el tango y “las trucadas largueras”), las bases de su populismo literario: una mitología librada de “las contingencias del tiempo” (18). En conversación con María Esther Vázquez, Borges ofreció un dato interesante respecto del revisionismo histórico que cobraba relevancia durante los años peronistas, dato que sugiere también el camino inverso que habría de tomar su obra a partir del golpe de 1943:

si fuera realmente revisionismo de la historia me parecería bien. Pero no lo es, puesto que está hecha por personas que conocen que el resultado de esa revisión va a ser el culto de una persona abominable como Rosas. [...] Yo se lo dije a Ernesto Palacio, casado con una prima mía, cuando me propuso entrar en una sociedad que se llamaba Juan Manuel de Rosas. Le dije: “Ustedes no están revisando, porque ya empiezan con ese nombre”. (citado en Avellaneda 73)

La sociedad a la cual se refieren estas palabras era el Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas, fundado en 1941 y animado por intelectuales provenientes principalmente del nacionalismo. La anécdota revela también que, pese a su negación rotunda, existía todavía la posibilidad de que Borges integrara este tipo de movimiento a comienzo de los años 40.⁴

3 Esta lectura prescinde del valor de verdad que se quiera asignar a las declaraciones del propio Jauretche: “escribí un poema gauchesco: ‘El Paso de los Libres’, con la intención de dar a la prensa unas anónimas cuartillas. Le mandé los borradores a Homero Manzi, mi amigo, y éste me los devolvió diciéndome que Borges, a quien yo no conocía, le había pedido prologarlos” (113).

4 Respecto de las formaciones culturales de la década del 30, a menudo distribuidas según principios antagónicos, María Teresa Gramuglio escribe: “no siempre estos espacios se recortan con nitidez. Así, Julio Irazusta y Ernesto Palacio, miembros de la dirección de la revista nacionalista *La Nueva República* (1927-1932), y católicos de derecha, como Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernández, publicaron con frecuencia en *Sur* hasta bien avanzada la década. Por su parte Borges, un notorio integrante de *Sur*,

Los hechos políticos de 1943, sin embargo, resolvieron la inestabilidad de estas tramas ideológicas. Ese año Borges preparó para Losada la reedición de sus primeros libros de poemas, suprimiendo los prólogos, incluso el de *Luna de enfrente* (1925) que amparaba los versos bajo una “poderosa eternidad”, la figura tutelar “de don Juan Manuel [de Rosas]” (TR 219).⁵ En 1943 completó también los textos que figurarían al año siguiente en *Ficciones*. Por último, exactamente un mes después del golpe del Grupo de Oficiales Unidos, Borges publicó en *La Nación* “Poema conjetural”, donde todo lo relativo a la época de Rosas dejaba de pertenecer a un pasado mítico y se desplegaba, en cambio, en el devenir de un acontecimiento histórico, el degollamiento en 1829 de Francisco Narciso de Laprida ejecutado por un grupo de montoneros.⁶ El propio Borges quiso asignarle a ese poema el valor de una ruptura, una síntesis que indicaba cómo todos los versos anteriores no habían sido sino “borradores informes” (Barrenechea 10).⁷ A la corrección de su obra poética, le correspondió así el nuevo comienzo de “Poema conjetural”, que, luego de aparecer en *La Nación*, se incluyó en la edición de Losada a finales de 1943.⁸

colaboró con *Sol y Luna*, revista del nacionalismo de derecha que se publicó entre 1938 y 1943” (216).

5 En otro prólogo, el de *Cuaderno San Martín* (1929) que Borges redacta en 1969, se lee: “Ante la indignación de la crítica, que no perdona que un autor se arrepienta, escribo ahora *Fundación mítica de Buenos Aires* y no *Fundación mitológica*, ya que la última palabra sugiere macizas divinidades de mármol” (TR 79).

6 Borges explicitó los elementos políticos que acompañaron la escritura de “Poema conjetural” en una conferencia sobre literatura gauchesca presentada en Montevideo en 1945: “Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y la aventura. Pensé que el trágico año veinte volvía, pensé que los varones que se midieron con su barbarie, también sintieron estupor ante el rostro de un inesperado destino que, sin embargo, no rehuyeron. En esos días escribí este poema” (citado en García Morales 38).

7 Borges consignó estas valoraciones en la conferencia “El escritor argentino y nuestro tiempo: el problema de la poesía”, pronunciada el 28 de abril de 1952 en el Colegio Libre de Estudio Superiores de Buenos Aires. El dato lo recoge Ana María Barrenechea, quien también cita estas palabras: “Yo comprendí que la poesía me estaba vedada salvo por ráfagas y por ráfagas perdidas en las obras” (10). Más referencias acerca de las conferencias de Borges, y en particular acerca de aquellas dictadas en la Provincia de Entre Ríos a finales de julio de 1952—“el mismo fin de semana del fallecimiento de Evita”—, se encuentran en Fitzgerald, donde todas ellas se consideran para “aclarar algunas facetas tanto del mito público como del pensamiento político de Borges” (63).

8 En “El escritor argentino y la tradición”, Borges dice en 1951: “Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios

Si junto con sus simpatías por el nacionalismo popular de Hipólito Yrigoyen, Borges había convertido a ciertas figuras históricas como Rosas en mitos literarios, durante los años peronistas convirtió los mitos de la tradición literaria en imágenes dialécticas, habilitando una serie de procedimientos que insistían en la historicidad de los héroes del pueblo. Los elementos de la cultura popular se ajustaron entonces a las hazañas de los individuos y cuando figuraron la posibilidad de un sujeto colectivo lo hicieron únicamente en la forma de la conspiración, o de la barbarie, como en “La fiesta del monstruo”, furioso cuento antiperonista escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares. Este giro en el tratamiento de lo popular cifraba también un cambio en la construcción de su imagen de autor: el abandono de una escritura para las masas y el potenciamiento de su persona pública.

Graciela Montaldo ha señalado, tan recientemente como el 2010, cómo los comienzos literarios de Borges estuvieron en diálogo constante con las prácticas de un público alargado, cuya formación se definía por la heterogeneidad, una nueva ciudadanía que accedía cada vez más a los objetos ofrecidos por la industria cultural. Durante las décadas de los 20 y 30, Borges fue un divulgador: publicó muchos de sus textos en medios de comunicación de masa, usó los instrumentos de la cultura letrada como estrategia para la difusión, produjo un tipo de escritura (reseñas, notas biográficas, traducciones, resúmenes) aprovechable para el periodismo y destinó a menudo sus experimentos a espacios que se apartaban del mundo de las élites. Se trató de una producción que circulaba prevalentemente de forma anónima, o desviada por el uso de seudónimos, y las masas que leyeron a Borges lo hicieron sin saberlo. En esta dispersión, escribe Montaldo, “se debilita la idea de *autoridad* y, por lo tanto, se democratiza el acceso a la letra” (101, énfasis en el original). Durante los años peronistas, Borges abandonó estas formas del anonimato y procuró en cambio afianzar su visibilidad. Es cuando empiezan a multiplicarse los “desagravios”, realiza una actividad frenética de conferencista, se publican sus ficciones en Francia, deviene presidente de la Sociedad Argentina de Escritores

extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapias y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros” (OC 270). Más adelante Borges se refiere a “La muerte y la brújula” (1943) como si lo hubiera publicado en 1950 (Balderston, “Detalles”).

(SADE) y finalmente, con la caída de Perón en 1955 y el consecuente apoyo a la llamada Revolución Libertadora, Director de la Biblioteca Nacional.⁹

La práctica cultural que Graciela Montaldo describe como “el elogio de una escritura para multitudes” (99), representa en realidad la contraparte de una subjetividad colectiva que Borges excluyó muy tempranamente de su literatura. Si por un lado, su poesía iba al encuentro de las masas participando en proyectos como el de la revista mural *Prisma*, por el otro confeccionaba en sus entregas la desazón que le provocaban las calles alborotadas de la ciudad. En 1921, Borges regresó de Europa y expulsó a las masas de los registros de su escritura, las mismas que el año anterior había exaltado en una serie de poemas dedicados a la Revolución Rusa (los llamados “Ritmos rojos”). En Buenos Aires fundó sus “orillas”, ese espacio literario protegido de las amenazas de las multitudes de inmigrantes, y por esto en el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (1923) señalaba:

De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjero: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla. (TR 162)

Su populismo literario fue durante los años 20 una filiación que prescindió del pueblo, o en todo caso de sus manifestaciones “vocingleras”. Así

9 Hay dos ocasiones en especial que aclaran los posicionamientos de Borges respecto del peronismo, y me refiero por supuesto a los juicios producidos antes de la caída de Perón. La primera se refiere al Premio de la Comisión Nacional de Cultura otorgado en 1946 a Enrique Ruiz Guiñazú. El dictamen previo del jurado había asignado la distinción a Ricardo Rojas (candidato del Partido Radical en las elecciones de ese año), pero el presidente de la comisión Ernesto Palacio decidió entregarle el premio a Guiñazú. La SADE decidió concederle a Rojas el “Gran Premio de Honor” en desagravio y Borges pronunció el discurso de asignación: “Al hacer suyo ese dictamen la comisión directiva le expresa, por mi intermedio, su adhesión y aplauso a los ideales democráticos que enaltecen su vida y su magnífica obra” (citado en Fiorucci 75). El segundo episodio es más conocido y se refiere al “brusco avatar administrativo” por el cual Borges tuvo que renunciar a su empleo en una biblioteca municipal. En esa ocasión, la SADE organizó un banquete en desagravio a Borges que leyó su famosa condena del peronismo: “las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idio-tez. Botones que balbucean imperativos, efigies de caudillos, vivas y muera prefijados, muros extornados de nombres, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez... Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor. ¿Habré de recordar a los lectores del *Martín Fierro* y de *Don Segundo Sombra* que el individualismo es una vieja virtud argentina?” (“Palabras” 114-15).

el desdén de las masas por las solemnidades justificaba en “Queja de todo criollo”, breve ensayo incluido en *Inquisiciones* (1925), su admiración por Rosas y por Yrigoyen:

El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen [...] Las significaciones que el pueblo siempre apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Irigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados. Les restaría fama provechosa el impudor verbal. (132)¹⁰

Este “impudor verbal” acompañó para Borges el despliegue del peronismo, una experiencia política que habría de transformar el silencio y la dejadez características de las masas de Yrigoyen en una farsa “hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes” (“L’illusion” 9).

PUEBLO E IMAGEN DIALÉCTICA

La fundación de la llamada “Nueva Argentina” supuso una voluntad de ocupación total del espacio simbólico: junto con el elogio del líder (y de su esposa Eva Perón) alimentado por los resortes propagandísticos, el régimen organizaba periódicamente inmensas reuniones masivas en los espacios públicos, celebraciones altamente formalizadas que apuntaban a reinscribir el mito de la emancipación y a mantener vivo en las masas un sentimiento de ruptura con el pasado.¹¹ Estas ocasiones no reactivaban

10 Las referencias a Hipólito Yrigoyen seguirán durante los años peronistas. Daniel Balderston ha mencionado su inclusión en “El Sur” (1953), donde el protagonista Dahlmann “recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato”. Como es sabido, el entierro de Yrigoyen convocó una gran multitud de gente y, según Balderston, “sin duda Borges lo recuerda en el 53 como una alternativa al también multitudinario velorio y funeral de Eva Duarte de Perón” (*Borges* 146). Balderston le atribuye a Borges “El compadre”, poema publicado en 1945 con el seudónimo de Manuel Pinedo y escrito “quince años después de la clausura de los comités yrigoyenistas”: “Hombre de las orillas: perdurable / Estaba en el principio y será el último [...] / Estará donde el último retrato / De Yrigoyen presida austeramente / El vano comité que clausuraron / Con rigor las virtuosas dictaduras, / Negando al pobre el ínfimo derecho / De vender la libreta del sufragio” (*Borges* 143). Un manuscrito del poema en letra de Borges avala la atribución.

11 La bibliografía acerca de la gestión del espacio público y de la institución de los rituales políticos del peronismo es bastante larga. Para una introducción, véanse los tra-

ninguna experiencia del cambio o voluntad de destituir el orden existente: muy por el contrario, se trataba de fiestas pacíficas que enaltecían el mundo de una sociedad feliz, substituyendo las luchas del pueblo por un estado de plena paz. A esta desaforada teatralidad, la historia “de carácter escénico” impugnada en “L’Illusion comique” (9) y ficcionalizada en “El simulacro”, Borges le opuso el rechazo de la imaginación colectiva.

Durante los años peronistas, volvió a recorrer las zonas populares convirtiendo los mitos del pueblo en hazañas individuales. “El argentino es un individuo, no un ciudadano”, apuntó en “Nuestro pobre individualismo” (OC 658), después de la primera estrepitosa victoria electoral de Perón (1946). En particular en los textos incluidos en *El Aleph*, la realización del destino privado implica siempre una disolución de los lazos comunitarios. La ruptura de los vínculos sociales o del pacto de confianza relacional justifica por ejemplo la coartada de “Emma Zunz”. En este cuento, Borges coloca toda la atmósfera fabril del peronismo: el informe obrero, el arrabal desmantelado, el club de mujeres, las salidas domingueras al cine, pero desplaza la acción a la década del 20 para representar “extrañamente”, como escribe Josefina Ludmer, los enigmas de los 40 (412). En la fábrica donde trabaja Emma se organiza una huelga general y es gracias a esta circunstancia que ella logra quedarse a solas con el jefe para vengar la muerte de su padre: “Llamó por teléfono a Loewenthal, insinuó que deseaba comunicar, *sin que lo supieran las otras*, algo sobre la huelga y prometió pasar por el escritorio al oscurecer” (OC 565, énfasis mío). Para liquidar a Loewenthal y para ejecutar su justicia particular, Emma promete denunciar al resto de las obreras y alterar con una delación el horizonte de la camaradería.

La clausura de toda figuración colectiva o el desentendimiento de los compromisos que ligan los individuos a alguna obligación interpersonal es una operación que Borges destina a varios otros relatos de *El Aleph*. En “El muerto”, Benjamín Otálora desestima las órdenes de su caudillo parroquial (debe entregarle su carta a Azevedo Bandeira, un contrabandista de la frontera, pero decide destruirla) “porque prefiere debérselo todo a sí mismo” (OC 545). Bandeira lo recluta, pero Otálora tampoco se conforma con ser un simple tropero del contrabandista y resuelve así usurpar su

mando. Por esto miente, gana confianzas, trama falsas lealtades, se hace amigo de los amigos de Bandeira, pero sólo para conspirar contra él. Los trabajos solitarios del protagonista de “El inmortal” también se despliegan a partir de una retirada de la acción colectiva: corrido de la gloria y privado de las conquistas del imperio romano, Marco Flaminio Rufo se lanza a los desiertos egipcios en busca de una aventura que rescatará aquel valor que el grupo no le reconoció. En “Deutsches Requiem”, relato que presenta el testimonio ficcional del subdirector de un campo de concentración nazi, la incredulidad de Otto Dietrich zur Linde participa de los mismos recelos: “Individualmente, mis camaradas me eran odiosos; en vano procuré razonar que para el alto fin que nos congregaba, no éramos individuos” (OC 577). Bruno Bosteels ha escrito al respecto que “Borges parece resistirse abierta o implícitamente a los procesos ideológicos en los cuales un individuo piensa reconocerse de un modo previo, casi instantáneo, con algún destino colectivo o supraindividual” (264). Por su parte, Federico Finchelstein entiende que con el fascismo, y –por cómo percibe la interpelación popular del discurso oficial argentino–, quisiera añadir yo también con el peronismo, “el héroe clásico se rebaja en Borges a lo que él ve como política de arrabal. Es decir, de masas que participan de creencias mitológicas politizadas y, por lo tanto, inaceptables” (92).

Por esto, hay en *El Aleph* un intento de rescatar al héroe popular, preservando su singularidad y soslayando el horizonte de una comunidad considerada imposible. Tal vez en reacción a un movimiento político que para él había trivializado las pasiones del pueblo, perpetrando el pasaje de “un mundo de individuos” a “un mundo de símbolos aún más apasionado que aquél” (“L’Ilusión comique” 9), Borges operó en los relatos de ese libro a partir de una lógica inversa, renunciando al mandato nacionalista que exigía la fabricación de mitologías y la construcción de épicas colectivas. Lo hizo hilando sospechas y torciendo los mitos en clave histórica, como en el caso de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, glosa del *Martín Fierro* que le devuelve al héroe de José Hernández su capacidad de actualización y a la gauchesca la posibilidad de intervenir de modo novedoso en su sistema literario. La reescritura en este caso dialectiza el presente político y redefine tradiciones estéticas, y es significativo a tal propósito que Borges elige fraguar una “biografía” de Cruz, presentando el personaje libresco en el devenir de una serie de acciones precisamente

situadas en el tiempo. Por supuesto, no importa el valor verídico de las fechas, sino la operación que historiza un hecho de la tradición literaria.

El relato comienza con la ejecución de un montonero por parte de la caballería de Manuel Isidoro Suárez. De su muerte, el narrador ofrece dos atributos: un detalle muy preciso –el cráneo partido “por un sable de las guerras del Perú y del Brasil”– y otro entreverado –el cuerpo que yace informe en las hendiduras de un pajonal– (OC 561). La grieta en la llanura donde los soldados de Suárez arrojan el cadáver queda abierta, acaso para que el montonero pueda volver un día de la pradera lóbrega. Borges presenta la imagen de un hombre olvidado, pero siempre a punto de resurgir, un desertor destinado a morir en una zanja y dispuesto sin embargo siempre a regresar. El narrador cuenta entonces la historia de Tadeo Isidoro Cruz, hijo del montonero. Taciturno y receloso de las ciudades, Cruz huye de la justicia porque ha matado a un peón. Acorralado, se ve en la obligación de entregarse a la policía, después de una noche de pelea: “El ejército, entonces, desempeñaba una función penal; Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte. Como soldado raso, participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra” (OC 562). Descontada la pena, se retira en el campo y desempeña luego el rol de sargento de la policía rural. Un día recibe la orden de capturar a un desertor, en los lugares por dónde había sido ejecutado su padre. El desertor es Martín Fierro. Cruz se sorprende frente a su valentía, porque reconoce en él su propio temperamento –“comprendió que el otro era él”–, entonces se cambia de bando, se despoja del uniforme del estado y comienza a pelear al lado de Fierro, contra los que ya no son sus soldados: “Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario” (OC 563).

Borges reescribe los versos del poema de Hernández que refieren a la pelea de Fierro con la partida de Cruz y duplica en su relato la escena, reponiendo los mismos detalles cuando es Cruz quién debe entregarse a las autoridades, después de una noche de pelea. De Fierro, el narrador dice que “Se había guarecido en un pajonal” y que mientras los hombres de Cruz se acercaban para apresarlos, “Gritó un chajá” (OC 563). Antes de él, Cruz también tuvo que huir de la justicia: “Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía” (OC 562). A esta economía textual que duplica la escena

de la captura, reforzando la identificación de Cruz con Fierro, Borges le añade un tercer elemento a través de la repetición desahogada de un sintagma: “Partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil” se escribe en el comienzo del texto, cuando se relata la persecución del padre de Cruz, y se reescribe cuando Cruz arrincona a Fierro, para establecer de este modo una triple identificación. Más importante aún para mis argumentos es que Borges acomoda en su reescritura una variante que no se encuentra en los versos del *Martín Fierro* y que quiero destacar precisamente porque apunta a abstraer el personaje literario de la mitología y a inscribirlo en la historia: “Cruz lo entrevió terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara” (OC 563). En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” se manifiesta apenas una cara “terrible”, una singularidad espantosa, el retrato de alguien que resurge de los pajonales lóbregos. Desde la presentación del cráneo partido e irreconocible del padre de Cruz, la narración se precipita hacia el instante en el que se muestra un rostro, y cuando por fin algo se entrevé es una cara desgastada por el tiempo: melena y barba crecida indican precisamente una inscripción de lo popular en la historia.¹²

Borges renuncia a las mitologías colectivas y diversamente de lo que había sostenido en *El tamaño de mi esperanza* se preocupa por capturar sus atributos en “las contingencias del tiempo”. Frente a un peronismo que conjuga exclusivamente al presente, procede entonces habilitando un repertorio de antiguas vivencias. Las figuras pretéritas como Fierro y Cruz cobran sentido en su capacidad de actualización: dejan en otras palabras de ser elementos pasivos de la mitología nacional y se convierten en cambio en imágenes históricas, en un movimiento que representa algo cercano a lo que Walter Benjamin llamó “constelación”: “No se trata de que el pasado eche su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino imagen es eso donde lo que fue se une fulmineamente con el ahora en una constelación” (516). El complejo de citas, reescrituras, digresiones, glosas, anacronismos, anáforas y repeticiones, todo eso que en definitiva

12 Borges incluyó esta variante en la edición de *El Aleph* de 1957. Es interesante comparar el detalle de la barba y de la melena larga con otra imagen literaria recurrente en las caras de Borges: la cicatriz. Si por un lado, la cicatriz normalmente alude a una experiencia violenta y significa haber perdido, por el otro el rostro de Fierro, libre de la marca de la infamia, anuncia más bien un triunfo. Para la imagen de la cicatriz, ver Balderston, *Borges*.

singulariza la escritura de Borges, ofrece el ajuste textual de un pasado que no deja de recaer sobre presente, reformulando las condiciones de su cognoscibilidad. Esta lógica ya había sido presentada con anterioridad en el que muchos consideran su primer relato de ficción, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), a cuyo narrador le fue suficiente cotejar cierto pasaje acerca del privilegio de las armas sobre las letras en la obra de Cervantes para sugerir su radical desviación en la reescritura de Pierre Menard, durante una época en la que los intelectuales europeos debatían su quehacer frente al nazismo.¹³ Argumentos complementarios fueron luego presentados en “Kafka y sus precursores” (1951). Pero es en *El Aleph* cuando todo ello asume una inflexión hacia cierta zona de lo popular y se produce un espacio donde sus aspectos se definen por el carácter histórico: el relato peronista opera deslindando, Borges en cambio acumula.

En el *Libro de los pasajes*, Walter Benjamin criticó el procedimiento historicista que sitúa por un lado “la parte de la época ‘fértil’, ‘colmada de futuro’, ‘vital’ y positiva, y por el otro aquella inútil, atrasada y muerta”, y propuso devolverle importancia “a la parte negativa, que antes había sido eliminada”, a través de un modo corrido de la mirada que consintiera vislumbrar en aquella “un lado positivo y distinto de lo que antes le había sido designado” (513). Para este fin, consideraba necesario construir los objetos históricos como “imágenes dialécticas”, instancias que permitieran interrumpir el relato positivista y su continuum temporal con una discontinuidad: estas imágenes, en su espesor arqueológico, en su temporalidad estratificada, se distinguen de las esencias, disuelven lo mítico en el presente histórico y apuntan a mostrar esos momentos de ruptura que el discurso apologético oblitera:

La celebración o apología se propone ocultar los momentos revolucionarios de la historia. Ella desea producir una continuidad. Atribuye importancia sólo a esos elementos de la obra que ya confluyeron en los efectos de la misma. Se le escapan los puntos donde la tradición se interrumpe, y consiguientemente las asperezas y las espinas que ofrecen un pretexto a quien quiere superarla. (532)

13 Ver “Menard and His Contemporaries: The Arms and Letters Debate”, en Balderston, *Out of Context*.

Cuando la cultura oficial celebra el pueblo, únicamente los materiales de la tradición que permiten afirmar un presente feliz pueden incluirse en el sistema. Los puntos ciegos, “las asperezas” que no encuentran en esa narración un espacio coherente con el proyecto, en cambio, devienen en tales condiciones “espinas” que es muy a menudo necesario ocultar. Por esto, sugiere Benjamin, hay que construir imágenes dialécticas que pongan el acento en la ruptura de ese sistema exclusivo de significación. Y es exactamente en momentos de fuerte polarización, cuando pueden surgir estas discontinuidades, reinscribiendo la barbarie en la civilización, renunciando a los relatos épicos y haciendo deflagrar una época, forzando su homogeneidad. Una “apocatástasis histórica”, anota Benjamin, derivando de la doctrina estoica por un lado la promesa de un mundo que se reconstruye nuevamente, repitiéndose en todos sus particulares, con las mismas personas en las mismas condiciones, y por el otro insistiendo en la condición histórica de ese despertar, que no es afirmación del eterno retorno de lo mismo, sino instancia crítica en la que una cognoscibilidad se da únicamente de modo fulmíneo.

Borges ofreció una versión infame del pueblo, rescatando la figura del desertor, del apátrida que revive en sus cuentos para conjurar el peligro de no figurar en ningún mundo cultural posible, para no renunciar a la ocasión de obrar y evitar así la retirada de todo horizonte de intervención antropológica. Sobrevivientes: las figuras populares son en *El Aleph* restos que vuelven a la tierra a pesar de perecer, como en el caso también del protagonista de “La otra muerte”. El narrador de este cuento propone escribir “un relato fantástico” sobre la oscura historia de Pedro Damián y sobre la batalla de Masoller, donde las fuerzas del gobierno uruguayo lograron poner fin al conflicto civil y garantizar la institución democrática. En 1904, Pedro Damián tomó parte en ese levantamiento frustrado y liderado por Aparicio Saravia. Hacia 1946, el narrador recibe una carta de Patricio Gannon que le comunica que Damián ha muerto por pulmonía en Entre Ríos: en la agonía, escribe Gannon, revivió “la sangrienta jornada de Masoller” (OC 571). Algunos testimonios sostienen que Damián se portó cobardemente en la batalla, retirándose luego en la provincia y retomando “con humilde tenacidad las tareas de campo” (OC 571). Otras versiones, sin embargo, lo recuerdan valiente y confiesan que murió peleando en Masoller, “como querría morir cualquier hombre” (OC 573). Todo gravita

entonces alrededor de la identidad del hombre muerto por pulmonía en 1946.

Historia y literatura se enlazan en la noche alucinada de Damián, y el pasado deviene una materia maleable: del encuentro que con él tuvo el narrador en 1944 no puede retenerse mucho (“Era taciturno, de pocas luces”); los documentos no prueban nada (la carta que comunica la muerte de Damián y una fotografía suya que le había sacado Gannon se pierden); de las versiones pasionales y enredadas es mejor no confiar (el coronel Dionisio Tabares, que conoció a Damián en Masoller, “recordó con desorden y con amor los tiempos que fueron”); los días de la batalla se han vuelto leyenda (“comprendí que muchas veces había referido esas mismas cosas, y temí que detrás de sus palabras casi no quedaban recuerdos”); los gestos le añaden ambigüedad a las palabras (“Inició una ruidosa carcajada y la cortó de golpe, con fingida o veraz incomodidad”); en los lugares donde ocurrieron los hechos no se encuentran evidencias (“pasé por Gualguaychú; no di con el rancho de Damián, de quién ya nadie se acordaba”) y hasta el propio narrador debe admitir los límites de su memoria (“quise recordarlo; tan pobre es mi memoria visual que sólo recordé una fotografía que Gannon le tomó”).

Frente a estos enigmas, el narrador intenta algunas explicaciones. La primera postula dos sujetos homónimos, el labrador que murió en un rancho de Entre Ríos en 1946 y el héroe que pereció en Masoller en 1904, posibilidad descartada porque resulta incompatible con las versiones contradictorias ofrecidas por los testimonios del relato. Una versión sin duda más consecuente con el intento de escribir un “relato fantástico”, proyecto prometido al comienzo por el narrador, es la que le sugiere Ulrike von Kühlmann:¹⁴ Pedro Damián efectivamente murió heroicamente en el campo de batalla, pero le pidió a Dios poder regresar al campo:

Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del enterriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra. Vivió en la soledad, sin una mujer, sin amigos; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal. (OC 574)

14 A Ulrike von Kühlmann (amiga de Borges), que en “La otra muerte” irrumpe sin aparentes justificaciones, está dedicado “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”.

Esta interpretación todavía no satisface, y el narrador ofrece finalmente una tercera solución que insiste en el imaginario dialéctico: Damián luchó en contra de las tropas uruguayas, pero se acobardó. El deshonor y la vergüenza lo marcaron por el resto de su vida. En el campo trató de corregirlos y “no alzó la mano a ningún hombre, no *marcó* a nadie, no buscó fama de valiente, pero en los campos del Ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcará” (OC 574). Silenciosamente se preparaba sin saberlo para otra batalla, en la que demostraría finalmente su valor: ésta, se le ofreció en el momento de su muerte, cuando revivió en el delirio de la agonía aquella gesta de Masoller.

De este modo, el narrador esfuma lo mítico en un hecho histórico, procedimiento que justifica el comentario que resume su operación narrativa: “Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real” (OC 575). En la superficie de un mismo relato, se inscriben dos temporalidades simultáneas. La agonía de Damián es el instante en que ocurren las dos muertes, aquella sin gloria de Masoller y aquella heroica de Entre Ríos: “El hombre, arrasado por la fiebre, había revivido en su delirio la sangrienta jornada de Masoller” (OC 571). Aquí, “revivir” no es sólo recordar, sino precisamente volver a vivir (Alazraki 194). Pedro Damián vuelve a la tierra: “Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra” (OC 574). Despojado de su presencia esencial, se presenta en su calidad espectral, en su dedicación silenciosa a las actividades rurales. Así, la “patriada” deja de ser algo que vale la pena rescatar y se recoge en cambio la persistencia de gestos apenas visibles y a la vez imborrables. La verdadera valentía de Damián se desplaza entonces hacia la dureza cotidiana del trabajo, restos que brillan apenas de los recuerdos destituidos de un labrador.

CONCLUSIONES

El discurso peronista solía apelar a un sujeto colectivo cuya experiencia social debía definirse a partir de una radical discontinuidad temporal, mantenerse separada de las carencias del pasado y afirmarse en un presente dichoso. “Todo tiempo pasado fue peor”, decía incansable el actor y músico Enrique Santos Discépolo en sus discursos radiales patrocinados por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa del gobierno de Perón (Ciria 256).

Nada que reenviara a miserias, a injusticias y a conflictos irresueltos pudo inscribirse en la representación del presente, para evitar también que se lo criticara. Pero el “tiempo del peronismo”, según cómo Silvia Sigal y Eliseo Verón definen la ruptura entre un “antes” caracterizado por la privación y un “ahora” realizado en el bienestar, terminó por vaciar “la historicidad concreta propia a la sociedad anterior al proyecto” (49). Borges por su lado propuso otras formas de interlocución con lo popular, insistiendo en las recursividades e inscribiendo tiempos heterogéneos en las mismas superficies textuales, en un proceso de apertura e indeterminación que apuntaba a desmontar el mito del pueblo. Como aquel Dios “que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado” (OC 574), Borges procedió durante los años peronistas como un arqueólogo de la memoria, alguien capaz de librar el “antes” irrealizado en un “ahora” histórico.

Luigi Patruno
Trinity College

OBRAS CITADAS

- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.
- Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacro*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000.
- . “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de ‘El escritor argentino y la tradición’”. *La Biblioteca* 13 (2013): 32-45.
- . *Out of Context: Historical References and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke UP, 1993.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México, 1957.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Borges, Jorge Luis. “Anotación al 23 de agosto de 1944”. *Sur* 120 (1944): 24-26.
- . “L’Illusion comique”. *Sur* 237 (1955): 9-10.
- . *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1925.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- . “Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores”. *Sur* 142 (1946): 114-15.
- . *Poemas. 1922-1943*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- . “Prólogo”. *El Paso de los Libres*. Arturo Jauretche. Buenos Aires: Editorial La Boina Blanca, 1934. 7-8.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1926.
- . *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- Bosteels, Bruno. “Manual de conjuradores: Borges o la colectividad imposible”. *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*. Ed. Juan Pablo Dabove. México: El Colegio de México, 2008. 265-91.

- Ciria, Alberto. *Política y cultura popular: la Argentina peronista. 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983.
- Finchelstein, Federico. *El mito del fascismo: de Freud a Borges*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.
- Fitzgerald, Daniel. “El escritor y nuestro tiempo’: la conferencia, Entre Ríos 1952”. *Variaciones Borges* 42 (2016): 59-85.
- García Morales, Alfonso. “Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*”. *Variaciones Borges* 10 (2000): 29-64.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Gramuglio, María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013.
- Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.
- Jauretche, Arturo. *Los profetas del odio y la yapa*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1957.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1999.
- Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas. Populismo y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Panesi, Jorge. “Borges y el peronismo”. *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Comp. Guillermo Korn. Tomo IV de *Literatura argentina siglo XX*. Ed. David Viñas. Buenos Aires: Fundación Crónica General, 2006. 30-41.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ariel, 1993.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1986.
- Scenna, Miguel Ángel. *FORJA. Una aventura argentina (de Yrigoyen a Perón)*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1972.