



La perspectiva de Borges sobre el peronismo

Joaquín Márquez¹

Recibido: 30/04/2016
Aceptado: 17/11/2016

Resumen

A partir de la hipótesis de Ricardo Piglia que incita a leer la obra de Borges como un diálogo con las dos tradiciones que desde el siglo XIX han definido a la cultura argentina, este trabajo propone analizar la perspectiva de Borges sobre el peronismo. En sus clásicos relatos que se refieren explícitamente a acontecimientos históricos del peronismo (“La fiesta del monstruo” y “El simulacro”) aparecen las dos ideas principales que los intelectuales liberales tuvieron sobre ese movimiento político: la primera sostiene que el peronismo es irreal; la segunda, lo concibe como la encarnación de la barbarie. Sin embargo, otras lecturas posibles de los textos de Borges revelan facetas que permiten complejizar su interpretación sobre el peronismo.

Palabras clave

Literatura argentina – política – Borges – peronismo – civilización y barbarie.

Abstract

From the hypothesis of Ricardo Piglia that incites to read the work of Borges as a dialogue with the two traditions since the nineteenth century have defined the Argentinian culture, this paper aims to analyze the perspective of Borges about Peronism. In his classic stories related to specific historical events of Peronism (“La fiesta del monstruo” y “El simulacro”) the two main ideas that liberal intellectuals had on this political movement appear: the first idea holds Peronism is unreal; the second one sees the Peronism as the incarnation of barbarism. However, the reading of some Borges texts reveals unexpected aspects which enable to problematize this interpretation of Peronism.

Keywords

Argentinian literature – politics – Borges – peronism – civilization and barbarism.

¹ Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador becario del Consejo Universitario Nacional, con una investigación titulada “La contradicción entre civilización y barbarie en Borges: de los debates sobre el nacionalismo al peronismo”. Adscripto a la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la carrera de Letras de la UBA. Contacto: joacomarquez@hotmail.com

Borges renovó la literatura argentina en la época en que el peronismo aparecía para modificar la cultura política nacional. Además de representar los símbolos más poderosos del país, encarnaciones de la línea elitista liberal y la nacionalista popular (Viñas 2011), Borges y el peronismo tienen en común el hecho de haber elaborado sendas mitologías populares (no hay otras), acaso las únicas dos grandes mitologías del país. Las tramaron, en primer lugar, reinterpretando la tradición argentina. Pero este trabajo no pretende rastrear o identificar las contribuciones de Borges y el peronismo a la cultura argentina, sino indagar en la perspectiva que se desprende de algunas ficciones de Borges sobre el peronismo clásico, el que surge en 1945 y finaliza una década después, con el golpe militar de la Revolución Libertadora. Es decir que, en vez de analizar al peronismo en tanto movimiento histórico y político, lo observaremos a través del prisma de la escritura de Borges. Proponemos una interrogación de índole literaria, que desde luego no deja de tener en cuenta hechos sociales, políticos y culturales, de los cuales la literatura forma parte y con los cuales también se halla vinculada. Por ende son las tensas relaciones que algunos relatos y ensayos de Borges establecen con el peronismo las que aquí nos interesan examinar –no sus declaraciones, testimonios y entrevistas en las que disparó dardos envenenados contra el peronismo, no las anécdotas y los mitos que circulan alrededor de su figura de escritor. Tal como señala el personaje de Renzi en *Respiración artificial*: No en aquello que dice, sino en sus ficciones es donde hay que buscar la verdad de Borges (si es que la hay, añadimos nosotros) (Piglia 2011: 127).

Ante las dos tradiciones, las orillas

En su *La invención de la Argentina*, Nicolas Schumway (2013) distingue dos tendencias contrapuestas que, desde el siglo XIX, constituyen y caracterizan a grandes rasgos el magma del pensamiento nacional. Por un lado, una tradición liberal, cosmopolita y europeísta; por otro, un pensamiento nacionalista, federalista e inclusivo. Esta segunda tendencia –dispersa en escritos de Alberdi, Andrade, Guido y Spano, Hernández y, sobre todo, en la literatura gauchesca– tiene su exponente más representativo en la primera parte del *Martín Fierro* (Shumway 2013). En cuanto a la tradición liberal, es la contradicción fundamental entre civilización y barbarie formulada por Sarmiento en el *Facundo* la matriz a partir de la cual ésta interpreta la historia y la política nacional. Ambas tradiciones articulan un conjunto de oposiciones que –no casualmente– atraviesan la obra de Borges. Piglia (1980) indica que Borges elabora su escritura y concibe su rol de escritor en la sociedad en el cruce de una serie de contradicciones – “entre las armas y las letras, entre lo criollo y lo europeo, entre el linaje y el mérito, entre el coraje y la cultura”– que reproducen “la máscara dramática de la lucha entre civilización y barbarie” (Piglia 1980: 89). En esta perspectiva la obra de Borges se plantea como el punto de encuentro, conflictivo y armónico a la vez, que permite integrar y poner en tensión las contradicciones entre ambos modos de pensar la nación. Según el texto y las circunstancias, Borges altera el contenido de los términos implicados en la contradicción y su valoración, pero mantiene siempre el carácter enfrentado, antagónico de los términos. Si bien no compartimos que la historia argentina consista en el incesante enfrentamiento entre dos bandos, estas grandes líneas de pensamiento, con sus matices y variaciones, continúan vigentes en los debates

intelectuales del siglo XX (Shumway 2013). Así, la tradición liberal verá en el peronismo la reedición o la encarnación de la barbarie rosista. Para la clase media liberal, argumenta David Viñas (2011), esta analogía ha devenido en un modelo predilecto de interpretación del peronismo.

El planteo de Piglia posee el mérito de desdecir el imaginario que, desde la década de 1960, se construirá sobre la figura de Borges –y que él mismo contribuirá a fomentar–, cuando se convierta en un eximio conferencista y su nombre adquiera fama internacional. Este proceso de canonización mundial, que alcanza su clímax en los ochenta (Gamerro 2015), corre parejo con la imagen de un Borges cultor del arte por el arte y la autonomía literaria: un fabulista de ficciones “puras”, un escritor indiferente a las vicisitudes históricas y políticas; en definitiva, a la imagen de Borges como un escritor enclaustrado en su torre de marfil.² Muy por el contrario, Borges intervino fervorosamente en diversos debates lingüísticos, sociales, políticos y culturales y, más aún, en ningún momento cesó de expresar sus cambiantes y muchas veces controvertidas posturas políticas.

Lejos de una concepción autónoma de la literatura, en los años veinte y treinta valora y descubre una estética (Sarlo 1982) en múltiples expresiones de la cultura popular argentina (“nuestra realidad vital”): sus voces, el truco, el duelo y las figuras de los compadritos, las inscripciones en los carros, las figuras de Rosas e Yrigoyen (Borges 2013: 15). Para Borges “estas figuras nacionales forman una constelación con el endiosado suburbio, un «fervor» que permite convertirlos en mito. Mito, literatura y política serían así paralelos pero no divergentes” (Panesi 2008: 32). En sus ensayos de la década del veinte reflexiona en simultáneo sobre mito, literatura y política, que anuda en una trama común. En algunos de estos textos se perciben ya los esbozos de su lectura de la literatura gauchesca y orillera, que formula de manera cabal en los posteriores *Evaristo Carriego y Discusión*. Allí distingue dos formas, dos códigos que escinden la literatura popular argentina: por un lado, el código del desafío y el culto al coraje; por otro, el del lamento y la queja. Le interesan las posibilidades literarias de aquel, al tiempo que deplora el sentimentalismo del segundo: “la parte que Borges aniquila de la literatura de Carriego es la que contiene sentimientos y lágrimas o la que trabaja con el tono del lamento” (Ludmer 2000: 222). A partir de esta operación de lectura, Borges elabora su mitología de las orillas. Opta por el suburbio, el arrabal, una zona criolla en el límite entre el campo y la ciudad de Buenos Aires, espacio de contactos donde lo rural y lo urbano se confunden y entremezclan (Sarlo 1995). Se trata de un espacio mítico, regido por la tradición y los valores criollos, que sitúa en el último tramo del siglo XIX.³ La figura emblemática de las orillas, el compadrito, malevo o cuchillero, se conduce según una ética arcaica del duelo, que tiene en la valentía y el coraje para la pelea sus valores supremos. Son criollos que hablan un lenguaje criollo; ese espacio congelado en el tiempo permanece “incontaminado” por la inmigración y su Babel de lenguas. La invención de las orillas constituye el espacio estético ideológico (Sarlo 1982) desde el que Borges se posiciona para leer las dos tradiciones nacionales y el

² Un síntoma de esta extraña situación es el apartado dedicado a Borges en *El canon occidental* de Harold Bloom.

³ Una zona y una época en las cuales todavía no se han producido los cambios modernizadores, que en las primeras décadas del siglo siguiente, junto con la inmigración, alterarán radicalmente el paisaje urbano, así como su experiencia y sensibilidad.

espacio metafórico de interlocución a partir del cual se vincula con ellas. Los márgenes le permiten descubrir o producir todo tipo de conexiones y contrastes entre las dos tradiciones, como también entre la cultura argentina y la universal. No es ocioso recordar esta lectura de Borges y su configuración de las orillas; varias de estas cuestiones retornarán, luego, con el advenimiento del peronismo.

Dos décadas después, el peronismo situará en el centro de sus discursos y políticas a estratos populares hasta ese momento sin representación en la escena pública nacional, a la vez que llevará a cabo una revalorización de la tradición populista nacional y sus símbolos. La misma tradición cultural que (acabamos de verlo) Borges había leído en la gauchesca y en Carriego, aquella donde inscribe su literatura del arrabal y de la que extrae espacios, voces, personajes y temas. Los personajes del arrabal borgeano pertenecen a los estratos sociales (con el agregado inmigratorio) que en la década de 1940 confluyen en las masas peronistas: “para Borges el peronismo está compuesto por una calaña de cuchilleros, de orilleros, de compadritos (esos míticos personajes que él ayudó a delinear literariamente)” (Panesi 2008: 31). Además de pertenecer a los mismos sectores sociales, compadritos y masas peronistas comparten según Borges cultura, costumbres y un mundo moral marcado por la violencia. El culto a la violencia y la barbarie, que Borges encuentra éticamente reprobables en el peronismo, ya estaban presentes y eran celebrados en su mitología del coraje. Pero estas exaltaciones de lo popular presentan al menos dos diferencias cruciales. La primera es que en la obra de Borges no hay agrupamientos de personas, no hay multitudes, masas ni pueblos; No hay, en su representación de lo popular, aquello que se denomina un sujeto colectivo (Tatián 2009). Por el contrario, sus cuchilleros son figuras individuales, que bien pueden encarnar la perdida virtud arquetípica nacional del coraje pero se rigen por una ética individual y actúan a título personal. La segunda diferencia radica en que Borges considera que con el peronismo retorna el código, el tono del lamento y la queja, el género “patético y lacrimoso” del melodrama, una literatura “hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes” (Borges 1999: 21). Vuelve la faceta reprobable de la cultura popular argentina, la “parte maldita” que en sus lecturas de la gauchesca y Carriego había sustraído y suprimido del suburbio. Dos retornos para Borges con la irrupción del peronismo: el de la propia mitología del coraje y la violencia, ahora bajo la forma de movimiento político de masas; el de una estética popular siempre despreciada y relegada, tanto en sus lecturas de la tradición nacional como en su poética literaria.

La división en el campo cultural argentino. El peronismo según la mirada liberal

A mediados de la década de 1930, los debates en torno a la Guerra civil española, el ascenso y la consolidación del fascismo y del nacionalsocialismo europeos y luego la Segunda Guerra Mundial dividen el campo cultural argentino en los bandos enfrentados de nacionalistas y liberales. Borges realiza una crítica rigurosa y certera de los regímenes totalitarios, en particular del nazismo, en breves artículos en los que analiza y comenta su pedagogía y sus estrategias de propaganda. Además, polemiza con los simpatizantes de los totalitarismos europeos en Argentina, sus “versiones” nacionales: germanófilos, hispanófilos, ultracatólicos y nacionalistas a ultranza son sometidos a una crítica implacable. Aunque (como lo hará a lo largo de toda su obra) continúa pensando la literatura y la tradición en términos de nacionalidad (Panesi 2000), durante esos

debates Borges toma distancia de sus posturas nacionales y populares, condena toda efusión patriótica y, paulatinamente, comienza a virar sus posturas ideológicas hacia una concepción liberal de la política, que no abandonará. De allí en adelante, pretenderá matizar u ocultar una fracción nada desdeñable de sus escritos anteriores, a fin de “desterrar para siempre las posiciones políticas entretejidas en esos excesos estilísticos populistas” (Panesi 2008: 34). Lo hará a través de sucesivas reescrituras que apuntan a borrar esas huellas de sus textos anteriores,⁴ o mediante la supresión de algunos textos en las posteriores reediciones de su obra, sobre todo de sus *Obras completas*. Y sin embargo, esa veta popular perdurará, atenuada, reticente, en su literatura posterior.

La escisión en Argentina entre las dos tendencias culturales contrapuestas (nacionalistas y liberales) es previa al advenimiento del peronismo, aunque se agudiza con él. La emergencia del movimiento político “modificaba raigalmente la visión que – desde diversos ángulos– los intelectuales podían tener de sí mismos, de su lugar en la sociedad y del país que forjaban sus imaginarios” (Cella 2010: 199). En la conflictiva relación entre la mayoría de los intelectuales y el peronismo, el telón de fondo de la controversia reside en la oposición entre civilización y barbarie, planteada en un principio como una disyunción biunívoca (Cella 2010). Borges y sus pares de la elite cultural nucleados en la revista *Sur* (Martínez Estrada, Victoria Ocampo, Bioy Casares, entre otros) conciben al peronismo bajo dos axiomas fundamentales: el primero se inscribe en una concepción cíclica o circular –y, por ende, conservadora– de la historia nacional. Estos intelectuales ven al peronismo como la reencarnación de la barbarie rosista y como la versión –burda y degradada– del fascismo y el nacionalsocialismo europeos. Repetición histórica en el ámbito nacional y burda adaptación del nacionalsocialismo, para estos intelectuales su irrupción no comporta novedad política alguna. Este primer rasgo, que se enmarca en la contradicción entre civilización y barbarie, da cuenta de un pensamiento sobre la historia nacional que la ve como la incesante lucha entre dos fuerzas enfrentadas. Un enfrentamiento cuyo trágico destino halla su consumación, a lo largo de la historia, en la inevitable repetición del triunfo de la barbarie.⁵ El segundo axioma se caracteriza por la convicción de que el peronismo y los años de su gobierno constituyen un simulacro, una alucinación o una pesadilla. Para estos intelectuales, el peronismo es irreal. La negación de la existencia de un fenómeno político revela justamente que éste es percibido como una amenaza perturbadora. La negación del peronismo no constituye una perspectiva interesante para su comprensión; dice más acerca de los sentimientos de quienes juzgan que del objeto observado: revela la desorientación y el sentimiento de extrañeza que buena parte de los intelectuales argentinos experimentaron ante el peronismo. Al revertirse sobre sus enunciadores, el enunciado pone de manifiesto una verdad: la acusación de irrealidad es devuelta, como en un espejo, a los sujetos del enunciado. Considerarlo irreal, desrealizarlo, era un modo de autoafirmarse, un intento por mantenerse en pie en medio de una realidad que los apabullaba. Más que irreal, el peronismo se les presenta a estos escritores como una realidad inasimilable.

⁴ Esas reescrituras, tal como indica Aníbal Jarkowski en un artículo sobre este tema en Borges, suelen estar vinculadas con “puntuales circunstancias políticas” (2013: 155).

⁵ A la hora de pensar la historia argentina, el maniqueísmo esencialista no es el sello de distinción del revisionismo nacionalista de los años cincuenta.

Según estas dos características entre las cuales oscila la visión de los intelectuales liberales sobre el peronismo, irrealidad y repetición cíclica, éste tendría esencia (la barbarie), pero no existencia. Parecen términos contradictorios entre sí; el peronismo escapa a la razón y desborda los límites del entendimiento: como una paradoja, una figura predilecta por Borges, con la que insiste en sus reflexiones de los años treinta sobre la literatura, la nacionalidad y la pluralidad de las identidades culturales (Panési 2000). Si consideramos de forma simultánea el simulacro, la irrealidad, y el retorno circular, aquello que regresa una y otra vez, aparece otra faceta en esta concepción sobre el peronismo: la cuestión de la irracionalidad en política. Para estos intelectuales, el peronismo guardaría una afinidad esencial con el mundo de las apariciones, los espectros y los fantasmas: aquello que se cree inexistente, pero que sin embargo inevitablemente retorna o reaparece y, cuando eso sucede, llega para trastocar la realidad existente, el mundo cotidiano de los seres y los hechos “reales”. El peronismo sería entonces visto como un espectro o un fantasma que recorre la historia y la política argentinas, por lo menos desde los tiempos de Rosas, y cuyas tendencias, más allá de los cambios producto de la inmigración, han permanecido marginadas en la sociedad argentina hasta su reaparición a la luz pública en la década de 1940.

Darí­a la impresión de que esta concepción del peronismo es elaborada y compartida, aproximadamente desde su surgimiento, por un grupo importante de intelectuales entre los que se encuentra Borges. Si tal fuera el caso, estaríamos ante la interpretación de una elite cultural cosmopolita. Así, el peronismo tendría el raro mérito de haber hecho coincidir a figuras muy dispares, agrupándolas bajo una misma causa: la cruzada en contra del peronismo. No habría entonces ninguna marca distintiva en la concepción de Borges sobre el peronismo. Sin embargo, a este argumento cabe hacérsele una objeción literaria: si bien las dos características mencionadas son ideas fuerza del grupo cultural y pueden rastrearse en diversos textos de estos escritores, en sus relatos que pueden ser leídos en relación con el peronismo la interpretación de estos rasgos es distinta. Por ejemplo, aunque tanto en *Sábado de gloria* de Martínez Estrada como en “Casa tomada” de Cortázar y en “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares se presenta la irrupción de una fuerza extraña y perturbadora, el tipo de irrealidad y la forma en que ésta se pone de manifiesto presenta características diferenciales en cada uno de los relatos. La mentada irrealidad adquiere formas de representación diversas en las ficciones del período. En segunda instancia, existen también otros rasgos que singularizan y dotan de interés la perspectiva de Borges sobre dicho movimiento político. A diferencia de otros escritores de la elite cultural argentina (Martí­nez Estrada, Cortázar, Sábato) Borges nunca revisó esta visión inicial sobre el peronismo. Es eso lo que, en un artículo de 1956 en los números de *Contorno* dedicados a pensar el peronismo y su época, Ismael Viñas le reprocha a Borges: que su condena al peronismo sea total y absoluta, de una vez y para siempre (Viñas 1956). Luego este cuestionamiento ha sido reiterado por otros críticos que se han ocupado del tema (Panési 2008, Gambero 2015).

Las opiniones que Borges vertió a lo largo de los años en declaraciones, entrevistas y testimonios, así como el entretenido anecdotario que circula alrededor de su figura, no dejan muchas dudas acerca de cuál era su opinión del peronismo. Sin embargo, nos parece atinada –al menos de manera provisoria– la distinción realizada por Enrique Pezzoni entre el sujeto empírico Jorge Luis Borges –sus declaraciones,

entrevistas y testimonios– y el sujeto textual Borges, el que se desprende de sus cuentos, poemas y ensayos (Louis 1999). Es éste último un sujeto textual polémico, que no cesa de corregir y modificar sus textos, de contradecir y contradecirse, variando y llevando al límite las posibilidades combinatorias de sus tramas y argumentos, así como las posiciones de las figuras enfrentadas y los destinos que se revelan en sus ficciones. Si hacemos a un lado al sujeto empírico para concentrarnos en los textos de Borges y el sujeto que éstos producen como efecto, ¿no hay allí algún intersticio para introducir un matiz, un modo de entender al peronismo no como un absoluto sino de forma polémica y contradictoria? ¿No hay lugar para la paradoja, las variantes combinatorias, las tramas que se reemplazan por otras tramas, los opuestos que se revelan idénticos, la confluencia del traidor y el héroe en una misma figura, la mirada omniabarcadora y comprensiva en la que el anverso y el reverso de una misma moneda sean iguales? ¿No hay para Borges siquiera un intento de comprensión del peronismo, como sí lo hay del nazismo en la voz del suboficial torturador nazi Otto Dietrich Zur Linde en “Deutches Requiem”?

Borgeanas ficciones peronistas

Escrito en 1946 con Bioy Casares bajo el seudónimo Bustos Domecq, en “La fiesta del monstruo” un bárbaro peronista relata las peripecias del 17 de Octubre de 1945 de un grupo de trabajadores que se dirigen a la Plaza de Mayo. El relato renuncia a la verosimilitud tanto en su lenguaje como en sus acciones, lo que desrealiza los sucesos históricos del 17 de Octubre, dotándolos de una pátina de irrealidad. Los trabajadores, oportunistas sin ideología ni convicciones políticas, son “arrastrados” a la manifestación política a la que concurren por dinero o temor a represalias. Nada se dice de la situación política ni de los motivos de la movilización. En consecuencia, el acto político se vacía de ideología, se despilitiza. El cuento cede la voz narrativa al “monstruo” del peronismo, no para “ponerse en el lugar del otro” o intentar comprenderlo, sino para que el otro muestre al hablar toda su barbarie; se trata de que, como se suele decir, “el pez muera por la boca”. Lo novedoso del relato es la invención de ese excesivo engendro monstruoso, una “lengua bárbara”: “un idioma bestial, hipermetafórico, desopilante, como si el «aluvión zoológico» hubiera encarnado en la voz de Góngora” (Pauls 2007: 155). Un pastiche perverso que entremezcla retazos deshilachados de lenguajes populares (inflexiones y expresiones extraídas de los barrios, de la lengua de los inmigrantes, el lunfardo, el cocoliche) y de referencias culturales de la época, refranes, lugares comunes y frases hechas, todo ello para ofrecernos una caricatura cruel de la lengua del peronismo. “La fiesta del monstruo” dota de un lenguaje hiperbólico y chillón al peronismo en abstracto, no a los simpatizantes del nuevo movimiento. Para los autores, el peronismo habla una lengua imposible, tensada al límite de lo inteligible.⁶ La voz del monstruo, que domina absolutamente todo el relato, alude al otro monstruo, Perón, cuyo discurso (para los autores) lo ocupa todo. Así, la escena política se representa de forma monológica, autoritaria y represiva (Gramuglio, 1989). Al “monstruo político” del peronismo le corresponde una lengua no menos monstruosa y aberrante, lo que hace del relato una pieza de realismo siniestro. En términos de Carlos

⁶ Una lengua que lleva el sentido al límite, no muy lejos de algunos de los experimentos literarios más radicales con el lenguaje narrativo.

Gamerro, los bárbaros seguidores del monstruo son colocados en el territorio ajeno y hostil de la literatura; burlados y ridiculizados, sienten más miedo del que meten (21: 2006). Pero el relato es algo más que, como indica Gramuglio (1989), una crítica política. Porque más que los horrores del peronismo, lo que entrevemos en esa ridiculización catártica es la sensación de temor y amenaza que buena parte de los intelectuales y de la sociedad experimentaron ante el surgimiento del nuevo fenómeno político. La voz del monstruo funciona como un espejo, que devuelve el propio mensaje en forma invertida. El monstruo muestra (es ésta una de sus posibles etimologías) al antiperonismo sin cadenas, en su vertiente más desatada.

El cuento, una reescritura del tema de “El matadero” con el lenguaje desaforado y el punto de vista de “La Refalosa”, se construye en analogía con esos relatos y sus circunstancias históricas, las de la época del rosismo, de donde extrae su sentido. El asesinato del estudiante judío el 17 de octubre en el centro de Buenos Aires reedita el del unitario en “El matadero” y la muerte de Francisco Laprida en el “Poema conjetural” publicado en 1943: en todos ellos, las muertes indignas de los intelectuales se producen como consecuencia de una violencia dispar, un enfrentamiento entre el solitario *homme de lettres* y la masa violenta que lo asesina. En este modo de concebir la historia, la antinomia entre civilización y barbarie se resuelve con la aniquilación de uno de los términos opuestos, aquel que encarna la civilización. En eso consiste el destino sudamericano, que Laprida comprende en el momento de su muerte: “vencen los gauchos, los bárbaros vencen”; la historia se repite y “la victoria es de los otros” (Borges 2006: 262). Para Borges, ese destino sudamericano que emerge con el golpe de Estado de 1943 por el nacionalista GOU (Grupo de Oficiales Unidos) dos años después tomará el nombre de peronismo. En la analogía –procedimiento que Sarmiento utiliza en el *Facundo* para comparar la llanura argentina y sus habitantes con Medio Oriente– los elementos comparados son cosa juzgada de antemano: en este cuento traza una interpretación cíclica de la historia nacional, la inexorable tragedia del triunfo de la barbarie. Digamos que, a su vez, la analogía supone un escollo para detectar la novedad, la particularidad de un suceso histórico o político.

Hay otro intertexto a tener en cuenta en el asesinato del cuento: la muerte por apedreo de Esteban –el primer mártir cristiano– que marca el surgimiento del cristianismo como religión independiente del judaísmo. Al igual que el rosismo, la emergencia del peronismo se liga a otro momento histórico de violencia fundacional.⁷ El cuento invierte la muerte del mártir, puesto que en él son los asesinos quienes van a fundar el nuevo orden social. La escena del asesinato del estudiante judío concentra por superposición historia nacional y religión occidental; el peronismo se ve asociado a la resurrección de la barbarie rosista como también a la aparición de una nueva religión. A través de la primera de estas analogías, el cuento concibe al peronismo en continuidad con la interpretación que, en el siglo anterior, los unitarios habían hecho del rosismo. A la vez, identifica en el nuevo movimiento un sustrato religioso que bebe de las aguas del cristianismo, pero lo hace invirtiendo sus principios morales fundamentales, la piedad y la compasión por el semejante. El peronismo como monstruo, otro irreductible, tiene un origen violento que aniquila de toda diferencia política, religiosa o cultural. En las décadas de 1920 y 1930 Borges había configurado su literatura a partir de un pasado

⁷ La asociación entre rosismo y religión cristiana también se encuentra en “El matadero” y en “La refalosa”.

mítico de compadritos criollos que habitaban los suburbios despoblados de Buenos Aires; en cambio, en “La fiesta del monstruo”, los bárbaros peronistas son en su mayoría inmigrantes (en particular, aparece la despreciada “bullanguería” italiana) que abandonan los suburbios para invadir el centro de la ciudad, cumbre del poder político y social.⁸ Sus compadritos eran individuos cuya virtud radicaba en el coraje en el duelo simétrico y ordenado; no así los peronistas del cuento, presentados como una masa de cobardes que ejercen la violencia contra otro. Mientras que la literatura de Borges se concentraba en los orillas y rehuía las luces del centro de la ciudad, ahora las orillas parecen estar fuera de quicio, desbordan sus límites y lo invaden todo.

El breve cuento “El simulacro” narra una puesta en escena y su representación, escena que a su vez emula las exequias de Eva Perón. La representación y sus diálogos, asevera el narrador, se repiten en distintos lugares a lo largo de la historia; las coordenadas espacio temporales del comienzo (Julio de 1952, un pueblito del Chaco) se difuminan para abrir el relato al eterno presente del mito. Luego el anónimo narrador interpreta la historia: “en ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet” (Borges 2010: 178). No llama la atención que se refiera en estos términos exclusivamente al gobierno de Perón; para Borges, el golpe de Estado de la Revolución Libertadora en 1955 significa la vuelta a la realidad (Borges 1999: 21).

La escena narrada en el cuento conforma un simulacro que duplica los años irreales del otro simulacro, los del gobierno peronista. Borges asocia al peronismo con el simulacro, la *mise en scène*, la ficción dentro de la ficción. La confusión del plano estético con la denominada “realidad”, Un antiguo procedimiento explotado por el barroco que comenta y despliega en muchos de sus textos,⁹ es desplazada hacia el terreno de la política argentina para emitir un juicio sobre el peronismo. La acusación de Borges es la siguiente: al confundir la ficción con la realidad, el peronismo, de un modo burdo y con fines atroces, hace de la política un simulacro. De este modo, un procedimiento estético valorado por el autor se convierte (el peronismo lo convierte) en una monstruosidad política. En el ensayo “1941”, publicado en *Sur* en ese año, Borges advierte que el nazismo adolece de “crasa inverosimilitud” (Borges 1999: 31). La irrealidad atribuida al nazismo, la idea de estar asistiendo a una burda puesta en escena, la volvemos a encontrar como principio explicativo del peronismo (Panesi 2008: 34).¹⁰

Pero ya la narración del cuento conforma en sí misma un simulacro: ficción que engloba la ficción política, pero no un simulacro respecto de un acontecimiento real que estaría por fuera de la representación. Las acciones humanas, la política, se producen como representaciones que siempre implican división: “eso no es patrimonio de la representación teatral sino que ocurre en toda acción humana. En todo acontecimiento político e histórico, que requiere una puesta en escena” (López 2013: 206). En esta perspectiva, el cuento subraya la indispensable carga dramática que toda representación conlleva como parte constitutiva de la política, instancia que el peronismo se encargaría de poner en primer plano en la política nacional.

⁸ Situación que también se produce en *Sábado de gloria* de Martínez Estrada.

⁹ Por citar sólo algunos ejemplos: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Tema del traidor y del héroe”, “Historia de la eternidad” y “Magias parciales del Quijote”.

¹⁰ También el adjetivo “craso”, que en el cuento calificaba a la mitología peronista, asimila nazismo y peronismo.

Aunque el narrador se muestra incrédulo y toma distancia de la escena representada, y aunque la década del gobierno de Perón, afirma que el peronismo conforma una mitología arraigada en lo popular: más que una irrealidad, una cosmovisión que comporta las representaciones y el imaginario de una comunidad. Siguiendo a Lévi-Strauss, los mitos son relatos históricos y ahistóricos a la vez, que se encuentran dentro y fuera del tiempo. Es decir que constituyen estructuras permanentes de comprensión de la realidad: se refieren a hechos pretéritos, pero continúan actuando en el presente y permitirán explicar el futuro: “nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política. Tal vez ésta no ha hecho más que reemplazar a aquél en nuestras sociedades contemporáneas” (Lévi-Strauss 1987: 232). Una mitología compendia un conjunto de ficciones verdaderas para un pueblo, cuyo orden de realidad se dirime –y su eficacia se encuentra– en el terreno de la creencia popular. Es aquí donde se juegan las capacidades de producir efectos de los mitos, ya que son las creencias las que determinan su valor. Aquí, al igual que en otros textos, Borges caracteriza como irreal a la década peronista; no obstante, como rasgo novedoso, capta que el peronismo se ha transformado en una mitología; un movimiento sutil, mediante el cual el simulacro opera un desvío del ámbito de lo irreal al del mito. Si, como afirma el cuento, el peronismo constituye una mitología, las prohibiciones y los decretos no lo borrarán tan fácilmente de la memoria colectiva. Mientras que al comienzo los sucesos se ubican en un lejano pueblito del Chaco, el narrador finaliza la historia diciendo que “a muchos no les bastó con *venir* una vez” (Borges 2010: 178).¹¹ Esa mitología tiene tal poder que involucra al distante e incrédulo narrador en la representación, e incluso en un propagador (¿involuntario?) del mito. Sin embargo, según Borges, la del peronismo es una mitología hecha para el arrabal, urdida con los condimentos del melodrama, género al que considera patético y lacrimoso.¹² El melodrama significa el retorno del sentimentalismo, el lamento y la queja, es decir, aquello que Borges había marginado, dejado de lado en sus lecturas de la literatura gauchesca y de Carriego para la construcción de su propia mitología del arrabal. El peronismo haría “mala” literatura popular (Gamerro 2015).

Los cuentos que comentamos se refieren explícitamente a sucesos históricos fundamentales del peronismo: el 17 de Octubre de 1945 y la muerte de Eva Perón. “La casa de Asterión” reelabora un mito –como en “El simulacro”– cuyo relato cede la voz al monstruo –lo que advertíamos en “La fiesta del monstruo”–, aunque con un sentido diferente al de aquellas ficciones. En este caso quien narra el mito griego del laberinto del minotauro es un monstruo erudito, versado en filosofía, historia y religión cristiana, que recita el Padrenuestro mientras espera a su redentor.¹³ Por ende Teseo, el héroe occidental que mata al monstruo, no realiza ninguna hazaña en el cuento. Este relato fue publicado en 1947, al comienzo de la primera presidencia de Perón (meses después de

¹¹ El resaltado me pertenece.

¹² En este sentido, recordemos la distinción de Ludmer entre la literatura gauchesca hecha para el pueblo, que identifica la ley con la justicia, la lengua dominante y el orden establecido, de la literatura del pueblo, que separa y confronta justicia y ley: “identifica la justicia con su propia voz, registro, historia, representaciones (con su propia lengua) y arroja esa fusión contra la ley” (2000: 227).

¹³ Al referirse a su casa, el minotauro refuta a Heródoto: “mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida”; luego cita a Platón: “como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura” (Borges 2006: 608). Y al final recita el Padrenuestro: “cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal” (Borges 2006: 609).

la salida de Borges de su trabajo como bibliotecario público). Al reescribir el mito, el cuento retoma la concepción sarmientina de la cultura nacional sintetizada por la contradicción entre civilización y barbarie. Si leemos “La casa de Asterión” a través de esta antinomia, y sin dudas el debate cultural y la política nacional de esos años habilitan esta lectura, Borges plantea una pedagogía sarmientina de la barbarie para la unión de los dos bandos enfrentados. En el “Poema conjetural” y en “La fiesta del monstruo” la contradicción entre civilización y barbarie era resuelta con la aniquilación violenta de uno de los términos; en cambio, en este cuento los términos opuestos se presentan en oxímoron, puesto que es la civilización violenta la que termina con la barbarie intelectual. La modificación de la perspectiva invierte la historia: la oposición tradicional entre la civilización portadora del saber y la barbarie violenta se desarticula. Más que la peculiaridad nacional o el destino sudamericano, la violencia y la exclusión se plantean –de nuevo bajo la forma de destino– como marcas inscriptas en el origen de la civilización occidental. Por un lado, es la violencia lo que permite el avance de la razón instrumental y su progreso técnico, mediante un proceso histórico que, con la conformación de los Estados nacionales en el siglo XIX, alcanza su punto culminante (Panesi 2000). Es decir que, por otra parte, la violencia es una conjetura, el “como si” del pacto cultural que se encuentra en relación adyacente; es la contracara que amenaza todo orden social. Al pensarse ella misma como conflicto, la literatura de Borges concibe la cultura (la nacional, pero también toda la cultura) como conflictos paradójicos de opuestos enfrentados, figuras que se entrelazan entre sí o intercambian sus posiciones sustituyéndose unas a otras.

Consideraciones finales

Si nos atenemos a una lectura literal, las ficciones de Borges no presentan novedades con respecto a las caracterizaciones ya conocidas sobre el peronismo: comprobamos el desprecio y el temor (impregnados de la conocida “seducción por la barbarie”) que la mirada paranoica del liberalismo argentino ha tenido hacia los estratos populares desde el siglo XIX. De todos modos, observamos también un reconocimiento temprano del carácter mítico del nuevo movimiento, que se desplaza de sus caracterizaciones tradicionales. En las ficciones que revisamos, Borges advierte que el peronismo piensa la política a partir de uno de sus rasgos modernos constitutivos, como un espacio de representación que requiere una puesta en escena.¹⁴ Al identificar en el nuevo movimiento la irrupción de una mitología popular en la política argentina, capta la emergencia de una voz popular inédita, si bien la caracteriza como omnipresente, hiperbólicamente barroca y casi ininteligible. Lo que no tiene en cuenta es que esa voz es plural: expresa las voces de aquellos que hasta ese momento estaban marginados de la cultura y no tenían representación en la escena política argentina.

Retomemos una de las preguntas que orientan este trabajo: ¿no hay ninguna paradoja en la concepción de Borges sobre el peronismo? Carlos Gamerro (2015) concluye que no hay ninguna contradicción, paradoja ni matiz en su condena absoluta y total de un régimen al que considera absoluto y totalitario. Pero, si tal fuera el caso, notamos una paradoja mínima: Borges estaría juzgando de manera total y absoluta, es

¹⁴ Décadas después, esta instancia representativa será profusamente debatida por diversas teorías políticas.

decir, totalitaria, a un régimen al que considera absoluto y totalitario: al juzgar al peronismo, pone en acto precisamente aquello que, según su modo de ver, sería censurable en el peronismo: la intolerancia, la imposibilidad de disentir con el régimen. Esta argumentación nos permite prescindir de la intencionalidad del autor, como también de las discusiones en torno a la realidad histórica efectiva y la naturaleza o esencia del peronismo. Con respecto a los exámenes de la crítica literaria sobre Borges y el peronismo, queda la posibilidad de que ella (mimetizada con Borges tal vez) haya hecho de la mirada de Borges sobre el peronismo aquello mismo que encuentra cuestionable en esa mirada: pensarla de un modo absoluto, de una vez y para siempre, sin lugar para matices ni contemplaciones.

Pero sería reduccionista pretender agotar la perspectiva de Borges sobre el peronismo en sus únicas dos ficciones que abordan acontecimientos históricos y políticos de aquel movimiento. “La fiesta del monstruo” exhibe que esa perspectiva es homóloga a la sostenida por varios intelectuales liberales del siglo XIX en relación con el rosismo: la del letrado asesinado por la masa violenta. Si el eje bajo el cual Borges interpreta al peronismo es el de la contradicción entre civilización y barbarie, donde el peronismo encarna la barbarie rosista, su concepción debería ser revisada en otras de sus ficciones (por lo menos desde mediados de la década de 1940) que, sin referirse explícitamente al peronismo y sus circunstancias históricas, retoman esa contradicción, que es fundamental en su obra. Por ello consideramos relevante rastrear y releer la aparición de esta antinomia, que puede iluminar otros vínculos con el peronismo. Este planteo no es muy diferente de las conocidas interpretaciones de Germán Rozenmacher y Juan José Sebrelí sobre “Casa tomada” de Cortázar: no hay en el cuento ningún elemento que se refiera explícitamente al peronismo, que permita una asociación directa entre el relato y la política argentina de su contexto de producción. Sin embargo, “Casa tomada” es leído como *el* relato paradigmático sobre la irrupción del peronismo.

Más que la abstracción de las circunstancias culturales y políticas inmediatas, leer a Borges en relación polémica con el peronismo acaso reclama la interrogación de lo político allí donde se lo supone ausente. La escritura de Borges, que interpela la base y el funcionamiento de toda organización política y cultural, nos permite pensar los dilemas que atravesaron la historia nacional y que perduran en la política actual: el carácter provisorio de cualquier trama, el momento en que una historia se transforma, o las formas siempre reversibles, las torsiones que el destino puede adquirir.

Una identidad, una cultura, una tradición –cambiantes y en continua transformación, nunca clausuradas– no se definen en sí mismas, sino que, tal como lo muestra Borges, se construyen en relación con –y a partir de– lo otro; es la otra cultura, la otra identidad, la que mejor caracteriza a una cultura o a una identidad. Las identidades y las tradiciones culturales no se bastan a sí mismas, sino que se construyen en el intercambio permanente con otras culturas e identidades; múltiples lenguas hablan en una lengua. Acaso el lenguaje de Borges y el del peronismo hablan la lengua del otro por la que están habitados. Borges ya lo decía en 1925, cuando valoraba “la verdad democrática de que el otro es un yo también y de que yo para él soy un otro y quizá un *ojalá no fuera*” (Borges 2012: 33-34).¹⁵ Aún quedan por pensar los cruces y las porosidades entre ambas mitologías, los modos peculiares en que una y otra se intersecan al hablar y ser habladas por la lengua del otro.

¹⁵ El subrayado pertenece al texto original.

Referencias bibliográficas

- Bioy Casares, A.; J. L. Borges (1977), “La fiesta del monstruo”. En *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Librería de la ciudad, 87-103.
- Bloom, H. (2009), “Borges, Neruda y Pessoa: un Whitman hispano-portugués”. En *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 473-501.
- Borges, J.L. (1999), “L’Illusion comique”. En *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 21-22.
- _____ (2006), *Obras completas*, Vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2010), *Obras completas*, Vol. II. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2012), *El tamaño de mi esperanza / El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Cella, S. (2010), “Imaginario y mitos en entredicho. Peronismo clásico y cultura”. En Juan José Giani (comp.), *200 años construyendo la Nación*. Rosario: Paso de los Libres, 427-442.
- Cortázar, J. (1970), “Casa tomada”. En *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 9-18.
- Echeverría, E. (2007), “El matadero”. En *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Centro editor de cultura, 91-116.
- Gamerro, C. (2006), “Renacimientos I: «La fiesta del monstruo»”. En *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 20-22.
- _____ (2015), “Borges o Perón”. En *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana, 279-299.
- Gramuglio, M.T. (1989), “Bioy, Borges y Sur: diálogos y duelos”. En *Punto de vista*, XII (34): 11-16.
- Jarkowski, A. (2013), “Borges: corregir y corregirse”. *La Biblioteca*, 13: 150-156.
- Lévi-Strauss, C. (1964), *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López, M. P. (2013), “Para nosotros, Borges”. *La Biblioteca*, 13: 202-208.
- Louis, A. (1999), *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ludmer, J. (2000), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Martínez Estrada, E. (1956), *Sábado de gloria*. Buenos Aires: Nova.
- Panesi, J. (2000), “Borges nacionalista”. En *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 131-152.
- _____ (2008), “Borges y el peronismo”. En Alejandro Korn (comp.), *El peronismo clásico (1945-1955)*. Buenos Aires: Paradiso, 30-41.
- Pauls, A. (2007), “Loca erudición”. En *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama, 141-155.
- Piglia, R. (1980), “Ideología y ficción en Borges”. En *Punto de vista*, 5: 87-95.
- _____ (2011), *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.
- Rozenmacher, G. (1962), “Cabecita negra”. En *Abanico (Revista de Letras de la Biblioteca Nacional)*, s/n: <http://www.bn.gov.ar/abanico/cabecita-negra> (01/08/2016).
- Sarlo, B. (1982), “Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo”. En *Punto de vista*, V, (16): 3-6.
- _____ (1995), *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

- Sebreli, J.J. (1965). Buenos Aires: vida cotidiana y alienación. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Shumway, N. (2013), *La invención de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Tatián, D. (2009), “La habitación del monstruo”. En *La conjura de los justos: Borges y la ciudad de los hombres*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 85-98.
- Viñas, D. (2011), “Borges y Perón”. En *Revista Tiempos Modernos: La Argentina entre populismo y militarismo*, Colección Reediciones y Antologías Biblioteca Nacional. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 299-300.
- Viñas, I. (1956), “La fiesta del monstruo”. En *Contorno*, 7/8: 50.
- White, E. (2007), *Los hechos de los Apóstoles*. Buenos Aires: Sudamericana.