



Política del efecto ficcional y literatura del eco político: Borges y Walsh

Javier Gastón Noble Antas

Universidad de Murcia

Resumen

La importancia de la ideología y el sentido común en la construcción de discursos políticos ocupa un lugar cada vez más destacado. La manera de elaborar nociones como las de Estado, libertad y justicia, entre otras, resulta clave para pensar esa importancia. La concepción de Bajtin acerca del material ideológico como algo flotante en la historia, que se plasma en los materiales sensibles (palabras, sonidos y gestos), permite entender la literatura como una disciplina que trabaja con partículas de aquello que aparece plasmado como ideología en las emisiones de los sujetos. Este artículo plantea dos esquemas opuestos de contaminación referidos a la relación entre ficción y realidad en las obras de Rodolfo Walsh y Jorge Luis Borges con el fin de alumbrar dos posiciones diferentes de enfrentarse a la política.

Palabras clave: Borges, Rodolfo Walsh, democracia, representación, Estado, política, literatura, ficción y realidad, ideología, peronismo, literatura argentina

Abstract: The importance of ideology and common sense is taking an increasingly relevant place in the construction of political speeches. The way to elaborate notions as State, freedom and justice, amongst others, is key to think about that importance. Bajtin's conception about ideological material as something floating in history and expressing itself through sensitive materials (words, sounds and gestures), allows to understand literature as a discipline that works with particles of what appears as ideology in subjects' emissions. This paper proposes two opposite frameworks of contamination referring to the relation between fiction and reality in the works of Rodolfo Walsh and Jorge Luis Borges in order to enlighten two different ways of dealing with politics.

Key words: Borges, Rodolfo Walsh, Democracy, Democracy, representation, State, politics, literature, fiction and reality, ideology, Peronism, Argentine literature

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	269
1- BORGES	270
1.1- La imposibilidad de la identidad.....	270
1.2- Tranquilidades de las buenas intenciones: germanofilia y barbarie ...	272
1.3- La ficción Estatal y sus efectos interventores	277
2- WALSH.....	283
2.1- Esa mujer (1965).....	283
2.2- Itinerario de Walsh: del policial puro de Borges a la muerte que denuncia	293
2.3- La hibridación de la muerte: enigma o realidad entrometida.....	294
2.4- La denuncia como silencio	296
2.5- La realidad en la ficción: el detective fuera de la literatura.....	298
3- POSICIONES DE BORGES Y WALSH: irrealidad o intersticios de una realidad a descubrir.....	301
4- CONCLUSIÓN.....	303
BIBLIOGRAFÍA	304

INTRODUCCIÓN

El pensamiento político de Borges es conocido: conservador, anarquista, liberal, apolítico, etc. Sus posicionamientos políticos más claros estuvieron referidos al avance fascista y nazi durante la segunda Guerra mundial, la asfixia de la vida pública en la Argentina del primer peronismo y la infamia de la política en la década del treinta. El de Rodolfo Walsh también lo es: un periodista, traductor y literato que se sumerge en la investigación de crímenes cometidos por el Estado argentino y acababa repartiendo su *Carta abierta a la Junta militar* hasta el momento de su muerte, siendo militante de la agrupación Montoneros. En este artículo trabajaremos dos esquemas opuestos de

contaminación referidos a la relación entre ficción y realidad (literatura y política). El primero será el de la irrupción de la ficción en la realidad, ejemplificado en la obra de Borges. El segundo, relativo a la intromisión de la realidad en la ficción, será tratado en la figura de Rodolfo Walsh. En ambos casos reseñaremos un relato breve y lo pondremos en el contexto de sus obras. Así, nos ocuparemos de *La lotería en Babilonia* (1941), de Borges y de *Esa Mujer* (1965), de Rodolfo Walsh.

El objetivo no será llegar a un diagnóstico ni descripción del “pensamiento de Borges y Walsh”, sino estudiar algunos fragmentos de sus obras como dispositivos discursivos operativos en la construcción ideológica del Estado y los sujetos (o individuos) dentro del espacio político.

1- BORGES

1.1- La imposibilidad de la identidad

En el libro *Otras inquisiciones*, aparecido en 1952, figura un texto titulado *Nuestro pobre individualismo*, firmado en 1946, en el cual Borges estampa una serie de impresiones acerca de un tema que ocupó marcadamente a intelectuales argentinos de la primera mitad del siglo XX: la identidad nacional, el “ser argentino”. Este texto no constituye ningún hito en cuanto a su elaboración teórica, sin embargo, establece un conjunto de nociones que recorren toda la obra de Borges en cuanto a su relación con la política: una suerte de solución general basada en la cosmovisión de los ciudadanos argentinos construida sobre un individualismo caótico:

El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción. (Borges, 1974: 658)

Este texto se produce a pocos años del final de la Segunda Guerra Mundial¹ y está fechado el mismo año en que Juan Domingo Perón asumió su primera presidencia. Como

¹ En relación al ambiente cultural de aquella época, Sebrelli nos informa: Frente a la Segunda Guerra Mundial se rompieron los últimos vínculos entre liberales y nacionalistas. Éstos en su totalidad y los católicos, salvo una minoría,

es sabido, la enemistad de Borges con el nacionalismo fue central en su producción desde la década del treinta hasta los años cincuenta (Louis, 2000:61- 71). De este modo, la argumentación borgiana discurre dentro de un marco en que el nacionalismo² era una opción clara y en auge³. Las raíces de su reflexión no se ocultan, así, al final del texto nombra al *casi olvidado Spencer*, añadiendo:

...el más urgente de los problemas de nuestra época es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes. (Borges, 1974:659)

Borges es fiel a un individualismo que descrea de las abstracciones estatales, pero, a la vez, ve el “orden” europeo como solución del caos latinoamericano. En nuestros días, concepciones como esta son catalogadas como esencialistas. La simplificación, tal como la hecha por Borges, del problema de las identidades nacionales como cuestión referida a la naturaleza de las diferentes naciones, parece repetir el prejuicio de una periferia que se piensa a sí misma como un reflejo distorsionado de la centralidad. Atribuirle la responsabilidad de la dicotomía entre liberalismo y populismo nacionalista sería un exceso. Su intervención fue, más bien, el refuerzo, desde la intelectualidad, de un *sentido común* que ya estaba en vías de funcionamiento. En cierta medida, la relación de Borges con la política se ve envuelta en un marco social similar al destacado por Piglia acerca de la revista *Sur*:

Sur representa la persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo XIX. En más de un sentido habría que decir que es una revista de la generación del 80 publicada con 50 años de atraso. A partir de 1931 *Sur* refleja (a pesar suyo) lo que podríamos llamar la crisis del sistema tradicional de legitimidad cultural. (Piglia, 2001b:70-72)

ocultaban bajo la posición neutralista sus simpatías por el eje. Los liberales, a través de *Sur* y de otras publicaciones, como *Antinazi*, se declararon a favor de los Aliados (Sebreli, 2002: 96).

² Al inicio del texto nos explicita su propósito: Aquí, los nacionalistas pululan; los mueve, según ellos, el atendible o inocente propósito de fomentar los mejores rasgos argentinos. Ignoran, sin embargo, a los argentinos; en la polémica, prefieren definirlos en función de algún hecho externo; de los conquistadores españoles (digamos) o de una imaginaria tradición católica o del «imperialismo sajón» (Borges, 1989a: 658).

³ La República Argentina recién declaró la guerra a Alemania el 25 de marzo de 1945 por presiones de EE UU, cuando la derrota final de Alemania estaba prácticamente consumada.

Ahora bien, la concepción cultural y sociopolítica dominante suele cerrarse en una naturalización de cuestiones que, en realidad, son fruto de un triunfo hegemónico. Teorías políticas hoy en boga (como por ejemplo el populismo esbozado por Laclau) suelen hacer hincapié en la centralidad jugada por el refuerzo o desintegración del sentido común como el objetivo definitivo de toda lucha política. Como veremos más adelante, Borges, en las revistas de circulación masiva, elabora un estilo que asume dicha centralidad y la enfrenta mediante la exhibición del absurdo de las posiciones imperantes en el ambiente cultural.

Aquí debe añadirse algo esencial, destacado por Ricardo Piglia, referido a su narrativa: Borges trabaja siempre como un constructor de miniaturas (Piglia, 2001a:73-86). Este rasgo estilístico refuerza los efectos semánticos de las imágenes o símbolos elaborados en sus cuentos. El problema añadido a este estilo es el de incurrir en homologaciones de gran escala que arrojan como resultado una equiparación entre opuestos, entre enemigos. Lo peligroso de este procedimiento es que suele concluir en una suma cero de la identidad: todo lo que de negativo tenga un sujeto se complementa en su opuesto. Justamente ese tipo de matriz es la que funciona en la cosmovisión de la *Physis* de los griegos, la cual se desbaratará por la acción del azar como veremos luego, en el análisis de *La lotería en Babilonia*.

1.2- Tranquilidades de las buenas intenciones: germanofilia y barbarie

En el cuento *Deutsches Requiem* (que se publicó por primera vez en 1946 y se incluyó en el volumen *El Aleph* en 1949) sucede algo similar a lo que venimos tratando: la comprensión y profundización del discurso metafísico y político del nazismo atraviesa a un sujeto hasta el punto de desmaterializarlo como humano, pero, a la vez, muestra una suerte de igualación entre la posición alemana, la inglesa y la judía. El discurso del nacionalsocialismo es sintetizado con total eficacia mediante la enunciación en primera persona del personaje-narrador Otto Dietrich zur Linde.

Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir. (Borges, 1979:576)

Antes de este fragmento el narrador nos hace una aclaración que es significativa: *No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido*

(Borges, 1979:576). El narrador está a punto de ser fusilado, el juicio ya ha pasado, y, sin embargo afirma estar ayuno de *culpas*. La manera de explicar la adhesión al nazismo está gobernada por una cuota de justificación racional que, a mi entender, es la clave del cuento. Borges entiende el nazismo como una suerte de barbarie camuflada dentro de la cultura occidental. En todo el cuento, el narrador nos intenta persuadir de su racionalidad y civismo, es decir, proclama lo civilizado de su empresa, para contrarrestar la barbarie que siente en su interior. La narración presenta cierto fatalismo, proveniente de lo que puede interpretarse como una «mala lectura» (Sánchez, 2013:234-246). Esta mala lectura se fundamenta en la extrapolación de elementos históricos, religiosos, filosóficos, etc.

Aseveran los teólogos que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Nadie puede ser, digo yo, nadie puede probar una copa de agua o partir un trozo de pan, sin justificación. Para cada hombre, esa justificación es distinta; yo esperaba la guerra inexorable que probaría nuestra fe. (Borges, 1979:577)

Las conclusiones derivadas de una lectura desmesurada de la tradición cristiana llevan al personaje a interpretar sus actos como efecto y, a la vez, fundamento, de una trama ideológica previa. A esta idea, se le suman argumentos provenientes del mundo de la filosofía y el arte:

En el primer volumen de Parerga und Paralipomena releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. (Borges, 1979:578)

Esta obra fue escrita mientras se celebraban los juicios de Nuremberg. La actitud del narrador es la de un completo quiebre, una ruptura profunda respecto al sistema que lo condena a muerte, anclada en convicciones inamovibles. Las referencias a la filosofía y a la música, sirven al fin de borrar la violencia bélica de la crónica. Borges entiende el nazismo como una forma particular y extremada de nacionalismo, cuyo discurso es corrosivo y autodestructivo, y que, en última instancia, es inviable, debido a que su

defensa es imposible desde su mismo interior; en otros términos: la acción en la realidad de los sujetos de una ficción destructiva, desemboca en la autodestrucción.

Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas. Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno. (Borges, 1979:581)

Deutsches Requiem pertenece a una constelación de obras borgianas en que se trabaja sobre los problemas de la identidad nacional como propuesta política práctica (Louis, 2000:61- 71). La idea borgiana que expresa con más claridad la construcción de la ideología nazi a partir de una ficción que se destruye a sí misma, es la que reza *Hitler quiere ser derrotado*⁴. De modo que, la ficción de un *orden nuevo sobre el mundo*, en el que *Alemania es el yunque e Inglaterra el martillo*, es posible solamente en el terreno imaginario del discurso, pero esa posibilidad acaba siempre en la autodestrucción cuando se desplaza al terreno de la realidad. Borges afirma entonces que, quizás, se puede justificar la locura de Hitler, pero nunca la de sus seguidores (Borges, 1979:78; 1998c:63). Esto es, el discurso de Hitler se sostiene, la articulación de su discurso en la práctica gubernamental, no. En agosto de 1944 publicó el texto *Tres versiones de Judas* (Borges, 1979:514-18) en el que se explica una lectura original de la crucifixión. La lectura, aunque sugerente, conserva una conclusión similar a la del final de *Deutsches Requiem*: Judas es el verdadero hijo de Dios que obra el milagroso plan divino (Borges, 1979:516). Así, la mecánica homologación de diferencias borgiana está en marcha: para que exista el orden hace falta caos, para que exista el bien es necesario que alguien encarne el mal, para la civilización, la barbarie. La misma matriz funciona en los siguientes pasajes de *Los teólogos*, cuento incluido en *El Aleph* en 1949, en los que las conclusiones de un pasaje bíblico trae consecuencias desmesuradas:

Muchos histriones profesaron el ascetismo; alguno se mutiló, como Orígenes; otros moraron bajo tierra, en las cloacas; otros se arrancaron los ojos; otros (...) "pacían como los bueyes y su pelo crecía como de águila". De la

⁴ "Anotación al 23 de agosto de 1944", en (Borges, 1979:727-28). También puede agregarse el texto "Definición de germanófilo" (El Hogar 13 de diciembre de 1940), en (Borges, 1998c: 59-63).

mortificación y el rigor pasaban, muchas veces, al crimen; ciertas comunidades toleraban el robo; otras, el homicidio; otras, la sodomía, el incesto y la bestialidad. (...)En los libros herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el Zohar, que el mundo inferior es reflejo del superior. Los histriones fundaron su doctrina sobre una perversión de esa idea. (...) Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. (...) *También decían que no ser un malvado es una soberbia satánica...* (Borges, 1979:553-54, cursiva mía)

La estructura de estos pasajes es similar a la destacada en *Deutsches Requiem* y *Tres versiones de Judas*. Una lectura errónea que funda una teoría distorsionada de la realidad y, con ello, una actuación perversa y equívoca. De esta manera, la verdad es algo que trasciende a los actores, a las enemistades. Borges comienza su cruzada contra el “nazismo autóctono” en el año 1939 (“Ensayo de imparcialidad”, Borges, 2016: 394-96) y ésta dura hasta la publicación del cuento del que nos ocupamos. En este sentido, el relato puede leerse como una condensación de los peligros sentidos por Borges durante el ascenso del nazismo y del fascismo en Europa. En el año 1945, Borges, en “Nota sobre la paz”, escribe: «*Decir que ha vencido Inglaterra es decir que la cultura occidental ha vencido, es decir que Roma ha vencido*» (Borges, 2016:399)⁵. De manera que, el cuento, consiste en una síntesis de la incomprensión de la barbarie representada por el nazismo en aquellos años. El narrador nos dice que una de las dificultades en sus años de formación fue la de que *a pesar de no carecer de valor, le falta toda vocación de violencia* (Borges, 1974:577). Cuando nos habla de la obra del poeta al que aniquila (David Jerusalem), dice de éste, que *celebra cada cosa con minucioso amor* a diferencia de Whitman que lo hace de modo general (Borges, 1974:578). Luego de esto sucede algo significativo, para explicar su proceder implacable, afirma que no hay nada que no puede ser un infierno si no podemos olvidarlo (una cara, una palabra, un mapa) y que *decidió aplicar ese principio* al campo de concentración. La narración se detiene en tres puntos suspensivos con una llamada al pie de página en la que *el editor* nos informa que *fue inevitable eliminar unas páginas*. El juego meta-textual de Borges es conocido: autores

⁵ Louis señala al respecto: «Se trata, sin embargo, de una Roma no sólo antigua sino imaginaria (...) la Roma imperial a la que Inglaterra identifica su propio imperio. Una Inglaterra que no es menos literaria, es la Inglaterra real de la literatura, que Borges concibe dominada por una virtud literaria esencial: la ausencia de nacionalismo burdo, y, por lo tanto, de color local, una literatura marcada por el final de su era colonial.» (Louis, 2000:68)

apócrifos reseñados por escritores reales, el nombre del autor del cuento en medio del relato como personaje, citas auténticas que refuerzan un texto ficcional, etc. En este caso, es legítimo pensar que *la nota al pie* sugiere la omisión de la metodología de tortura implementada por Otto Dietrich en el campo de concentración. Esto es, la primera persona nazi intenta lograr una justificación de su cosmovisión omitiendo las aberraciones cometidas, borrando los elementos particulares de los individuos dentro de una trama conceptual de gran escala.

La mención de textos publicados en revistas de difusión masiva a finales de la década del '30 como refuerzos temáticos del cuento, nos permite añadir algo sobre el estilo de Borges, que se conecta con la significación de *Deutsches Requiem*. En sus intervenciones en la prensa, Borges reemplaza la argumentación persuasiva por la simple exhibición. Es decir, no intenta argumentar una postura sino demostrar la incoherencia del argumento de los demás (Louis, 2000:62). En base a lo anterior, concluimos que *Deutsches Requiem* consiste en la exhibición de una realidad incoherente y no en una apología del nazismo que iguala oprimidos y opresores. El narrador de *Deutsches Requiem* no intenta «ser perdonado», sino «ser comprendido». Por esta razón, omite la dimensión violenta de la ideología que lo atraviesa.

Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agoniqué con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable. (Borges, 1974:579)

Asesinar al poeta judío David Jerusalem en un campo de exterminio no es una crueldad, es una muestra de reconocimiento: es un hombre superior sobre el que no debe ejercerse el pecado de la piedad. Otto Dietrich intenta justificar con esto su ausencia en los campos de batalla. Su estrategia discursiva es la de sostener que existe mayor dificultad en mantener la implacabilidad del nuevo orden lejos de la lucha: *es más fácil morir por una religión que vivirla con plenitud* (Borges, 1974:578).

El narrador del cuento acaba por constituirse como una imagen de gran potencial simbólico para “mostrar” el nazismo, y es equivalente a otras figuras de la obra borgiana: la biblioteca, el Aleph, el Zahir, el Inmortal, el Laberinto, etc. El Estado está borrado como

estructura material, pero se encuentra ensamblado en un marco cosmológico y moral más profundo: *El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo* (Borges, 1974:578). Así, el Estado no es más que una razón, una finalidad de una ideología que estructura a los sujetos prescindiendo de elementos reales. Finalmente, vemos que la incoherencia y auto-destructividad del nazismo no se refutan argumentativamente, sólo se exponen como una locura peligrosa y dañina, como un efecto de lectura.

1.3- La ficción Estatal y sus efectos interventores

En este apartado reseñaremos *La lotería en Babilonia*, con el fin de poner de relieve esquemas ficcionales y argumentativos, que fundamentan la concepción política que entiende al Estado como el mayor peligro ante los ciudadanos y a la democracia como una exacerbación del azar, que perjudica cualquier intento de orden y cuya legitimidad deriva de un conjunto de disparates.

La lotería en Babilonia se publica en el volumen *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1941. En él se narran las especulaciones de un ciudadano babilonio respecto al modo en que su vida es atravesada por las consecuencias de la aplicación de la Lotería en Babilonia. En el principio del relato, el narrador menciona una diversidad en sus experiencias anteriores con una enumeración caótica: *Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles*⁶(Borges, 1979:456). Inmediatamente, se informa que tal enumeración es producto de la participación en la lotería.

Durante un año de la luna, he sido declarado invisible: gritaba y no me respondían, robaba el pan y no me decapitaban. He conocido lo que ignoran los griegos, la incertidumbre. En una cámara de bronce, ante el pañuelo silencioso del estrangulador, la esperanza me ha sido fiel; en el río de los deleites, el pánico.

Mi padre refería que antiguamente -¿cuestión de siglos, de años?- la lotería en Babilonia era un juego de carácter plebeyo. (Borges, 1979:456)

⁶ Sobre el procedimiento de enumeración y el funcionamiento de la hipálage en el pensamiento de Borges, véase: (González, 2013: 108-126).

Nos interesa rescatar algunos elementos: la arbitrariedad de las vidas babilonias; la contraposición de este orden caótico o azaroso al mundo griego; el origen plebeyo de este juego; y, finalmente, la invisibilidad aplicada como castigo. En materia de construcción de personajes, Borges entiende que comprender una lengua, una gramática, es equivalente a comprender un destino (Piglia, 2001a: 73-86), como se desprende de la siguiente cita:

En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. (Borges-Guerrero, 1998:15)

Así, la diversidad caótica de experiencias se contrapone al orden firme del destino, adquiriendo un carácter negativo asociado con la incertidumbre y el desamparo. Por otra parte, el carácter plebeyo del origen del juego y el castigo de la invisibilidad refuerzan la carga negativa del azar, en tanto que sugieren la implementación, a gran escala, de un sistema que nació acotado a una capa social, que, por tanto, representa una amenaza. En la actualidad, ambas palabras son numerosas veces utilizadas en el debate político. Veremos luego, que la significación actual de “plebeyo” e “invisible” en el ámbito político, mantiene cierta conexión con la significación del relato.

El cuento continúa describiendo el inicio de la lotería como un juego simple: unos cartones que se entregaban a cambio de monedas de cobre o huesos y que, luego de un sorteo, eran válidos para ganar monedas de plata. El giro llamativo de la narración se produce cuando se nos informa que esa forma del juego fracasó debido a la pobreza moral de dirigirse *únicamente a la esperanza* y no *a todas las facultades del hombre* (Borges, 1979:456). Para evitar la desaparición del juego se introdujeron alternativas adversas en el sorteo, bajo la forma de multas. El riesgo de perder incrementó el valor del triunfo y de la lotería, y así, los babilonios se volcaron al juego. Como en varias obras de Borges, la justificación de la participación de los ciudadanos es la de apelar a la valentía, al honor (Piglia, 1993: 102-04; 2004:33-42). Así, quien no jugaba era considerado un pusilánime, pero, con el tiempo, también fueron considerados cobardes quienes abonaban la multa.

La Compañía (así empezó a llamársela entonces) tuvo que velar por los ganadores, que no podían cobrar los premios si faltaba en las cajas el importe

casi total de las multas. Entabló una demanda a los perdedores: el juez los condenó a pagar la multa original y las costas o a unos días de cárcel. Todos optaron por la cárcel, para *defraudar* a la Compañía. *De esa bravata de unos pocos nace el todopoder de la Compañía: su valor eclesiástico, metafísico.* (Borges, 1979:457, cursiva mía)

Vemos en la parte destacada en cursiva expresiones muy comunes en el discurso borgiano respecto al valor del Estado. Se desprende así, que el carácter absoluto del Estado es fruto de una imprudencia de los perdedores. Como simple apunte y no como deducción rigurosa de este pasaje, añadimos que puede trazarse un paralelismo entre *esa bravata de unos pocos* y aquella nota al pie en que se destaca la falta de asunción del orden entre los argentinos: estafar al Estado es en definitiva perdonable porque no se está estafando a nadie (Borges, 1979:658). Ahora bien, para Borges, el Estado es una abstracción, pero también lo es el mundo, como bien se ve en el famoso ensayo *El idioma analítico de John Wilkins*:

He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. (Borges, 1979:708)

El individualismo de Borges suele fundamentarse en esta matriz en que todo lo colectivo se explica como una abstracción excesiva. Ahora bien, en varios de sus cuentos, profundiza la deconstrucción hasta el punto de mostrar al sujeto como una colección de anécdotas, recuerdos e impresiones. Uno de los ejemplos más emblemáticos de este proceder es el cuento *Funes el memorioso*, en el cual se nos explica que es imposible siquiera pensar sin la intervención del olvido. En ese cuento, a Ireneo Funes la palabra «perro» le resulta incomprendible por *abarcarse tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma*; de modo que *le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)* (Borges, 1979:490). Más allá del nominalismo radical expresado en *Funes el memorioso*, podemos concretar que, en el cuento del que nos ocupamos, el valor de *La Compañía* es equivalente al valor del Estado. Asumido esto, la crónica del narrador respecto a la lotería en Babilonia, se torna rica en descripciones construidas con categorías políticas. El todopoder adquirido por La Compañía debido a la bravata de quienes asumían jugar pero

defraudaban en el pago de deudas hizo que se incluyeran en los sorteos unas suertes negativas de carácter no dinerario, esto es, castigos físicos y carcelarios. Vemos así, que lo que comenzó como una actividad lúdica, acabó convirtiéndose en un orden rígido que condiciona la casi totalidad de la vida. La «pobreza moral» de un juego que incorporaba solamente a la esperanza, es enriquecida al agregar el miedo por intermedio de la aplicación de castigos. Es sabido que, en la concepción moderna, el miedo y la esperanza son los elementos emotivos por excelencia a gestionarse mediante la política. Esta lectura se ve reforzada por lo que acontece luego de agregar castigos. En principio, se nos dice que, por intermediación de los moralistas, se incluyen premios que no tienen que ver con el dinero ya que la felicidad no está garantizada por esa vía. Pero inmediatamente se menciona una *inquietud que cundía en los barrios bajos* (Borges, 1979:457) respecto a la exclusión del juego de quienes no podían pagar la participación. El reclamo es el de la participación igualitaria de pobres y de ricos, lo cual genera una *indignada agitación* que queda grabada en la memoria de Babilonia. El resultado es el nacimiento de un “nuevo orden” que, según nos dice el narrador, algunos no comprendieron o simulon no comprender. Este nuevo orden es justo el de la intromisión del azar en la vida:

Un esclavo robó un billete carmesí, que en el sorteo lo hizo acreedor a que le quemaran la lengua. El código fijaba esa misma pena para el que robaba un billete. Algunos babilonios argumentaban que merecía el hierro candente, en su calidad de ladrón; otros, magnánimos, que el verdugo debía aplicárselo porque así lo había determinado el azar... (Borges, 1979:457-58)

El dilema ante el castigo es similar a la argumentación kantiana frente a la Ley y el deber. El debate sobre el hecho provocó disturbios, conflictos sangrientos hasta que finalmente *la gente babilónica impuso finalmente su voluntad, contra la oposición de los ricos*: la totalidad del poder público quedó bajo el dominio de *La Compañía* y la lotería adquirió un carácter *secreto, gratuito y general* (Borges, 1979:458). De esta manera, todo ciudadano babilonio acabó participando desde su nacimiento en un sorteo secreto que regía todo su destino. El lenguaje utilizado por Borges en estos pasajes proviene claramente del mundo de la política. Por una parte, nos recuerda a las leyes de educación del año 1918 en Argentina, y por la otra, a la sanción de la ley electoral Saenz Peña aplicada por el Congreso de la Nación Argentina el 10 de febrero de 1912, la cual estipulaba el derecho votar de forma secreta. Asumiendo que *La compañía* es equivalente

al Estado y que la Lotería es una actividad que, para conseguir éxito y legitimidad entre los ciudadanos babilonios, requiere de una participación universal, podemos decir que todo el relato parece estar apuntando a la práctica electoral y al sistema representativo del Estado. En este punto, el “origen plebeyo” y la invisibilidad, adquieren un sentido diferente: en cierta medida se trata de las delimitaciones históricas de un Estado respecto a sus ciudadanos.

Si bien el cuento gira en torno a la implementación del azar en Babilonia, finalizando el mismo se nos explica que, asumir el azar como base de la vida en Babilonia, conllevó el riesgo de debilitar la imagen todopoderosa conseguida por *La Compañía*. Este hecho desembocó en la utilización de todo tipo de mecanismos para mantener tal imagen: magia, brujos, espías y especialmente delatores. Las delaciones cuentan con una forma sistemática de recolección, pero siguen siendo extraoficiales en cuanto a las responsabilidades de la *Compañía*. Así, *La Lotería en Babilonia*, acaba por cerrarse bajo la forma de un sistema útil para la intervención política que se va burocratizando hasta el punto de casi desaparecer de la percepción, debido a entenderse como parte del orden inalcanzable del universo:

Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a un otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos), otro exacerbará la muerte (es decir la hará infame o la enriquecerá de torturas), otros pueden negarse a cumplirla... Tal es el esquema simbólico. En la realidad el número de sorteos es infinito. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. (Borges, 1979:458)

Tal confusión entre el juego y el Universo, se nos dice, incide en las prácticas más cotidianas de los babilonios. Así, éstos optan por intercalar cosas aleatorias y contingentes en cualquier crónica, relato o construcción organizada. Esta característica de los babilonios, es aprovechada para sugerirnos que algunos de los datos referidos en el relato están falseados. Vemos entonces, que el vínculo entre *La Compañía* y los ciudadanos babilonios consiste en un sistema que intenta regular las particularidades mediante un orden que es *tan rígido y caótico como el azar*. En Borges este vínculo no es

verdadero ni falso, es producto de una ficción, de un artificio que se inserta en la realidad y la modifica. El estado tiende a manipular el azar y presentarlo como determinación (Piglia, 2007:25). No intentamos reconstruir una lectura de este cuento como un tratado político, sino de ver que su temática está atravesada por algunos núcleos de la teoría política como son los de la construcción de relatos útiles para encausar el miedo y la esperanza concediendo el derecho a la participación. En este sentido, el tema de cómo una forma ficcional repercute en la realidad es una manera torpe de mencionar lo que Gramsci llamó hegemonía y lo que otros teóricos políticos estudian como ideología. Por otra parte, la forma en que se nos refiere la historia de *La Compañía* involucra el problema acerca de los mitos de origen nacionales. Este tema se ve más claramente en el cuento *Tema del traidor y del héroe* (Borges, 1979:496-99), recogido en *Artificios* en 1944. Allí se nos cuenta la historia de cómo un héroe nacional (Kilpatrik), que fue en realidad un traidor, al ser descubierto, pidió que se lo asesine públicamente, con lo cual salvó su imagen y propició la rebelión de la nación. Este plan reproduce una escena teatral similar a la de *Julio César* de Shakespeare. El cuento nos explica el desvelamiento de estas circunstancias, como parte de la investigación, llevada a cabo cien años después de su acontecimiento por un descendiente del mismo héroe, que, tras descubrir la verdad, decide guardar silencio. Al final del cuento se nos sugiere una duda: *quizás ese silencio estaba incluido en el antiguo plan*. Nuevamente Borges apunta a esa zona indecible, difusa, en que la realidad se mezcla con la ficción o, mejor dicho, en que la ficción condiciona la realidad. No se trata de destacar ese terreno ambiguo, sino de destacar que las ficciones narrativas de Borges contienen herramientas útiles para pensar el papel ejercido por un discurso hegemónico en las subjetividades. El procedimiento es repetido, incluso puede llegar a pensarse como mecánico: una idea se construye como una trama, esta trama es difundida y aceptada, una vez aceptada los sujetos actúan sobre la realidad en base a ese discurso ficcional.

Al inicio de este trabajo citábamos las opiniones de Borges en relación a la identidad argentina y las tensiones existentes con una visión ordenada del mundo como la de los europeos. El breve comentario sobre estos dos cuentos arroja un resultado inquietante: en *La lotería en Babilonia* la inclusión de exterioridades a un sistema, a una actividad sistemática, provoca la contaminación de cualquier forma de aspiración a la verdad, a la coherencia y al orden; en *Deutsches Requiem*, la pretensión de instalar un

orden nuevo lleva a la autodestrucción y a la aniquilación. El anarquismo conservador de Borges se refuerza finalmente en un modelo occidental que, si bien es el responsable de los tejidos discursivos y ficcionales que derivan en esos peligros, es defendido por simple apelación a una tradición⁷.

2- WALSH

2.1- Esa mujer (1965)

El Coronel elogia mi puntualidad.

—Es puntual como los alemanes —dice.

—O como los ingleses.

El Coronel tiene apellido alemán.

Es un hombre corpulento, canoso, de cara ancha, tostada.

—He leído sus cosas —propone—. Lo felicito.

Mientras sirve dos grandes vasos de whisky, me va informando, casualmente, que tiene 20 años de servicios de informaciones, que ha estudiado filosofía y letras, que es un curioso del arte. No subraya nada, simplemente deja establecido el terreno en que podemos operar, una zona vagamente común.

Desde el gran ventanal del décimo piso se ve la ciudad en el atardecer, las luces pálidas del río. Desde aquí es fácil amar, siquiera momentáneamente, Buenos Aires. Pero no es ninguna forma concebible de amor lo que nos ha reunido.

El Coronel busca unos nombres, unos papeles que acaso yo tenga.

Yo busco una muerta, un lugar en el mapa. Aún no es una búsqueda, es apenas una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme.

⁷ Aquí podría estudiarse la manera en que Borges menciona la «tradición occidental» en la conferencia “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1974: 267- 274). Este texto se incluyó, en 1953, en el libro *Discusión*, publicado inicialmente en 1932, y fue pronunciado en el Colegio Libre de Estudios superiores en 1951: « ¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental». (Borges, 1974:272, cursiva mía).

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra.

El Coronel sabe dónde está.

Se mueve con facilidad en el piso de muebles ampulosos, ornado de marfiles y de bronces, de platos de Meissen y Canton. Sonríe ante el Jongkind falso, el Figari dudoso. Pienso en la cara que pondría si le dijera quién fabrica los Jongkind, pero en cambio elogio su whisky.

Él bebe con vigor, con salud, con entusiasmo, con alegría, con superioridad, con desprecio. Su cara cambia y cambia, mientras sus manos gordas hacen girar el vaso lentamente.

—Esos papeles —dice.

Lo miro.

—Esa mujer, Coronel.

Sonríe.

—Todo se encadena —filosofa.

A un potiche de porcelana de Viena le falta una esquirla en la base. Una lámpara de cristal esta rajada. El Coronel, con los ojos brumosos y sonriendo, habla de la bomba.

—La pusieron en el palier. Creen que yo tengo la culpa. Si supieran lo que he hecho por ellos esos roñosos.

— ¿Mucho daño? —pregunto. Me importa un carajo.

—Bastante. Mi hija. La he puesto en manos de un psiquiatra. Tiene 12 años —dice.

El Coronel bebe, con ira, con tristeza, con miedo, con remordimiento. Entra su mujer, con dos pocillos de café.

—Contále vos, Negra.

Ella se va sin contestar; una mujer alta, orgullosa, con un rictus de neurosis. Su desdén queda flotando como una nubecita.

—La pobre quedó muy afectada —explica el Coronel—. Pero a usted no le importa esto.

— ¡Cómo no me va a importar!... Oí decir que al capitán N y al mayor X también les ocurrió alguna desgracia después de aquello.

El Coronel se ríe.

—La fantasía popular —dice—. Vea cómo trabaja. Pero en el fondo no inventan nada. No hacen más que repetir.

Enciende un Marlboro, deja el paquete a mi alcance sobre la mesa.

—Cuénteme cualquier chiste —dice.

Pienso. No se me ocurre.

—Cuénteme cualquier chiste político, el que quiera, y yo le demostraré que estaba inventando hace 20 años, 50 años, un siglo. Que se usó tras la derrota de Sedán, o a propósito de Hindenburg, de Dollfuss, de Badoglio.

— ¿Y esto?

—La tumba de Tutankamon —dice el Coronel—. Lord Carnavon. Basura.

El Coronel se seca la transpiración con la mano gorda y velluda.

—Pero el mayor X tuvo un accidente, mató a su mujer.

— ¿Qué más? —dice, haciendo tintinear el hielo en el vaso.

—Le pegó un tiro una madrugada.

—La confundió con un ladrón —sonríe el Coronel—. Esas cosas ocurren.

—Pero el capitán N...

—Tuvo un choque de automóvil, que lo tiene cualquiera, y más él, que no ve un caballo ensillado cuando se pone en pedo.

— ¿Y usted, Coronel?

—Lo mío es distinto —dice—. Me la tienen jurada.

Se para, da una vuelca alrededor de la mesa.

—Crean que yo tengo la culpa. Esos roñosos no saben lo que yo hice por ellos. Pero algún día se va a escribir la historia. A lo mejor la va a escribir usted.

—Me gustaría.

—Y yo voy a quedar limpio, yo voy a quedar bien. No es que me importe quedar bien con esos roñosos, pero sí ante la historia, ¿comprende?

—Ojalá dependa de mí, Coronel.

—Anduvieron rondando. Una noche, uno se animó. Dejó la bomba en el palier y salió corriendo.

Mete la mano en una vitrina, saca una figurita de porcelana policromada, una pastora con un cesto de flores.

—Mire. A la pastora le falta un bracito. Derby —dice—. Doscientos años.

La pastora se pierde entre sus dedos repentinamente tiernos. El Coronel tiene una mueca de fierro en la cara nocturna, dolorida.

— ¿Por qué creen que usted tiene la culpa?

—Porque yo la saqué de donde estaba, eso es cierto, y la llevé donde está ahora, eso también es cierto. Pero ellos no saben lo que querían hacer, esos roñosos no saben nada, y no saben que fui yo quien lo impidió.

El Coronel bebe, con ardor, con orgullo, con fiereza, con elocuencia, con método.

—Porque yo he estudiado historia. Puedo ver las cosas con perspectiva histórica. Yo he leído a Hegel.

— ¿Qué querían hacer?

—Fondearla en el río, tirarla de un avión, quemarla y arrojar los restos por el inodoro, diluirla en ácido. ¡Cuánta basura tiene que oír uno! Este país está cubierto de basura, uno no sabe de dónde sale tanta basura, pero estamos todos hasta el cogote.

—Todos, Coronel. Porque en el fondo estamos de acuerdo, ¿no? Ha llegado la hora de destruir. Habría que romper todo.

—Y orinarle encima.

—Pero sin remordimientos, Coronel. Enarbolando alegremente la bomba y la picana. ¡Salud! —digo levantando el vaso.

No contesta. Estamos sentados junto al ventanal. Las luces del puerto brillan: azul mercurio. De a ratos se oyen las bocinas de los automóviles, arrastrándose lejanas como las voces de un sueño. El Coronel es apenas la mancha gris de su cara sobre la mancha blanca de su camisa.

—Esa mujer —le oigo murmurar—. Estaba desnuda en el ataúd y parecía una virgen. La piel se le había vuelto transparente. Se veían las metástasis del cáncer, como esos dibujitos que uno hace en una ventanilla mojada.

El Coronel bebe. Es duro.

—Desnuda —dice—. Éramos cuatro o cinco y no queríamos mirarnos. Estaba ese capitán de navío, y el gallego que la embalsamó, y no me acuerdo quién más. Y cuando la sacamos del ataúd —el Coronel se pasa la mano por la frente—, cuando la sacamos, ese gallego asqueroso...

Oscurece por grados, como en un teatro. La cara del Coronel es casi invisible. Solo el whisky brilla en su vaso, como un fuego que se apaga despacio. Por la puerta abierta del departamento llegan remotos ruidos. La puerta del ascensor se ha cerrado en la planta baja, se ha abierto más cerca. El enorme edificio cuchichea, respira, gorgotea con sus cañerías, sus incineradores, sus cocinas, sus chicos, sus televisores, sus sirvientas. Y ahora el Coronel se ha parado, empuña una metralleta que no le vi sacar de ninguna parte, y en puntas de pie camina hacia el palier, enciende la luz de golpe, mira el ascético, geométrico, irónico vacío del palier, del ascensor, de la escalera, donde no hay absolutamente nadie, y regresa despacio, arrastrando la metralleta.

—Me pareció oír. Esos roñosos no me van a agarrar descuidado, como la vez pasada.

Se sienta, más cerca del ventanal ahora. La metralleta ha desaparecido y el Coronel divaga nuevamente sobre aquella gran escena de su vida.

—... se le tiró encima, ese gallego asqueroso. Estaba enamorado del cadáver, la tocaba, le manoseaba los pezones. Le di una trompada, mire —el Coronel se mira los nudillos—, que lo tire contra la pared. Está todo podrido, no respetan ni a la muerte. ¿Le molesta la oscuridad?

—No.

—Mejor. Desde aquí puedo ver la calle. Y pensar. Pienso siempre.

En la oscuridad se piensa mejor.

Vuelve a servirse un whisky.

—Pero esa mujer estaba desnuda —dice, argumenta contra un invisible contradictor—. Tuve que teparle el monte de Venus, le puse una mortaja y el cinturón franciscano.

Bruscamente se ríe.

—Tuve que pagar la mortaja de mi bolsillo. Mil cuatrocientos pesos. Eso le demuestra, ¿eh? Eso le demuestra.

Repite varias veces “Eso le demuestra”, como un juguete mecánico, sin decir que es lo que eso me demuestra.

—Tuve que buscar ayuda para cambiarla de ataúd. Llamé a unos obreros que había por ahí. Figúrese cómo se quedaron. Para ellos era una diosa, que sé yo las cosas que les meten en la cabeza, pobre gente.

— ¿Pobre gente?

—Sí, pobre gente —el Coronel lucha contra una escurridiza cólera interior—. Yo también soy argentino.

—Yo también, Coronel, yo también. Somos todos argentinos.

—Ah, bueno —dice.

— ¿La vieron así?

—Sí, ya le dije que esa mujer estaba desnuda. Una diosa, y desnuda, y muerta. Con toda la muerte al aire, ¿sabe? Con todo, con todo...

La voz del Coronel se pierde en una perspectiva surrealista, esa frasecita cada vez más remota encuadrada en sus líneas de fuga, y el descenso de la voz manteniendo una divina proporción. Yo también me sirvo un whisky.

—Para mí no es nada —dice el Coronel—. Yo estoy acostumbrado a ver mujeres desnudas. Muchas en mi vida. Y hombres muertos. Muchos en Polonia, el '39. Yo era agregado militar, dese cuenta.

Quiero darme cuenta, sumo mujeres desnudas más hombres muertos, pero el resultado no me da, no me da, no me da... Con un sólo movimiento muscular me pongo sobrio, como un perro que se sacude el agua.

—A mí no me podía sorprender. Pero ellos...

— ¿Se impresionaron?

—Uno se desmayó. Lo desperté a bofetadas. Le dije: “Maricón, ¿esto es lo que hacés cuando tenés que enterrar a tu reina? Acordate de San Pedro, que se durmió cuando lo mataban a Cristo”. Después me agradeció.

Miro la calle. “Coca” dice el letrero, plata sobre rojo. “Cola” dice el letrero, plata sobre rojo. La pupila inmensa crece, círculo rojo tras concéntrico círculo rojo, invadiendo la noche, la ciudad, el mundo. “Beba.”

—Beba —dice el Coronel.

Bebo.

— ¿Me escucha?

—Lo escucho.

—Le cortamos un dedo.

— ¿Era necesario?

El Coronel es de plata, ahora. Se mira la punta del índice, la demarca con la uña del pulgar y la alza.

—Tantito a sí. Para identificarla.

— ¿No sabían quién era?

Se ríe. La mano se vuelve roja. “Beba.”

—Sabíamos, sí. Las cosas tienen que ser legales. Era un acto histórico, ¿comprende?

—Comprendo.

—La impresión digital no agarra si el dedo está muerto. Hay que hidratarlo. Más tarde se lo pegamos.

— ¿Y?

—Era ella. Esa mujer era ella.

— ¿Muy cambiada?

—No, no, usted no me entiende. Igualita. Parecía que iba a hablar, que iba a... Lo del dedo es para que todo fuera legal. El profesor R. controló todo, hasta le sacó radiografías.

—¿El profesor R.?

—Sí. Eso no lo podía hacer cualquiera. Hacía falta alguien con autoridad científica, moral.

En algún lugar de la casa suena, remota, entrecortada, una campanilla. No veo entrar a la mujer del Coronel, pero de pronto está ahí, su voz amarga, inconquistable:

— ¿Enciendo?

—No.

—Teléfono.

—Deciles que no estoy.

Desaparece.

—Es para patearme —explica el Coronel—. Me llaman a cualquier hora. A las tres de la madrugada, a las cinco.

—Ganas de joder —digo alegremente.

—Cambié tres veces el número del teléfono. Pero siempre lo averiguan.

— ¿Qué le dicen?

—Que a mi hija le agarre la polio. Que me van a cortar los huevos. Basura.

Oigo el hielo en el vaso, como un cencerro lejano.

—Hice una ceremonia, los arengué. Yo respeto las ideas, les dije. Esa mujer hizo mucho por ustedes. Yo la voy enterrar como cristiana. Pero tienen que ayudarme.

El Coronel está de pie y bebe con coraje, con exasperación, con grandes y altas ideas que refluyen sobre él como grandes y altas olas contra un peñasco y lo dejan intocado y seco, recortado y negro, rojo y plata.

—La sacamos en un furgón, la tuve en Viamonte, después en 25 de Mayo, siempre cuidándola, protegiéndola, escondiéndola. Me la querían quitar, hacer algo con ella. La tapé con una lona, estaba en mi despacho, sobre un armario, muy alto. Cuando me preguntaban qué era, les decía que era el transmisor de Córdoba, la Voz de la Libertad.

Ya no sé dónde está el Coronel. El reflejo plateado lo busca, la pupila roja. Tal vez ha salido. Tal vez ambula entre los muebles. El edificio huele vagamente a sopa en la cocina, colonia en el baño, pañales en la cuna, remedios, cigarrillos, vida, muerte.

—Llueve -dice su voz extraña.

Miro el cielo: el perro Sirio, el cazador Orión.

—Llueve día por medio —dice el Coronel—. Día por medio llueve en un jardín donde todo se pudre, las rosas, el pino, el cinturón franciscano.

Dónde, pienso, dónde.

— ¡Está parada!—grita el Coronel—. ¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!

Entonces lo veo, en la otra punta de la mesa. Y por un momento, cuando el resplandor cárdeno lo baña, creo que llora, que gruesas lágrimas le resbalan por la cara.

—No me haga caso —dice, se sienta—. Estoy borracho.

Y largamente llueve en su memoria. Me paro, le toco el hombro.

— ¿Eh? —dice—. ¿Eh?

Y me mira con desconfianza, como un ebrio que se despierta en un tren desconocido.

— ¿La sacaron del país?

—Sí.

— ¿La sacó usted?

—Sí.

— ¿Cuántas personas saben?

—Dos.

— ¿El Viejo sabe?

Se ríe.

—Cree que sabe.

— ¿Dónde?

No contesta.

—Hay que escribirlo, publicarlo.

—Sí. Algún día.

Parece cansado, remoto.

— ¡Ahora! —me exaspero—. ¿No le preocupa la historia?; Yo escribo la historia, y usted queda bien, ¡bien para siempre, Coronel!

La lengua se le pega al paladar, a los dientes.

—Cuando llegue el momento..., usted será el primero...

—No, ya mismo. Piense. Paris Match. Life. Cinco mil dólares. Diez mil. Lo que quiera.

Se ríe.

— ¿Dónde, Coronel, dónde?

Se para despacio, no me conoce. Tal vez va a preguntarme quién soy, qué hago ahí. Y mientras salgo derrotado, pensando que tendré que volver, o que no volveré nunca. Mientras mi dedo índice inicia ya ese infatigable itinerario por los mapas, uniendo isoyetas,

probabilidades, complicidades. Mientras sé que ya no me interesa, y que justamente no moveré un dedo, ni siquiera en un mapa, la voz del Coronel me alcanza como una revelación:

—Es mía —dice simplemente—. Esa mujer es mía.

(Walsh, 2010:217-227)

2.2- Itinerario de Walsh: del policial puro de Borges a la muerte que denuncia

La vida literaria de Rodolfo Walsh se encuentra relacionada con la obra de Borges. Walsh ingresó en el mundo de la literatura a través del género policíaco mediante la traducción de autores como Ellery Queen, Víctor Canning y, sobre todo, Cornell Woolrich/William Irish en las difundidas colecciones *Evasión* y *Serie Naranja*, a mediados de los años '40. Sus primeras obras fueron publicadas en las revistas *Leoplán* y *Vea y lea*, de gran difusión en esa época, y consistieron en relatos que se acercan al género fantástico, social y policial (Lafforgue- Rivera, 1977: 141). En el año 1953, publica *Variaciones en Rojo* que reúne tres novelas cortas pertenecientes al policial clásico de corte inglés⁸. Ese mismo año publica *Diez cuentos policiales argentinos* (Walsh, 1953) en la colección *Evasión*, de la Librería Hachette. En esta antología aparece su *Cuento para tahúres* y un prólogo titulado *Noticia*, en el que indica varias apreciaciones acerca del género en la literatura argentina.

Hace diez años, en 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. (...) tenía el doble mérito de reunir una serie de plausibles argumentos, y de incorporar al vasto repertorio del género un personaje singular: un "detective" preso, cuyo encierro involuntario —y al parecer inmerecido— ponía de relieve la creciente tendencia de los autores policiales *a imponerse un afortunado rigor y una severa limitación de los medios al alcance del investigador*. Forzosamente despreocupado de indicios materiales y demás accesorios de

⁸ Expresión de esta pertenencia la encontramos en la afirmación de David Viñas: "Variaciones, colección de asesinatos resueltos como juegos de salón, no sólo remite a sus antecedentes británicos, sino a los crucigramas con su apelación al ingenio, al home y a ciertas pistas enigmáticas. Pero como género corresponde evaluarlo en virtud de su indirecta apelación a un orden social amenazado. Daniel Hernández, esencialmente conservador, con la solución de los enigmas, significativamente planteados en interiores o casas de campo, restablece mediante su accionar "privado" y amateur, los residuos de una confianza en el equilibrio de la sociedad. Se trata de un Walsh que todavía creía que con el final del peronismo 1945-55 se iban a recuperar las 'tradicionales virtudes patrias'."(Viñas, 2005:252, cursivas mías).

las pesquisas corrientes, *Parodi representa el triunfo de la pura inteligencia*.
(Walsh, 1953:6, cursivas mías)

La concepción purista del género (manifiesta en los pasajes en cursiva) sufre con el paso de los años un deterioro que llega al punto de la abominación (Ford, 1972:272-73). Pocos meses después (febrero de 1954), Walsh publica el artículo *Dos mil quinientos años de literatura policial* en el diario *La Nación*, en el que corrige su concepción anterior: establece los orígenes del género, en los textos bíblicos, en los clásicos grecorromanos y en un pasaje del *Quijote*.

En el año 1957 aparece reunida, en formato de libro, una serie de investigaciones acerca de los fusilamientos ocurridos en 1956, en la zona de José León Suarez. El título de este libro es *Operación masacre*, que puede leerse como la primera novela de *no-ficción*⁹. Este tipo de novela nos muestra un creciente desapego de Walsh con respecto a la concepción ficcional de la literatura. Las dos novelas, *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*, que publica en 1958 (1973) y 1969 respectivamente, también consisten en investigaciones realizadas por Walsh alrededor de crímenes políticos. Nuestra incompleta crónica sobre Rodolfo Walsh debe concluir mencionando su trágica desaparición en el año 1977, mientras concluía los envíos de su *Carta abierta a la junta militar*, en la cual realiza un análisis político y económico del primer año de gobierno de la Junta militar, compuesta por Videla, Agosti y Massera.

2.3- La hibridación de la muerte: enigma o realidad entrometida

El cuento que nos proponemos analizar fue publicado en el año 1965. En él se relata el intento, por parte de un periodista/ escritor -que ocupa el lugar del narrador-, de obtener información acerca de un cadáver desaparecido, mediante la entrevista con un Coronel. En su estructura narrativa funcionan ciertos procedimientos propios del género policial, tales como el interrogatorio y el misterio acerca del paradero del cadáver. La acción es muy lenta, no sucede más que un intercambio frustrado de información mientras los personajes beben whisky. Además de los dos personajes, aparece en escena la mujer del coronel, la cual sólo interviene una vez. De los tres personajes se dice poco: el coronel tiene un apellido alemán y una hija, el periodista es elogiado por ser puntual, la mujer del

⁹ Recordemos que Truman Capote publicó *A sangre fría* en 1966, y que comenzó la investigación en 1959. En relación al género de no ficción en la obra de Walsh, véase: (Amar Sánchez, 2008).

coronel tiene una voz *amarga, inconquistable*. Del lugar en el que transcurre el encuentro, sabemos que pertenece a Buenos Aires, que el departamento está ubicado en el décimo piso, y que desde allí se ve la ciudad y un letrero de Coca-Cola.

La imprecisión referida a los nombres, personajes y acciones, evidencia una estrategia de borrado de pistas y alusión constante. Prueba de lo anterior es la nula información acerca de la mujer a la que se refiere el título y la incertidumbre acerca de qué acontecimiento sucedió efectivamente alrededor de ella. El enigma sobre el cadáver y los sucesos que envuelven la incertidumbre sobre su paradero, no se resuelven, ni tampoco se ofrecen pistas al lector para desvelarlo. El fracaso del desvelamiento se encarna en el investigador y aparece de manera cristalina en las últimas líneas del relato:

Y mientras salgo derrotado, pensando que tendré que volver, o que no volveré nunca. Mientras mi dedo índice inicia ya ese infatigable itinerario por los mapas, uniendo isoyetas, probabilidades, complicidades. Mientras sé que ya no me interesa, y que justamente no moveré un dedo, ni siquiera en un mapa, la voz del Coronel me alcanza como una revelación:

—Es mía —dice simplemente—. Esa mujer es mía. (Walsh, 2010:227)

Se podría aventurar que la solución es la simple declaración de apropiación del cadáver por parte del coronel. Sin embargo, esta solución mantiene en pie la frustración de la investigación y de la conversación entera. El narrador se describe como alguien que ambiciona la información, pero que, a la vez, mantiene una actitud distante respecto a la *mujer* de la que trata el relato. Esto acentúa la insatisfacción de la solución anterior: ¿qué clase de fracaso es la de alguien dubitativo acerca de emprender una investigación?:

Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra.(Walsh, 2010:218, cursivas mías)

Para el narrador, el misterio sobre el cadáver no significa nada más que el intento de dejar de *sentirse solo*, de obtener una noticia que lo haga emerger de su situación

actual. La conversación entre el escritor y el coronel pertenece a *la historia de la investigación*, que suele consistir en el intento de reconstruir la *historia del crimen*: la historia virtual que está ausente del relato (Todorov, 1974). Este modelo es asimilable con el de Hemingway, que entiende la estructura del cuento como la de un iceberg cuya base está debajo del agua: lo superficial es lo que se cuenta en el texto, pero no deja de aludir a lo que está ausente (Piglia, 200:108).

2.4- La denuncia como silencio

Hemos dicho que el cuento se publicó en 1965. Pero en el prólogo se nos ofrece un dato acerca de su escritura y de cierta conexión con elementos contextuales de aquellos años¹⁰:

El cuento titulado «Esa mujer» se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan. La conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera. (...) comencé a escribir «Esa mujer» en 1961, lo terminé en 1964, pero no tardé tres años, sino dos días: un día de 1961, un día de 1964. (Walsh, 2010:215)

Ese *episodio histórico* es el de la desaparición del cadáver de Eva Duarte de Perón. En los años de publicación del cuento, el peronismo seguía proscrito en la República Argentina. La desaparición del cadáver de Evita se produjo el 23 de noviembre de 1955 tras el golpe de Estado perpetrado contra el gobierno de Juan Domingo Perón¹¹. Este hecho transformó su figura en un tema de gran importancia en la disputa política de los años 60. La apelación del prólogo al recuerdo de los que habitan Argentina da muestras claras de la importancia política y cultural que revestía el suceso. Con esta información, podemos detectar un nombre borrado: — *¿Cuántas personas saben?* — *Dos.* — *¿El Viejo sabe? Se ríe.* — *Cree que sabe* (Walsh, 2010:226-27). Ese *Viejo* es Perón.

A partir de lo anterior, introducimos una hipótesis: se trata de un cuento que trabaja sobre la estructura del policial, pero que, en cierta medida, está discutiendo el

¹⁰ La apelación a un público que recuerda el episodio histórico, puede entenderse como el intento (en terminología de Currie) de una comunicación literaria estricta que se dirige a una audiencia particular o concreta; mientras que la comunicación literaria amplia es aquella dirigida a cualquier audiencia adecuada presente y futura para recibir y entender la obra en su contexto histórico, cultural y autorial. La comunicación literaria exitosa será cualquiera en que existan lectores apropiados, independientemente de la previsión concreta de los mismos. (Currie, 2012:156-193).

¹¹ Para una información más detallada de este período histórico y los avatares del cuerpo de Eva Duarte, véase: (Gordillo, 2003:329-390); (Martínez, 2002, 1992).

carácter de literatura de *evasión* e ingenio que suele portar este género. La ausencia de nombres recuerda a cierta sentencia de Borges acerca de la fuerza de la omisión de un nombre para destacarlo: «Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla» (Borges, 1974:476, cursivas mías). El paralelismo entre el procedimiento de borrado de pistas llevado a cabo por Borges en varios de sus cuentos y el de *Esa mujer*, explicita que, en este cuento, Walsh dota a las omisiones de un valor similar al de la denuncia. La dimensión denunciatoria resulta más nítida al tomar en cuenta la relación tensa que hemos señalado entre el escritor, el género policial y su obra de juventud.

La figura de Evita funcionaba en varios órdenes: representaba la lucha política, el ascenso social, la parte bastarda del pueblo (era hija no reconocida de un militar), la parte más cercana a los invisibles de la sociedad¹². Walsh se identificaba con las ideas antiperonistas durante el golpe de Estado de 1955. Gradualmente su comprensión de tal movimiento fue modificándose. La exposición desordenada de sus publicaciones, junto a unos pocos elementos históricos nos valen para establecer que este cuento significó un punto de inflexión en el ámbito literario argentino. Esto queda explicitado en la siguiente cita de David Viñas:

Esa mujer resulta el capítulo sobreviviente de una crónica más con los rasgos de Operación masacre, Satanowsky o Rosendo. Sin la entonación populista de esta serie (condicionada por los medios donde se publican y por el público al que se apela), conserva un rasgo que tiene algo de residual: las alusiones a un cadáver que en Variaciones funciona como disparador del relato clásico policial. Ciertamente aquí, en cambio, se trata de una ausencia-presencia aunque el "¿dónde?" reiterado remite a la constante walshiana del mapa que reordena el espacio. (VIÑAS, 2005: 255)

La obra consiste en una hibridación de ficción y denuncia muy efectiva. Si bien lo denunciatorio del relato refleja la consolidación del movimiento de irrupción de la realidad en la ficción, debe decirse que tal irrupción no es absoluta. En primer lugar por el hecho de que toda literatura es, en mayor o menor medida, ficcional, y, en segundo lugar, por la

¹² "El 25 de julio de 1952 se anuncia la muerte de Evita por Radio (Jefa espiritual de la nación). El cuerpo pasó a la inmortalidad en aquel momento. Se veló en la CGT y estuvo allí hasta su desaparición en diciembre de 1955. Recién en septiembre de 1956 se trasladó a Bonn y luego a Italia donde se enterró con el nombre de María Maggi de Mastritis". (Kraniauskas, 2000:108-09).

concepción de Walsh, que entendía lo testimonial y documental como una forma literaria de persuasión y eficacia (Amar Sánchez, 2000:205-218).

2.5- La realidad en la ficción: el detective fuera de la literatura

En el año 1967, Rodolfo Walsh publica *Un kilo de oro*, en el cual figuran cuatro cuentos de matriz diversa. Entre ellos el más importante es *Nota al pie*, en el cual se cuenta la historia del suicidio de un traductor. La particularidad del cuento es que el suicida deja una carta que aparece como nota al pie de página y que tiene casi la misma extensión que el cuento. Aunque las publicaciones siguientes hicieron perder el efecto, la preocupación de Walsh fue la de disponer el texto de una manera en que, a cada página la carta fuera invadiendo el cuerpo del texto. Esto nos sirve para ver que no todo ese tránsito, de la literatura de *evasión* hacia el compromiso político, fue tan estable y uniforme como se podría pensar. Ese mismo año, aparece la primera versión de *Un oscuro día de justicia* que publicará en su versión definitiva en 1973 (Walsh, 2010:411-436). En ese cuento se trabaja sobre la idea de la salvación del pueblo (el pueblo son los alumnos de un colegio irlandés) por un sujeto externo. La opresión sufrida por los alumnos de un colegio parece resolverse por la intervención de *Malcom* (el tío del niño narrador), es decir, un sujeto exterior a la comunidad. La forma de solucionar las injusticias padecidas por los alumnos es la de una pelea boxística entre *Tío Malcom* y *Gielty*, el celador. Cuando *Malcom* triunfa y comienza a festejar, *Gielty* se reincorpora y lo derrota.

... y mientras Gielty lo arrastraba en la punta de sus puños como en los cuernos de un toro, el pueblo aprendió que estaba solo, y cuando los puñetazos que sonaban en la tarde abrieron una llaga incurable en la memoria, el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo...(Walsh, 2010:435-36)

Este cuento que hace hincapié en el aprendizaje de que *el pueblo está solo* y que debe pelear *por sí mismo* tiene la particularidad de publicarse por primera vez en el momento en que Ernesto Che Guevara es asesinado en Bolivia, y de reaparecer en 1973, momento en que se espera la vuelta de Perón a Argentina, tras dieciocho años de proscripción. Además de esto, en el período que va desde la publicación no autorizada de *Caso Satanowsky* en 1958 (bajo el nombre *Crimen Satanowsky*) hasta la publicación

definitiva de la misma en 1973, Walsh publicó cuentos sueltos en distintas revistas en los que fue modificando su trabajo sobre el género policial. La diferencia entre estos cuentos y los primeros publicados es notoria. En los primeros, se trataba de un ejercicio de deducción propio del policial clásico lleno de referencias y homenajes a las novelas de Arthur Conan Doyle, en éstos, el nuevo detective (Laurenzi) se desplaza a terrenos rurales y es un ex-policía desencantado del funcionamiento de la ley. Así, además del desplazamiento de lo fantástico ficcional hacia lo político social, Walsh, desliza también su espacio dentro del género policial desde el clásico hacia el negro o *hard boiled*¹³. Así, Walsh cuestiona y discute, en el terreno político, la imaginaria liberal, en el cultural, el estereotipo eurocéntrico y, en el literario, las distintas poéticas dominantes, especialmente la que se desprende de la obra de Borges. Suele manejarse el tópico de que Borges inaugura la modernidad literaria trasladando el centro de la acción de *La Pampa* a Buenos Aires (Sarlo, 2007; Piglia, 1986, Panesi, 1998). Walsh pareciera hacer borrosa esa situación cuando decide trasladar la acción desde la ciudad hacia *La Pampa* (y otras zonas rurales). Con respecto al lenguaje sucede lo mismo: su labor de traductor sirve para acercar el género al lenguaje coloquial del Río de la Plata. Walsh profundiza la rebeldía borgiana respecto al canon y centro literario, llevando su nuevo detective (Laurenzi) a zonas rurales del interior argentino. *Esa mujer* introduce también un deslizamiento de la mirada imperante en la intelectualidad argentina respecto a “esa mujer”: la innombrable, la bastarda que no merecía su apellido (Duarte). La frustración del final del cuento encarna el fracaso de la investigación literaria clásica¹⁴: el investigador modélico es derrotado por un mediocre personaje del Estado. La apropiación de esa mujer es la substracción de una figura cercana a la parte baja del pueblo. El dominio del espacio textual (al igual que sucede en *Nota al pie*) es la expresión de una invasión de lo social sobre lo ideal literario. En la versión de 1973 de *Caso Satanowsky*, en la nota número 32 Walsh acaba de ligar este cuento a la no-ficción:

¹³ Para la relación entre su obra policial y sus novelas de no-ficción, como también para elementos del estilo rural y urbano, véase: (Paletta, 2007:79-93).

¹⁴ Dos cuentos memorables, excepcionales, tiene Rodolfo Walsh: el primero es *Esa mujer*, donde se produce una coreografía cargada de simetrías entre el periodista y el coronel, y que concluye –boxísticamente– cuando uno de los contrincantes, en esa dialéctica mezcla de escolástica y de marivaudage, logra quedarse con el centro del escenario mientras al otro sólo le queda hacer mutis. En este sentido, *Esa mujer* se convierte en un drama por el dominio del espacio textual (Viñas, 2005: 251).

El original (...) debe estar en manos del coronel Moori Koenig a quien se lo presté en 1964 (...) Esos son los papeles que el periodista le reclama al coronel en mi cuento "Esa mujer". (Walsh, 1973:175)

Así, Walsh decide utilizar su cuento del año 1965 para reforzar lo documental-testimonial de su nueva obra. Como hipótesis de trabajo hemos partido de dos modelos puros: la incrustación de la ficción en la realidad y la irrupción de la realidad en la ficción. Como siempre sucede, los modelos no son tan puros como se teorizan. Lo cierto es que Walsh utiliza su talento literario para lograr una mayor eficacia política. De esta manera, su obra de *no ficción* es un híbrido literario que problematiza la relación entre ficción y realidad pero no desde un lugar de simple indagación de sus límites, sino de composición. La realidad aparece como un retazo testimonial que debe enfrentarse literariamente para llegar verdaderamente a constituirse en objeto de conocimiento.

Así, *Esa mujer* no pertenece al discurso histórico, ni al reportaje, ni a la entrevista, pero está cruzado por los procedimientos y técnicas de la práctica periodística e histórica; se trata, en definitiva, de un producto literario en el que se cruzan lo real y lo ficcional, el periodismo y el género policíaco, dando lugar a un género que unos años antes había desarrollado en la elaboración de *Operación Masacre*¹⁵.

El juego intelectual, que practicaba Walsh en sus primeras obras, se ve así invadido por la cuestión social (Viñas, 2005). El portavoz de este cambio se encarna en el personaje protagonista, primero bajo la forma de Daniel Hernández, un detective que desatiende todo lo que excede los límites de la investigación. Luego se convierte en Laurenzi, comisario jubilado desconfiado e incapaz de juzgar a nadie, para, por fin, desaparecer casi completamente del relato a través de un narrador/investigador anónimo cuyo único objetivo es demostrar la verdad. Walsh opta por incrustar datos de la realidad que invaden la ficción y son resignificados en algunos casos como denuncia política, en otros como simple descripción de aspectos sociales y culturales, etc., pero eludiendo la práctica simplificadora del discurso periodístico tradicional.

¹⁵ La tensión entre ficción y realidad en la obra de Walsh queda explicitada en el siguiente pasaje: «De este modo, sus escritos, literarios y no literarios, (...) son intentos de conocer la verdad de su tiempo, de participar en la construcción de la historia y aportando una versión crítica. El registro de la multiplicidad de voces y ambientes que se percibe en los cuentos policíacos y en las novelas forma parte de esta voluntad de reflejar la diversidad de la sociedad argentina, una verdad no definitiva cuyo fin es el de impedir su aplastamiento por parte de un discurso oficial homogeneizador.» (Piglia, 1987:35)

El rechazo a la simplificación mediante el uso de estereotipos propia del periodismo, se ve claramente en *Esa mujer* al rechazar recrear una situación de devoción o repudio de la figura de Eva Duarte y optar por la obtención de datos sobre el lugar en donde fue enterrado su cuerpo. La insistencia de esta intención se produce en varios pasajes: *¿Dónde?; ¿Dónde, Coronel, dónde?; Mientras mi dedo índice inicia ya ese infatigable itinerario por los mapas, uniendo isoyetas, probabilidades, complicidades* (Walsh, 2010:227). El imaginario popular está situado en un espacio que no permite asumirlo como reducción de un hecho, sino como signo de un desprecio hacia una creencia por parte del coronel: *Llamé a unos obreros que había por ahí. Figúrese cómo se quedaron. Para ellos era una diosa, que sé yo las cosas que les meten en la cabeza, pobre gente* (Walsh, 2010:223). Ese desprecio se contrapone a cierta humanidad del coronel respecto a la preservación de la integridad del cuerpo. De modo, que el símbolo de Evita es tratado desde el distanciamiento de fervores populares y políticos, y a partir de juicios descriptivos. La misma estructura narrativa sugiere intrusiones de la realidad que bloquean el fluir de la imaginación del narrador: la contemplación de la ciudad, el ruido del ascensor, la llamada del teléfono, la lectura del cartel publicitario de Coca-Cola que se enlaza con la orden de *beber* del coronel¹⁶, etc. Este último detalle sugiere lo equivalencial entre el discurso publicitario y la mirada imaginativa de la realidad.

3- POSICIONES DE BORGES Y WALSH: IRREALIDAD O INTERSTICIOS DE UNA REALIDAD A DESCUBRIR

En el relato de Borges *El Simulacro*, incluido en *El hacedor* (1960),¹⁷ se detectan una gran distancia respecto a la posición frente al mismo hecho. En él, se nos relata un simulacro acontecido en la provincia del Chaco en el que un hombre vestido de luto vela a una muñeca rubia y al que asisten los humildes pueblerinos a darle el pésame al *General*. Se nos dice que en un borde del entablado, donde está la muñeca, hay una lata para echar dos pesos por cada vez que se asiste y que, a pesar de esto, muchos asisten varias veces. La reflexión final del relato es simple:

¹⁶ Existe una lectura acerca del papel que juega la fetichización del cuerpo de Evita por parte de los dos personajes. Una de los elementos que llega a establecerse en esta interpretación es la similitud fonética de Eva y Beba que el escritor lee en el letrero de Coca-Cola y escucha pronunciar por el coronel como una orden. (Kraniauskas, 2000:105-119).

¹⁷ Durante esos años varias fueron las publicaciones en torno a la figura de Evita. Véase: Sebrelí, Juan José, *Eva perón ¿Aventurera o militante?*, La Pléyade, Buenos Aires, 1966; Viñas, David, *La señora muerta*, en *Las malas costumbres*, Editorial Jancana, Buenos Aires, 1963.

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal (...). El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, (...) 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, 1974:788)

Borges utiliza la figura de Evita para invocar la irrealidad populista a la que fue arrastrado el país. La apreciación es la explícita condena de la importancia atribuida a la imagen de Evita en esa ceremonia en que se vio envuelto el país entero en la fecha de su muerte. *La crasa mitología*, que encarnan las figuras de estos actores políticos es producto de una ficción imaginativa que invadió la realidad política argentina por aquellos años. Walsh prefiere romper esa imaginería intelectual que sitúa a Evita como una figura *irreal* e incómoda de una realidad casi igual de irreal. La investigación fracasa por lo contrario que propone Borges. El ocultamiento y la desinformación en manos de un Estado psicótico es el que no permite acercarse a la *realidad*, a la verdad. Walsh no estaba convencido de su adhesión al peronismo, pero elige indagar acerca de un misterio incomprendido, renunciando con ello a la posición del intelectual distante de las manifestaciones populares. Así, el verdadero simulacro en el cuento es el de la información y la justicia.

Oscurece por grados, como en un teatro. La cara del Coronel es casi invisible. Solo el whisky brilla en su vaso, como un fuego que se apaga despacio. Por la puerta abierta del departamento llegan remotos ruidos. La puerta del ascensor se ha cerrado en la planta baja, se ha abierto más cerca. (...) Y ahora el Coronel se ha parado, empuña una metralleta que no le vi sacar de ninguna parte, y en puntas de pie camina hacia el palier (...) Se sienta, más cerca del ventanal ahora. La metralleta ha *desaparecido* y el Coronel divaga nuevamente sobre aquella gran escena de su vida. (Walsh, 2010:222, cursivas mías)

La manera de describir al Coronel sugiere una cierta irrealidad en la escena. Lo imaginario, lo mitológico, es confiar en preguntas y respuestas como método puro de

acercamiento a la verdad. Walsh se acerca en este cuento a la figura que representa a los desfavorecidos sociales (esos mismos que *la creían su diosa*), para denunciar su ausencia como un crimen irresuelto. De esta manera, presenta como legítimo objeto artístico la tensión entre literatura, política, ficción y realidad. La narración choca con la información, la prosa literaria con el periodismo. La elección de ciertos temas, la forma de presentarlos, se transforman así, en núcleo discursivo de primer orden dentro de su obra. La decisión de volcar su actividad abstracta en la investigación de la masacre sufrida por gente humilde, lo llevó al intento de arrastrar un campo complejo, como el de la *literatura de evasión*, hacia un afuera, un abajo o, sencillamente, a un espacio ausente del conocimiento. Así, un texto sin mayor mérito que cierto ritmo e intriga, se convirtió en un cuento emblemático de la literatura argentina. El fracaso del intercambio conversacional en el nivel de la investigación, puede elaborarse como una buena figura del fracaso de un lector que intenta conseguir averiguar aquello oculto en la significación hegemónica: *esa mujer es mía* puede significar *esa significación es mía* y usted está abocado al fracaso.

4- CONCLUSIÓN

La contraposición entre dos figuras de la literatura argentina mediante la breve glosa de sus cuentos sirvió para refrescar un antiguo problema referido a la relación entre ficción realidad. Considero que esa relación es núcleo de cualquier disquisición sobre política en nuestros días. Además de las simplificadas figuras de la irrupción de la realidad en la ficción y viceversa, la temática de las obras reseñadas me sirvió para proponer una reflexión acerca de la configuración ideológica del papel del Estado, de los sujetos políticos y su participación, de la legitimidad de los modelos políticos y de la centralidad de la construcción discursiva en cualquier sistema jerárquico.

Si bien en Borges encontramos el funcionamiento de la hegemonización de un discurso ficcional como forma elemental de lo político, sus conclusiones valorativas nos muestran un autor que, en cierta medida, confía en la legitimidad de un orden que privilegie todas las *certidumbres* de la tradición. En el caso de Walsh encontramos una concepción que adscribe al poder hegemónico pero que enfatiza las ligaduras de los elementos reales como cimiento de la eficacia política en sus escritos.

BIBLIOGRAFÍA

AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2000), "El sueño eterno de justicia"; en LAFFORGUE, Jorge (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza, Buenos Aires, pp. 205-218.

- (2008), *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

BAJTIN, Mijaíl (1999), *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires.

BAJTIN, Mijaíl (Voloshinov) (1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje: Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid, 1992

BAJTIN, Mijaíl (Medvedev) (1994), *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*, Alianza Editorial, Madrid.

BORGES, Jorge Luis

- "Definición de germanófilo" (*El Hogar* 13 de diciembre de 1940), en BORGES, Jorge Luis, *Textos cautivos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 59-63.

- (1974), *Obras completas I*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.

- (1989) *Obras completas II*, Emecé Editores, Buenos Aires.

- (1998a [1925]) *Inquisiciones*, Alianza editorial, Madrid.

- (1998b [1928]) *El idioma de los argentinos*, Alianza editorial, Madrid.

- (1998c) *Textos cautivos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

- (1999) *Borges en Sur (1931-1980)*, en: BORGES, Jorge Luis, *Miscelánea*, Penguin Random House Grupo editorial, Barcelona, 2016, [2011], pp. 394-396.

- (2001) *Textos recordados*, Emecé, Buenos Aires.

- (2016 [2011]) *Miscelánea*, Penguin Random House Grupo editorial, Barcelona.

BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (1998, [1953]), *El Martín Fierro* Alianza Editorial, Madrid.

CAMINO, A. (2006), *Borges y Walsh: peronismo y antiperonismo*, Editorial del Plata. Buenos Aires.

CURRIE, Gregory (2012), *Artes y mentes*, La Balsa de la Medusa, Madrid.

FORD, Aníbal (1972), *Walsh: la reconstrucción de los hechos*; en LAFFORGUE, Jorge (Comp.), *Nueva novela latinoamericana, tomo II*, Paidós, Buenos Aires, pp. 272- 322.

GALASSO, Norberto (2003), *Peronismo y liberación nacional*, Centro Cultural Enrique S. Discépolo, Buenos Aires, 2003.

GASPARINI, Juan (1988), *Montoneros, Final de Cuentas*, Puntosur, Buenos Aires.

GILLESPIE, Richard (1988), *Soldados de Perón. Los montoneros*, Buenos Aires, Editorial Grijalbo.

GONZÁLEZ, Horacio (2013), *El problema filosófico borgeano*, en Varios autores, *Revista la Biblioteca*, Buenos Aires, Nº 13, primavera, pp. 108- 126.

GORDILLO, Mónica (2003), "Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973", en, VARIOS AUTORES (JAMES, Daniel. Director del tomo), *Nueva historia Argentina (Tomo IX), Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2003, pp. 329- 390.

KRANIAUSKAS, John (2000), "Rodolfo Walsh y Eva Perón: Esa mujer"; en LAFFORGUE, Jorge (editor), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza, Buenos Aires, pp. 105- 119.

LAFFORGUE, Jorge (2000), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza, Buenos Aires.

LAFFORGUE, Jorge y RIVERA (1977), Jorge B., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires, 1977.

LEVINSON, Jerrold (2002), "Intencionalismo hipotético: propuestas, objeciones y réplicas", en *Contemplant el arte. Ensayos de estética* (trad. F. Campillo), La Balsa de la medusa, Madrid, 2015, pp. 339- 348.

- (2015) *Dos nociones de interpretación* (1998); en, *Contemplant el arte. Ensayos de estética* (trad. F. Campillo), La Balsa de la medusa, Madrid, pp. 309- 322.

LINK, Daniel (Comp.) (2003), *El juego de los cautos*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 2003.

LOUIS, Annick (2000), *Besando a Judas. Notas alrededor de "Deutsches Requiem"*, en ROWE, William; CANAPARO, Claudio; LOUIS, Annick, *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Paidós, Buenos Aires, pp. 61- 71.

MARTÍNEZ, Tomas Eloy, (1992) *Santa Evita*, Planeta, Buenos Aires 1992.

- (2002), Eva Perón, la tumba sin sosiego, *La Nación*, 23 de julio.

PALETTA, Viviana (2007), "El primer Walsh: el género policial como laboratorio", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 79-93.

PANESI, Jorge, (2000a), "Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina", en (2000[1998]) *Críticas*, Editorial Norma, Buenos Aires, pp. 65- 76.

- (2000b), "Borges nacionalista", en (2000[1998]) *Críticas*, Editorial Norma, Buenos Aires, pp. 131- 152.

- (2000c), "Borges y la cultura italiana en la argentina", en (2000[1998]) *Críticas*, Editorial Norma, Buenos Aires, pp. 153-168.

- PIGLIA, Ricardo (1987), "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad", *Revista Fierro*, núm. 37.
- (1993) "Borges y los dos linajes", en, *La argentina en pedazos*, ediciones La Urraca, Buenos Aires, pp.-102-104.
 - (2000), *Formas breves*, Anagrama, Barcelona.
 - (2001 a [1986]) "Sobre Borges", en PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, pp. 73- 86.
 - (2001 b [1986]) "Sobre sur", en PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, pp. 69-72.
 - (2004) "Ideología y ficción en Borges", en, *Ficciones Argentinas: antología de lecturas críticas*. Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA, compilador. Norma, Buenos Aires, 33-42.
 - (2007) *Teoría del complot*, Mate, Buenos Aires.
- RAYUD, Carlos (2005), *Perlongher y Walsh*, Biblos, Buenos Aires.
- SÁNCHEZ, Sergio (2013), "Acotaciones sobre «Deutsches Requiem»" en Varios autores, *Revista La Biblioteca*, Buenos Aires, N° 13, primavera, pp. 234-246.
- SARLO, Beatriz (2007 [1993]), *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- SEBRELI, Juan José (1966), *Eva perón ¿Aventurera o militante?*, La Pléyade, Buenos Aires.
- (2002) *Crítica de las ideas políticas argentinas*, Sudamericana, Buenos Aires.
- TODOROV, Tzvetan (1974), "Tipología de la novela policial" *Fausto*, III: 4, Buenos Aires, marzo-abril.
- VIÑAS, David (1963), *La señora muerta*, en *Las malas costumbres*, Editorial Jamcana, Buenos Aires.
- (2005 [1964]) *Walsh, el ajedrez y la guerra*; en *Literatura argentina y política II*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, pp. 249- 258.
- WALSH, Rodolfo
- (ed.) (1953), *Diez cuentos policiales argentinos*, Hachette, Buenos Aires.
 - (1966) *La máquina del bien y del mal*; en, LUGONES, Pirí (Comp.), *Los diez mandamientos*, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires.
 - (1973) *Caso Satanowsky*. De la Flor, Buenos Aires.
 - (1995) *El violento oficio de escribir*, recopilación de LINK, Daniel, Espejo de la Argentina, Buenos Aires.
 - (1996) *Ese hombre y otros papeles*, recopilación de Daniel LINK, Seix Barral, Barcelona.

- (2006 [1957]) *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006.
- (2010 [1969]) *¿Quién mató a Rosendo?*, 451 Editores, Madrid.
- (2010) *Cuentos completos*, prólogo de Viviana PALETTA, Veintisiete letras, Barcelona.