

---

# La milonga del destino. Héroes y antihéroes en *Un tal Daneri*, de Alberto Breccia y Carlos Trillo

---

**Fate's Milonga. Heroes and Anti-Heroes in  
Alberto Breccia and Carlos Trillo's *Un tal Daneri***

---

PABLO TURNES

*Universidad Nacional de Mar del Plata*

In *Un tal Daneri*, Alberto Breccia and Carlos Trillo composed a *noir* story that takes place within an unnamed southern neighbourhood in the city of Buenos Aires. That neighbourhood is Mataderos where Breccia grew up, and which he began to rebuild in particular ways from his comics in the 1970s. In the meantime, this work had an unstable publication life, being issued in different media intermittently between 1974 and 1979. In this period, that goes through the Argentine institutional crisis and concludes with the 1976-1983 military dictatorship, the stories take on a dense, highly dark and immoral atmosphere, but one not without codes. Fate, luck, honour, death and even some love are present in a specular game that inevitably refers to the works of J. L. Borges, and to the very character of dark, sad, lonely Daneri.

**Keywords:** comics; Breccia; Trillo; Borges; fate; memory.

Un hombre llama a la puerta de una vidente, bruja de barrio pobre que ha tenido una visión terrible: su hijo Julio —un delincuente al que busca la policía— va a morir asesinado. Lo único que sabe del verdugo es que lleva el rostro marcado. El que acaba de entrar y escuchar la historia es un tal Daneri, personaje misterioso y oscuro, que oficia de detective en este encargo privado. Daneri debe impedir una muerte con apenas ese dato: detener al hombre de la cara marcada.

El detective se dispone a vigilar la guarida donde el hijo de la bruja se esconde. Finalmente, Julio sale junto con su novia. Caminan calles oscuras, que se adivinan frías, silenciosas —todo en la historieta es silencioso—. Daneri los sigue, alerta a la eventual aparición del asesino. La pareja se da cuenta de que está siendo seguida, entonces el hijo de la bruja, sospechando que se trata de un policía, saca su arma y dispara. La bala roza el rostro de Daneri, quien automáticamente se defiende, disparando su arma también. Julio cae, abatido por su asesino a quien acaba de marcarle el rostro. La profecía se ha cumplido. Daneri regresa a la bruja a devolverle el dinero por el trabajo que no pudo cumplir; la madre lo exculpa: “Usted solo fue mi brazo. Lo maté yo”. La figura del detective se aleja en un horizonte gris, lluvioso, caminando por la vereda de una calle de tierra de Mataderos que parece deshacerse hasta volverse un río turbulento. En una pared, interrumpida por el corte de la viñeta, leemos: “Por la liberación del pueblo”. Daneri sigue su camino, de espaldas a la consigna (Fig. 1).

En este primer episodio de *Un tal Daneri* —llamado, justamente, “Cara marcada”— está con-

densado todo el clima de la serie, que podríamos sintetizar con el término *fatalidad*<sup>1</sup>. En ese barrio cuyo nombre nunca es pronunciado, las vidas y las muertes son movimientos de una danza más grande, y ni siquiera la moneda de pago más valiosa. El eje, como es de esperarse, es Daneri. ¿Pero quién es este hombre de cuya vida no sabemos nada, en un barrio sin nombre? Las explicaciones, aunque no definitivas, ayudan a componer un cuadro más interesante.

En principio, el barrio es el de Mataderos, como el mismo Breccia contó a Carlos Trillo — guionista de la serie— y Guillermo Saccomanno en una entrevista:

Mataderos era un barrio que se me fue metiendo muy adentro. Yo creo que en *Un tal Daneri* salió algo de lo que yo veía en esos años de juventud. Esos paredones de ladrillo, esas calles de barro, esas nubes que parecían estar al alcance de la mano de tan bajas. En Mataderos yo vi dos duelos criollos protagonizados por el Pampa Julio, un príncipe ranquel que se había hecho guapo. Uno de esos duelos, me acuerdo, era solo a planazos, y se iban rebanando de a poco. Sí, ese era el Mataderos de Daneri. (Saccomanno; Trillo, 1980: 148)

El recuento de su memoria, donde sitúa a Daneri, forma parte del mismo universo de Jorge Luis Borges: el arrabal, el guapo que es “capaz de no alzar la voz/y de jugarse la vida” (*Jacinto Chiclana*, 1965), la frontera entre el campo y la ciudad habitada por indios y criollos, donde el orden moral de las cosas se desdibuja. Las coincidencias no terminan ahí, dado que por empezar, Breccia —y desde ya, Trillo— eran lectores de Borges como el mismo Breccia reconocía: “Leía a Borges en [el diario] *Crítica*. Que dirigía el Suplemento Cultural [...]. Ahí publicó los textos de *Historia Universal de la Infamia*. Lo sigo leyendo y releendo hasta hoy” (Sasturain, 2013: 288). El mismo nombre de Daneri está tomado de Carlos Argentino Daneri, dueño de la casa donde se encuentra el *Aleph* del cuento de Borges, y que a su vez es un anagrama de Dante Alighieri (*Dante Alighieri*).

Mataderos es el gran escenario donde todo sucede, donde esa moral no funciona como abstracción sino como ética de actos concretos, cuando los personajes deben enfrentarse con el cumplimiento de su rol hasta el final, con más o menos dignidad. Breccia desdibuja literalmente ese mundo para recomponerlo desde un gris que existe como frontera entre el blanco y el negro puros. El entramado de ese mundo está hecho de retazos, como la memoria, donde se juntan el collage y el lápiz, la fotografía y los fondos apenas dibujados, los rostros a menudo indistinguibles, deformados, cortados por las líneas del destino y la vida que los han transformado en marionetas de un teatro feroz.

La pregunta subsiste: ¿quién es Daneri? Poco sabemos, algo se intuye sobre un pasado policial, crímenes, algo que ha dejado a ese personaje en la nada misma, y cuyo modo de subsistencia es



Fig. 1. Alberto Breccia y Carlos Trillo.  
“Cara Cortada” (*Un tal Daneri*, 1974)

1 *Un tal Daneri* consta de ocho episodios: “Cara marcada”, publicado en *Mengano* N° 5 (1974); “El Grima” y “El monstruo” en *Sancho* N° 1 y 2 (1975); “Nélida” fue publicada como “Nélididad de la noche” en la revista española *Troya* N° 4 (Colectivo de la Historieta S.A, diciembre de 1977); “El monstruo”, “El bagre”, “El duelo” y “Ojo por ojo” publicados en *Breccia Negro* (Editorial Récord, 1978). Algunas de estas historias fueron publicadas en Argentina (*SuperHumor* N° 2, Ediciones de la Urraca, diciembre de 1980), Italia (*Alter Alter* N° 5, 7 y 8, Milano Libri, marzo, abril y agosto de 1979, respectivamente) y Francia (*Un certain Daneri*, Editiemme, febrero-marzo de 1978). La obra pudo ser finalmente compilada en su totalidad en la edición argentina de Doedytores en 2003.

hacer de detective o de matón, dependiendo del caso, las circunstancias... y del dinero. ¿Podría haber sido de otra manera en una sociedad que se debatía entre el héroe y el policía, el bandido y la autoridad? En 1974, luego de la muerte del presidente Juan Domingo Perón, comenzó su accionar desatado la organización conocida como “Triple A” (Alianza Anticomunista Argentina), dirigida desde las sombras por el Ministro del Bienestar Social y consejero de la presidente Isabel Martínez, José López Rega (él mismo un ex policía federal). Trillo definía así al personaje de Daneri: “La Triple A estaba naciendo junto con Daneri [...]. Él era un pesado, tal vez de pasados gobiernos militares, tal vez del primer peronismo. A lo mejor, pensamos alguna vez, era un cana [policía, N. del A.] retirado a la fuerza por haber matado a golpes a alguien. De detective tiene poco, es más bien un pesado con una suerte de moral. Algo así” (*apud* García, 2003: 5).

El misterio de Daneri supera a sus propios autores, que podían especular sin saber exactamente quién era ese personaje. De alguna manera, este encarna el pasado funesto de la violencia política argentina, es la violencia estatal la que encuentra sus ejecutores en hombres como Daneri. Es de esta manera como Breccia y Trillo componen un policial negro en Argentina, de la única manera en que podía ser: el protagonista es al mismo tiempo un criminal y la autoridad, la representación estatal ahí donde el Estado pareciera estar ausente. En el número 1 de la revista *Sancho*, de abril de 1975, la nueva serie era presentada desde una entrevista conjunta al humorista Guillermo Mordillo. En su presentación (que pareciera ser una transcripción del guión escrito por Trillo, quien nunca aparece mencionado en la nota), se establecía que:

Tal vez sea mejor que el protagonista no tenga nombre de pila o que, por lo menos nunca se lo explicita. Eso dará un personaje más solitario, sin amigos profundos, sin familia. Quizás hasta las mujeres que lo frecuentan lo llaman Daneri, a secas. Daneri no es exactamente un detective privado. Es un ex policía que hizo alguna macana [*falta o error*, N. del A.] hace algunos años y le dieron de baja en la repartición [policial] [...]. Aparentemente no tiene moral y sin embargo, en el fondo, es un moralista. Lo que pasa es que el Bien y el Mal nunca están delimitados por la ley. Y Daneri, cuando actúa, toma el lugar de la ley. Daneri es, entonces, un marginado que vive cercano al hampa, en esa margen oscura donde no hay gente decente pero en la que no se quedan tampoco los delincuentes. Daneri está en la línea que separa dos mundos: por eso no pertenece a ninguno de los dos [...]. “Va a domicilio” cuando lo llaman, como los reparadores de televisores y de cloacas. (Breccia, 1975: 33)

Las reglas del policial negro de origen norteamericano implican poner en tela de juicio los límites morales de lo que es justo y de lo que no lo es, en la personificación de un detective privado, cuyo pasado en general está relacionado al servicio policial. La tensión existe entre ese mundo al que el detective conoce —y donde se mueve— y la institución, sus reglas, sus dictados, su presencia y ausencia simultáneas. Ciertamente, los detectives de este género no practican el método deductivo ni son particularmente ingeniosos. Suelen verse arrastrados a tramas más o menos sórdidas —el rol de la *mujer fatal* es clave en este esquema—, las cuales implican menos un misterio a resolver que una serie de acciones que se suceden sin un destino aparente, a veces —como en el caso de Raymond Chandler— las acciones solo son la justificación de los intercambios verbales, aquellos que definen a los personajes en su contraposición.

Daneri entra en este perfil, pero su particularidad está dada por la realidad argentina, donde la policía siempre ha sido un objeto de sospecha antes que de respeto, reforzado por la experiencia histórica de las dictaduras militares donde las fuerzas policiales han cumplido su rol disciplinador, pero también durante los gobiernos democráticos cuando han continuado con sus prácticas de represión, asesinatos, presión política, gerenciamiento de los negocios ilegales, etc. Es decir, en un policial negro, el héroe no puede ser sino como antihéroe, y el antihéroe es la cara más visible de una red más vasta e infinita de perdedores de la vida, que se entrecruzan en un juego de destinos crueles y a menudo infelices.

Estas dos facetas se van intercalando a medida que se suceden las historias. Por ejemplo, en “El Grima” y “Nélida”, Daneri se comporta como el héroe. Sin embargo, su triunfo nunca llega, su accionar no prospera. En el primer ejemplo, al tratar de salvar a su amigo Grima de una banda armada que quiere matarlo —son mencionados como “los hombres del Puma”, sin que sepamos si se trata de un mafioso o de un comisario, o de ambas cosas—, este lo confunde con uno de sus perseguidores y lo golpea. Al escapar, Grima es encontrado por sus perseguidores y ejecutado. Daneri le confiesa a su amigo su deseo de ayudarlo, pero es demasiado tarde: yace muerto en el piso de una fábrica abandonada.

En el segundo caso, Daneri descubre que una vieja vedette —Nélida, probable referencia a Nélida Rocca y a Nélida Lobato, famosas vedettes de las décadas de 1950 y 1960— acaba de casarse con un asesino serial a quien este conocía de su época como policía. El asesino se caracterizaba por matar a sus esposas la noche de bodas. Daneri llega a tiempo y salva a la antigua vedette, ejecutando de un disparo al asesino. Sin embargo, la mujer le confiesa que sabía del asesino, y que quería morir trágicamente para poder volver a la tapa de los diarios y revistas por última vez...

Otro caso del héroe frustrado es “El monstruo”. Daneri se encuentra en un bar a punto de cerrar, donde un anciano repite que no quiere volver a su casa porque lo espera un monstruo. Daneri acompaña al viejo hasta su casa, donde los recibe una joven hija preocupada porque su padre debe tomar la medicación. Se nos revela a nosotros, los lectores —pero no al protagonista— que la hija reemplaza las pastillas por cápsulas de azúcar. El monstruo que temía el viejo eran productos de las alucinaciones por la falta de medicación, venganza que su hija practicaba sistemáticamente. Daneri se aleja de la casa tranquilamente, sin sospechar nunca del horror del que acabamos de ser testigos los lectores. La historia remata con una cita de Borges: “La imaginación del hombre, en materia de monstruos, es limitada”. El cuadro final está ocupado por una especie de gigantesca nube que casi como una ola amenaza con devorarse esa llanura de casas bajas y postes de electricidad apenas sugeridos por manchas y puntos de tinta (Fig. 2).



Fig. 2. Alberto Breccia y Carlos Trillo.  
“El Monstruo” (*Un tal Daneri*, 1978)

En historias como “El Bagre”, “El Duelo” y “Ojos dorados”, Daneri es más bien un testigo involuntario de una serie de acciones donde su intervención es acotada y la fuerza del destino arrastra para sí a todos los involucrados. Aquí el protagonista sirve de ojos a los lectores para sumergirse en ese mundo de Mataderos, de boxeadores en decadencia —el “Toro Vargas”<sup>2</sup>—, de mafiosos en un ascenso tan rápido como su caída, en viejos rencores definidos por un duelo a cuchillo. Y en el fantasma de las mujeres, demonios que juegan con los hombres llevándolos inexorablemente a la perdición.

Sin embargo, el episodio clave es “Ojo por Ojo”. Si el primer episodio funcionaba

como condensación de toda esa maquinaria que hace funcionar la historia donde solo pueden cumplirse los roles predefinidos por un destino tan desconocido como implacable, aquí eso se ve reforzado por los elementos del policial argentino que componen el clima de la historia. Desde el comienzo, Daneri se interna en un bar de mala muerte —Breccia usa el collage en la primera viñeta, donde podemos ver la fachada de un bar llamado “Annabella”, y donde se vislumbra otro cartel con la palabra “chopp”. Las estocadas textuales de Trillo potencian la densidad del ambiente que Breccia compone con salvajismo y precisión: “Un olor rancio. Un aire cansado. Un humo

<sup>2</sup> Referencia al boxeador Justo Suárez (1909-1938) conocido como “El Torito de Mataderos”, a quien Breccia conoció ya que su hermano mayor entrenaba en ese mismo gimnasio

espeso de varios días de cigarrillos sin ventilar” (Fig. 3). Daneri se dirige hacia el pianista, ignorando la invitación de una prostituta del lugar: — *Hola lindo ¿Me invitás una copa?—No.*

La sequedad del diálogo, el clima de tugurio, se ven musicalizados por los tangos citados que el pianista está tocando: “Sur” (1948, letra de



Fig. 3. Alberto Breccia y Carlos Trillo.  
“Ojo por ojo” (*Un tal Daneri*, 1978)

Homero Manzi y música de Anibal Troilo) y “Hojas muertas” (*Les feuilles mortes*, 1945, letra de Jacques Prévert y música de Joseph Kosma). Daneri verifica que el pianista es un tal Marengo, y luego de explicarle que fue contratado por una mujer llamada Julieta, cierra violentamente la cubierta del piano sobre los dedos del músico, rompiéndole las manos. El encargo está cumplido.

Sin embargo, a la salida —donde otra vez el collage sirve de referencia al mundo real, reforzando el sentido prostibulario de la ciudad con carteles donde se lee “Boccaccio” (tal vez una referencia a *Boccaccio '70*, film de 1962 codirigido por Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli y Luchino Visconti), “Frappé”, “Caño”, “Week End”, “Strip-tease”— es interceptado por un hombre que dice conocerlo. Aquí vemos una de las pocas referencias al pasado del protagonista: “Usted supo ser importante en otro tiempo, Daneri”. El hombre explica que la tal Julieta es una modelo famosa, y que la versión que recibió el detective —la de una mujer acosada por el pianista, quien había sido rechazado—, es falsa. En verdad, Marengo abandonó a la mujer y esta, rencorosa, nunca lo perdonó. Tal es su odio que hizo todo lo posible para destruir su carrera hasta obligarlo a tocar en bares de mala muerte como ese, e incluso hasta ahí ha llegado su venganza. El hombre se aleja después de haberle revelado la verdad a Daneri, resignándose a la fatalidad: “Y bué, qué se le va a hacer...”.

El detective vuelve en silencio a cobrar el dinero de su cliente. En el camino, ve en un kiosco la tapa de una revista donde aparece la modelo con el título de “Julieta, el rostro del año”. Al llegar al departamento —que se insinúa refinado, en un mejor barrio de donde viene Daneri— la modelo se muestra satisfecha y un tanto apurada, rumbo a la filmación de un corto publicitario. Daneri le agradece... y le destroza el rostro a golpes. Luego se aleja del edificio —Breccia utiliza una fotografía de la entrada del Alcoa Building de Pittsburgh—, introduciéndose en un camino oscuro, caótico e indefinido. En ese traspaso del mundo burgués a los límites de la civilización, la voz en off concluye: “Las manos le sirven a un pianista para hacerse oír. El rostro le sirve a una modelo para hacerse ver. Ojo por ojo, decía la justicia de los antiguos...”.

Esa sentencia final complejiza la interpretación moral de las acciones del personaje —“una suerte de moral”, según Trillo—, ya que remite a una lógica pre-estatal, la del ojo-por-ojo. No se trata de un acto de *justicia*, entendiendo por esto una lógica racional, compensatoria y eventualmente punitiva según un contrato social sostenido por una serie de códigos legales impuestos y ejecutados por la autoridad. Es un acto salvaje, donde un acto terrible y equívoco —el castigo al pianista— se ve compensado por un acto tanto o más terrible —el castigo a la modelo—. No es lo que la ley aplicaría en dicho caso —y un ex policía bien lo sabe— sino lo que ese representante de un cierto tipo de autoridad ejerce como violencia, aquella que marca los límites de la ruptura de los códigos que sostienen esas redes subterráneas, donde habitan esos personajes miserables. Aquí es justamente cuando el antihéroe se define por la negativa respecto al héroe, quien vendría a reforzar los códigos socialmente aceptados de lo que implican el Bien y el Mal —es decir, la Moral.

El antihéroe es aquel que interviene en los conflictos —conflictos que bien él mismo puede crear— ahí donde hay un vacío legal, donde la legislación de la vida no pasa por los preceptos in-

stitucionales sino, en todo caso, por otras instituciones que los anteceden: la venganza, el honor, las deudas, etc. Es decir, el núcleo irreductible y pasional de aquello que aun siendo subsumido y gestionado por una autoridad mayor, reaparece como el lado salvaje de las cosas que habitan en toda sociedad. El antihéroe sería, entonces, el ejecutor de un código férreo que se legitima a sí mismo en su persistencia en el tiempo y en su carácter predecesor de la intervención estatal, la cual siempre es sentida como extraña, intrusiva e insuficiente.

De alguna manera, este carácter duro del protagonista es un último baluarte de la defensa de una subjetividad basada en esos códigos que implican además un riesgo corporal, porque es necesaria la presencia física y el contacto directo como reaseguro de la negociación. En esto, la tarea policial —la presencia de un agente de la fuerza— es clave en una representación estatal concreta y efectiva justamente cuando el marco institucional al que ese agente representa —y ante el cual responde—, tiende al borramiento de los cuerpos individuales a favor de los roles, títulos, jerarquías que invisibilizan a aquellos que también son agentes concretos, quienes quedan por fuera del ojo público. El rol del antihéroe sería el de la función policial depurada de su marco legal, aquel cuya autoridad está encarnada en sí mismo, representando un juicio efectivo de esos códigos: la sanción punitiva sin el proceso burocrático<sup>3</sup>.

El rol de los cuerpos en la sociedad de masas, esa en la que se mueve Daneri y los detectives en general, se encuentra en una encrucijada entre el deber-ser exterior y aquel que se desea o se sostiene como correcto. Volvamos al ejemplo de “Ojo por ojo” —ya de por sí, una metáfora bien carnal y originalmente, literal—: el mundo del trabajo se ve transustanciado en un acto prostibulario, el de la venta de los cuerpos por dinero. El pianista, que vende su talento a precios cada vez más viles; el circuito de los cabarets, que constantemente ofrecen cuerpos para ser consumidos ya sea con la mirada, ya sea con la posesión directa; la modelo, quien también se vende como objeto e imagen en los medios de comunicación; y finalmente Daneri, aquel que cumple con tareas ingratas por un pago.

La revelación que deriva en el acto de la compensación primitiva es una reivindicación de esos cuerpos como tales, no ya como imágenes o como sujetos productores, sino como modo de existencia que es reafirmado desde el castigo. La punición física es disciplinadora, después de todo, debido a que primero separa al cuerpo de su rol social para luego reintegrarlo con la marca de su desobediencia. Daneri, el que ya está marcado como se señala en la primera historia, es el ejecutor de una justicia no justa, sino necesaria: la venganza.

Breccia utiliza una serie de recursos al presentar el acto de la violencia física que consiste en trazar una serie de líneas cinéticas donde el borramiento de los cuerpos le quita un sentido realista para otorgarle una dimensión sensorial que es infinitamente más cruda. La violencia se define en el mismo acto del encuentro entre los cuerpos, en la concreción de los golpes cuya intensidad es



Fig. 4. Alberto Breccia y Carlos Trillo.  
“Ojo por ojo” (*Un tal Daneri*, 1978)

directamente proporcional a su grado de abstracción. Breccia utiliza el mismo recurso en la escena del castigo de Daneri a la modelo y en el combate de los boxeadores en “Ojos dorados” (Fig. 4). También aquí se hace presente el tráfico de los cuerpos —masculinos, en este caso—, en el ambiente prostibulario del boxeo. Y en ambos casos, desde la idea de la mujer como causante de

<sup>3</sup> Acaso Franz Kafka ha sido quien mejor ha sintetizado esa lógica estatal: el proceso burocrático es el castigo. Sin ese marco tecnocrático, la punición no tiene sentido porque escapa a los mecanismos del estado. La muerte del condenado sería, en última instancia, un mero corolario al verdadero castigo en vida: la pérdida de todo control sobre el propio cuerpo, sobre la propia vida, objetivada hasta el punto de devenir dato que será borrado.

la fatalidad a través de su engaño a los hombres; mujer que a veces puede recibir su castigo o salir impune. La impunidad es justamente aquello que cruza la diferencia de clases y de género, lo que está permitido sin ser justo, la base sobre la que funciona el mismo cuerpo social: injusticia, desigualdad, explotación.

Sin embargo, no hay en esta vindicación punitiva un sentido de superación individual o siquiera de intervención moral por sobre las reglas del juego sino esa fatalidad ya señalada, la idea borgeana de que todo está ya predeterminado y los actores solo pueden cumplir el rol que se les ha impuesto previamente, sépanlo estos o no. Esta perspectiva marca buena parte de la obra de Borges en la década de 1940: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), donde encontramos cuentos como “La lotería en Babilonia”, “Tema del traidor y del héroe”, “El sur” en la primera obra; y “El muerto” en la segunda. La idea que recorre estos cuentos es aquella del destino como ley de un universo al cual los hombres no pueden reconocer hasta que es demasiado tarde, o directamente a la que se entregan sin haber develado nunca sus mecanismos. La existencia misma no sería más que un juego cuyas dimensiones se ampliaron hasta hacerse irreconocibles los límites entre lo que es real y lo que no. O mejor dicho: no hay diferencia alguna, solo varían los roles, los lugares y las circunstancias, y hasta esto es relativo, ya que todo el mecanismo universal se insinúa cíclico y eterno<sup>4</sup>.

Hay, sin embargo, una diferencia clave entre la aproximación de Borges y la de Breccia —obviando la inicial, y es que se trata de dos narradores de distintos lenguajes y medios—, y tiene que ver con la posición ideológica ante ese mismo panorama existencial. Difícilmente Borges hubiera elegido reproducir una consigna como “Por la liberación del pueblo”, sin al menos desactivarla con ironía salvaje. Tampoco podemos descartar la dimensión irónica que esa misma consigna tiene en una página de Breccia, pero la inclusión conflictiva en ese mundo que parece casi atemporal y abandonado es ya una insinuación interesante.

Los mismos autores miraban con cierto recelo a su personaje, un tipo desagradable y oscuro, atado al devenir histórico que se condensaba en la violencia parapolicial —que podía ser o no peronista, pero sobre todo estatal—. Si tomamos el ejemplo de “El simulacro” de Borges (*El hacedor*, 1960), cuando el peronismo ya ha sido derrocado y perseguido, se retoma el tema de la simulación para señalar que ese mismo régimen no solo provocaba su reproducción precaria, sino que era en sí mismo una simulación. Es decir: para Borges el Mal seguía casi exclusivamente atado a aquello a lo que tanto detestaba, el peronismo, una forma criolla de sublevación que impugnaba el retrato del *buen salvaje* según la particular versión borgeana de los gauchos y los guapos. Si bien se declaró como alguien que está “a favor del individuo y no del Estado”, sus posteriores elecciones políticas, su apoyo a las dictaduras de Chile y Argentina, refuerzan esta limitación en la perspectiva anti-estatista de Borges<sup>5</sup>.

Ciertamente, las diferencias de clase se evidencian frente a un escritor cuya línea genealógica se remontaba a los actores fundantes de la patria, frente a un dibujante cuyo pasado inmigratorio lo ponía en ese otro lado sobre el que Borges gustaba escribir pero difícilmente suscribir. Sin embargo, el juego de espejos no se detiene aquí: Breccia es un sujeto borgeano, nacido en Montevideo,

<sup>4</sup> En el cuento “El Otro”, de *El libro de arena* (1975), contemporáneo a *Un tal Daneri*, un Borges viejo se encuentra con un Borges joven, y al relatarle los hechos de la historia argentina —pasada para el viejo pero aún por pasar para el joven—, la lógica es cíclica: “En lo que se refiere a la historia... Hubo otra guerra, casi entre los mismos antagonistas. Francia no tardó en capitular; Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo. Buenos Aires, hacia mil novecientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente. El cincuenta y cinco, la provincia de Córdoba nos salvó, como antes Entre Ríos. Ahora, las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta; América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio. Cada día que pasa nuestro país es más provinciano. Más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní”.

<sup>5</sup> Breccia volvería directamente sobre la figura de Borges en su obra *Perramus* (1983-1989), escrita por Juan Sasturain. Borges es transformado en uno de los protagonistas de la aventura; ganador del Premio Nobel de Literatura (que nunca obtuvo por sus posiciones políticas) y luchador contra un régimen dictatorial.

con sus recuerdos de infancia atados al áspero Mataderos, ese límite entre la Buenos Aires civilizada y metropolitana y el campo salvaje, la tierra indómita que aún palpita en las entrañas de la tierra. Borges escribía sobre el “íntimo cuchillo” que había recibido su antepasado, Francisco Narciso de Laprida, encontrando así su destino sudamericano (“Poema conjetural”, *El Otro, el Mismo*, 1964); o sobre aquel Juan Dahlmann de “El sur”, nieto de dinamarqueses quien se sentía “profundamente argentino”, pero cuya argentinidad solo se completa con su muerte a manos de paisanos una vez que va más allá de las fronteras ciudadinas. Breccia recordaba los duelos entre cuchilleros, indios ranqueles y gringos, hombres que empuñaban el cuchillo como herramienta de trabajo y como forma de sangrienta resolución de conflictos. Mientras Borges escribía en *Sur*, Breccia limpiaba tripas de vaca —el *tripero*—, para luego pasar a cortar sus páginas hasta llegar a esa síntesis de rostros lastimados con tinta del cual Daneri es resultado<sup>6</sup>.

El tema del héroe y el antihéroe se muestra así como un juego complejo, porque de alguna manera esa catalogación es una elección, y en esa elección se conjugan una suerte de discursos que explican la realidad y al mismo tiempo la componen. La máxima foucaultiana *todo discurso es un discurso de poder*, al ser trasladada al mundo de Daneri, implica entender la elección que sus autores han hecho a partir de la composición de ese mundo particular, en ese contexto particular, arrastrando sobre sí las sombras del pasado y las angustias de un presente —que se presenta ante nosotros también como pasado—.

¿Y qué mundo es ese? Uno donde las personas no son ni buenas ni malas, sino buenas y malas dependiendo las circunstancias y las necesidades; un mundo donde nadie parece libre, y la regla del dinero gobierna la vida, pero donde aún alguien escribe “Por la liberación del pueblo”; un mundo construido bajo la dictadura militar, bajo la oscuridad y la bruma que transforman los cuerpos y las cosas en manchas indistinguibles, pero que al mismo tiempo refiere a la composición de una memoria que trata de rescatarse mientras se esfuma cuando esa misma dictadura desparecía los cuerpos y mutilaba los lazos sociales para que ya nadie pudiera escribir en un paredón<sup>7</sup>.

La lectura política de *Un tal Daneri* pasa por cómo es mostrado ese mundo que está incluido en un marco real, su contexto histórico, y cómo al mismo tiempo las formas de detectar el funcionamiento de un mundo ficcional que se recorta sobre el marco de lo *real* invitan a entender ese contexto también como construcción, como relato, como espejo y distorsión. Los mundos de Borges y de Breccia comparten lógicas similares, porque en algún punto se incluyen el uno al otro. Sin embargo, podemos detectar en la presencia del dinero una división irreductible, que tiene que ver con las fronteras de clase, y es que si Borges podía navegar en su mundo de conjeturas y abstracciones poéticas, Breccia podía hacerlo siempre limitado en buena parte por esa otra abstracción que sostiene la lógica del mundo asalariado.

La atemporalidad no solo no exime al relato de su dimensión ideológica, sino que al contrario, la refuerza: en Borges, la negación del progreso lineal de la historia favorece un concepto cíclico, de eterno retorno y vacío —aquel “panteísmo nihilista” que señaló Ana María Barrenechea (1967)—; en el mundo de Daneri, se trata más bien de múltiples puntos de fuga que no llevan a ningún lado, y que confluyen en esos breves contactos que resultan a menudo fatales y que no dejan moraleja alguna.

El antihéroe como posibilidad histórica implica un distanciamiento y un desplazamiento: el primero, de las otras variables históricas de la heroicidad y la villanía; el segundo, hacia las formas de vida contemporáneas, ahí donde la ciudad es cada vez más el único espacio posible para la vida social. Daneri existe en ese límite donde la ciudad encuentra sus fronteras y al mismo tiempo se expande más allá; donde los viejos códigos y los dramas cotidianos encuentran una carnadura

<sup>6</sup> El corte es literal: a partir de *Mort Cinder* (con guión de Héctor Oesterheld, publicado entre 1962 y 1964), Breccia comenzó a experimentar embebiendo en tinta el filo de una cuchilla de afeitar y trazando cortes sobre las figuras y los fondos.

<sup>7</sup> Juan Sasturain afirma: “La bruma de Daneri no es la bruma ominosa de la dictadura sino la bruma del recuerdo”. Entrevista con el autor, 27/11/2012.

extrema y fatal. Es desde ese lugar que, como en aquella primera viñeta, el detective le da la espalda a un mundo que reclama otra cosa, escapándose del cuadro en una fuga hacia ningún lado. Pero su huida en soledad es relativizada por esa última salida cenital que nos entrega la última historia: hasta en el infierno hay compañía (Fig. 5). Es en esos términos en que *Un tal Daneri* es testimonio, rescate, pérdida y memoria. Y algo de luz en esa oscuridad brumosa que se hacía, entonces, cada vez más opresiva hasta ahogar lo todo.

### BIBLIOGRAFÍA:

BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires: Paidós, 1967.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph. Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, [1949] 1974.

BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor. Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, [1960] 1974.

BORGES, Jorge Luis, *El libro de arena. Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires: Emecé, [1975] 1989.

BORGES, Jorge Luis, *El Otro, el Mismo. Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, [1964] 1974.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones. Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, [1944] 1974.

BRECCIA, Alberto, "Entrevista a Alberto Breccia y Guillermo Mordillo", in *Sancho* N° 1, abril de 1975.

BRECCIA, Alberto; Carlos TRILLO, *Un tal Daneri*, Buenos Aires: Doedytores, 2003.

GARCÍA, Fernando, "Trozos Argentinos", in Alberto BRECCIA, Carlos TRILLO, *Un tal Daneri*, Buenos Aires: Doedytores, 2003, pp. 3-4.

SACCOMANNO, Guillermo; Carlos TRILLO, *Historia de la Historieta Argentina*, Buenos Aires: Récord, 1980.

SASTURAIN, Juan, *Breccia el Viejo: conversaciones con Juan Sasturain*, Buenos Aires: Colihue, 2013.



Fig. 5. Alberto Breccia y Carlos Trillo. "Ojos Dorados" (*Un tal Daneri*, 1978)

