

SOCIOCRÍTICA DE LA REPATRIACIÓN¹ (A PROPÓSITO DE *EL FARMER* DE ANDRÉS RIVERA)

Amelia Royo

Pretender escribir sobre un sujeto histórico como Juan Manuel de Rosas sin caer en la abultada lista de lugares comunes, epistémicos e ideológicos, sobre su política, de triste memoria histórica por toda la tinta que la literatura derramó en contar su leyenda, es engañarse o dejarse apresar en la ficción. Este nombre enraza como pocos en la instancia fundacional de la comunidad imaginada, prestando a la historiografía y a las letras de ficción el más plegado abanico de posibilidades expresivas con el que la formación cultural argentina cubrió y desocultó sucesivos avatares, siempre tras la ilusión de explicar la verdadera identidad y de trascender la contingencia de las confrontaciones.

Será tal vez por eso, por su contumaz presencia en el imaginario colectivo que la producción artística -desde José Mármol a Andrés Rivera- reincide en el intento de hallazgos metafóricos en torno a Rosas, sus mujeres, sus adversarios, el exterminio étnico y su creciente vanidad vacuna, tan extensa como la herencia de resentimientos políticos proveniente de ese conflicto seminal.

1. Ponencia leída en el VI Congreso del Instituto Internacional de Sociocrítica, Baeza (España), 1999.

Consecuente con la tendencia de avivar los fantasmas la literatura argentina de las últimas décadas ha reinstaurado el canon de la ficción histórica, notoriamente direccionada hacia los mismos sujetos: Sarmiento, Rosas, Urquiza, Dorrego, en fin la saga de unitarios y federales y toda la sangre derramada en las páginas de la historiografía desde Bartolomé Mitre hasta Halperín Donghi².

La idea de trabajar la sociocrítica de la repatriación puede aparecer insólita si tomamos en cuenta que el libro escogido para ilustrar el enfoque textualiza precisamente lo contrario, es decir el largo exilio y decadencia de Juan Manuel de Rosas en Gran Bretaña. En efecto, *El farmer* (1996) tal como se titula la novela de Andrés Rivera, narra en la voz del protagonista, la paradoja de su condición de granjero después de haber sido el hacendado más poderoso de la política argentina. La novela no es un logro por su esteticidad intrínseca, ni por sus hallazgos de entrecruzamientos signícos, lo es por lo que implica su mero acontecer como novela en el aquí y ahora de su reconocimiento. Si bien el autor es dueño de una escritura cuyo fundamento es la historia nacional³, no me parece espontáneo que en plena década del noventa haya optado, una vez más, por tematizar el rosismo. En una producción que se estrena en los años cincuenta, con ficciones narrativas de fuertes marcas impugnadoras de la coyuntura histórica, y que se prolonga hasta hoy, Andrés Rivera alterna motivos tomados del siglo XIX y del XX, a través de episodios recurrentes⁴; sin embargo no es aleatorio que *El farmer* comparta en esta última década, al menos con diez títulos⁵, un

2. Cfr. Mitre, Bartolomé, *Historia del Gral. San Martín y de la Nación Argentina*, Buenos Aires, Lajouane, 1890. T.II y Halperín Donghi, T.: *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

3. Debo advertir que una de las novelas más logradas de A. Rivera -*La revolución es un sueño eterno* (1987)- se centra en la actitud revisionista que adopta Juan José Castelli como hombre de la Junta de Mayo de 1810, y como adalid del jacobinismo en la expansión de esa revolución por el entonces territorio de la naciente patria rioplatense.

4. La recurrencia radica en una ficción proclive a las representaciones de las luchas sociales como es el caso del peronismo; a juicio de R. Borello, *El precio* (1957) es una "típica novela de espacio" por cuanto reproduce época, ambiente y tipicidad social que efectivamente tuvieron lugar (1991: 119). En cuanto al tema Rosas el antecedente es *En esta dulce tierra* (1984), texto en el que juega con algunos elementos que reseremantiza en la novela objeto de este trabajo.

5. En un estudio anterior -"Rosas y Perón, representaciones convergentes en la literatura argentina", *Thesaurus*, Bogotá: I.C. y C. (en prensa)- relevé seis textos producidos en las últimas décadas, que recogen, central o tangencialmente la figura de Rosas

eje semántico que fuera el monotema literario e historiográfico del siglo pasado. La producción teatral de los ochenta que evoca el autoritarismo y la barbarie previa a Caseros⁶, tiene indudable connotación alegórica respecto del pasado inmediato de similar terror represivo por parte del Estado⁷, y es, en consecuencia una interpelación al espectador dramático, para entonces en condiciones de una recepción autocrítica como sociedad (Royo y Guzmán Pinedo, 1998).

De la misma manera la narrativa de esos años⁸ es factura de un sujeto transindividual impregnado de reproches al acontecer histórico y nutrido de la ideología posmoderna en tanto "ninguna lectura es inocente" -al decir de Cros- y, en este caso no puede ser ingenua la lectura del sujeto autoral respecto de la realidad porque dicho sujeto pertenece al magma cultural que involucra la recepción. En otros términos hay una doble apelación en el proceso de producción-recepción: por un lado la avidez de justicia instalada en el cuerpo social, por otro el compromiso de pertenencia a la memoria, que experimentan intelectuales y artistas, memoria obligada a traducirse en texto poético en el cual se pueda leer lo que fuimos capaces de soportar y aquello que tengamos "vocación de ser como sujeto colectivo" (Cros, 1997: 130).

o la arbitrariedad de su régimen; a saber: *La malasangre* (1983) de G. Gambaro; *Una pasión sudamericana* (1989) de R. Monti; *La amante del Restaurador* (1993) de María Esther de Miguel, *Camila O'Gorman. La historia de un amor inoportuno* (1998) de Marta Merkin; *La princesa federal* (1998) de María Rosa Lojo. De las promociones últimas se puede agregar: *Encarnación Ezcurra. La mujer que inventó a Rosas* (1999) de Vera Pichel, *Una chaqueta para morir* (1998) de Pedro Orgambide, *María Josefa Ezcurra* de Carmen Verlichak y *Bodas de odio* de Florencia Bonelli, ambas de 1999.

6. Como se recordará la batalla de Caseros (1852) representa el triunfo de Justo José de Urquiza sobre Rosas y constituye el fin de su dictadura y el comienzo de la organización nacional concretada en la Constitución de 1853.

7. Me limitaré a remitir al tramo de la historia argentina reciente comprendida entre 1973 y 1983, suficientemente conocido como de cruenta confrontación, y posterior desproporcionada represión a manos de las FF.AA. que ejercieron la dictadura entre 1976 y 1983.

8. La novela argentina del 80-90 está llena de ejemplos de esta ideología plasmada en el fenómeno de la lectura situada tal vez los emergentes más notorios sean *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y la nombrada *La revolución es un sueño eterno* del autor que me ocupa.

El farmer: repatriación y paradoja

Interpreto que las reflexiones sociocríticas en torno al ideologema *patrimonio* son altamente aprovechables a la hora de abordar lo que interesa a este desarrollo. En el despliegue semántico que Edmond Cros recoge sobre la abarcatura del vocablo *patrimonio* aparece la dimensión simbólica. Así pues todo el acontecer histórico de una nación ingresa al acervo patrimonial que se transmite a través de las generaciones, en ese orden los próceres encarnan valores equivalentes a este concepto, por ello cada vez que un héroe murió en suelo extranjero, repatriar sus restos ha constituido una empresa que apunta al refuerzo de los valores identitarios. Ocurrió en la historia nacional con celebridades como San Martín y Juan Bautista Alberdi, padre de la patria el primero por su papel emancipador como general del Ejército de los Andes; padre de la República el segundo por ser autor de las *Bases*, virtual anteproyecto de la constitución argentina de 1853 (Cfr. supra).

En el caso de las figuras históricas polémicas como las de Eva Perón o Juan Manuel de Rosas, la **no** repatriación de sus restos fue una cuestión de Estado, a través de sucesivas gestiones de gobierno. No abundaré aquí sobre la larga secuencia de avances y retrocesos que sostuvieron grupos nacionalistas impulsores de la repatriación de Rosas. Baste con analizar la coyuntura en que ese trámite culminó en éxito: fue en el curso de la década del '90 y a instancias del gobierno cuya ambigüedad diera lugar a tenaces acusaciones de antipopular y antinacional, por su adhesión a la economía neo-liberal (con todo lo de colonial que representa el neo).

¿Cuál es entonces la significación ideológica del vocablo *repatriar* puesto en el mismo campo semántico de *patrimonio*?, o mejor: ¿qué conlleva el gesto comunitario de impulsar la recuperación de los restos mortales de una personalidad histórica como la de Rosas habiendo tenido explícita resistencia durante tanto tiempo? Pues parece inevitable tener que hacer semiosis de la producción y de la recepción del acontecimiento como tal para ejercer el tránsito hacia la lectura del texto literario.

Al ser el gobierno de Carlos Menem (1989-1999), de signo peronista, el que culmina con éxito un postergado proyecto del pensamiento nacional, en circunstancias en que su política incluye la reconciliación, aún con las fracciones militares de máximo compromiso con los atropellos a los derechos humanos (durante la dictadura comprendida entre 1976-1983), esa repatriación se vive en los sectores intelectuales, como el

emblema de la amnistía, como el preanuncio del indulto a los genocidas, hecho que efectivamente ocurrió. La historiadora contemporánea Diana Quattrocchi-Woisson afirma:

Los fantasmas del pasado no dejan vivir a los argentinos del presente. Quizás porque la disciplina histórica fue incapaz de dar a estos fantasmas su dimensión humana, es decir falible (1995: 317).

En este contexto no es azaroso que el campo literario recupere el tópico de la tiranía para ser el verdadero artífice de una *repatriación* que invierta su signo. No cabe duda que la escritura literaria adhiere a diferentes corrientes historiográficas, a veces a la historia oficial, otras a las del revisionismo⁹, de lo que se trata es de intentar una lectura que deleve los pliegues de la diégesis, en donde seguramente se insertan los auténticos portadores ideológicos de la novela de Andrés Rivera aquí examinada.

El farmer se enuncia desde la desesperanza de un exilio en abandono:

Soy un campesino que escribe diez cartas diarias.[...] Aquí, sí, soy un campesino que toma mate, sentado junto al brasero, que tiene frío, el campesino, sentado junto al brasero (Rivera, 1996: 10).

El flujo narrativo articula el presente, evidenciado en la inflexión verbal y en la localización tempo espacial -*Nieva en el reino de Gran Bretaña [...] Y yo, 27 de diciembre de 1871...* (15)-, con la primera analepsis que remonta el relato al momento de la derrota de Caseros, origen del exilio.

Tres son las condiciones con las que la enunciación construye la autoimagen en el pasado: 1) la del poder omnímodo, 2) la de la doble moral -la pública y la privada- y 3) la plena conciencia de su lugar en el imaginario. El hoy de ese decir, a los setenta y ocho años del protagonista enunciadador comparte esta última condición, pero agrega el pesimismo de la decadencia vital y la ácida visión retrospectiva de obsecuentes y traidores. Dice el personaje:

9. De eso precisamente se ocupa en profundidad el libro de Quattrocchi-Woisson, Diana, *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1995. Su estudio acerca de la línea revisionista sobre el tema Rosas y su correlato político en el siglo XX, es de sumo valor como aporte reciente.

Aquí estoy yo, letra de coplas y de nostalgias y de impotencia en boca del poverrío, al que mis hermanos y mis generales, hombres de cuna, y sonrientes alcahuetes, saquearon sin pudor y sin remordimiento. (Rivera, 1996: 31) [subrayado mío]

A mi juicio la semántica más vigorosa del texto no reside en el embrague presente/pasado en tanto anécdota, sino en los nombres, y con ellos, en el trazo genotextual dominante, factores que juegan con la instancia pasado histórico/presente de la ficcionalización, (o sea : la circunstancia de la escritura empírica actualizada en la recepción).

En la voz y la conciencia de este sujeto que evoca desfilan paradigmas de la filosofía de Occidente como Voltaire e implícitamente Marx, y ese emblema de la utopía civilizadora en tierras americanas que es Sarmiento. Los primeros para dar cuenta de una vocación antirrevolucionaria discursivizada en tono provocador, más cercano a la prédica reaccionaria de este siglo que a las posibles competencias filosóficas del locutor en la ficción: *Yo quemé a Voltaire [...] España es mi madre [...] Los jacobinos con la Revolución de Mayo, nos empujaron al mundo de la enfermedad, de la disolución y de la duda.* (44-46). Sarmiento, en cambio, constituye el soporte genotextual que determina alguna clave de interpretación más cercana.

No obstante el registro de intertexto explícito en las alusiones al King Lear de Shakespeare, en un caprichoso símil de Manuelita Rosas con la hija del personaje shakespereano, lo que resulta contundente es el diálogo con textos de Sarmiento. Esta conciencia protagónica que fluye recordando en un mismo plano de enunciación vivencias y discursos, entreteje fragmentos de *Facundo* para exaltar su propio mito. El alegato de Sarmiento que siempre apareció como el más acérrimo de los oponentes, proporciona la eficacia de los testimonios en cuanto a lo que Rosas representa como caudillo para sus huestes, las milicias gauchas:

Estos soldados y oficiales carecieron diez años de abrigo y de un techo y nunca murmuraron... Tenían por él, Rosas, una afección profunda, una veneración que disimulaban apenas...¿Qué era Rosas para esos hombres? ¿Son hombres esos seres? (Rivera, 1996:38) [se respeta las marcas gráficas del texto].

En la microsemiótica subyacente en el discurso de la novela lo que

resulta visible es la bisagra entre memoria colectiva y representación literaria puesta en boca del personaje como autovaloración. A su vez esta imagen de paladín, investido del coraje y de las dotes de la masculinidad, interactúa con la contrafigura del presente del enunciado:

¿A qué reta y a quien el *Viva Rosas* de esos paisanos que pelearon en mis ejércitos y en los del finado Urquiza? ¿Y el *Viva Rosas* de sus hijos y el de sus nietos? Contesten eso si les da la lengua para contestar eso (39).

Yo, en este rancho agobiado por la nieve y el viento, y el aire gris de la mañana, me dormí [...] y cabeceé junto al brasero. Y dormido, galopé los campos que fueron míos (52-53).

El *yo* último es el anciano pobre con la única certeza de su perdurabilidad porque confía en que la historia recogerá de la leyenda la figura ya concebida colectivamente.

De esta novela podría decirse lo que Krysinski (1997) afirma de otros casos paradigmáticos en la producción latinoamericana: es el arquetipo del dictador el que estimula la imaginación colectiva. De ese estadio en germen el narrador engendra la lógica cuyo universo discursivo se alimenta de polifonía, montaje y pregnancia de otros discursos. "La razón narrativa es tan crítica como práctica y dialéctica" (270) -sintetiza Krysinski- y refrenda lo dicho en la observación de que representar al dictador como sujeto del enunciado y como sujeto de la enunciación provoca el fenómeno de diluir la entidad del autor. Sin embargo, quién sino esa presencia es el motor de mutabilidad del referente imaginado en mimesis verbalizada.

La presencia implícita del autor se detecta en la mediación del narrador, y las consecuentes marcas ideológicas se perciben en las relaciones que éste organiza entre materia narrable y acto verbal. Es por eso que me atrevo a desconfiar del tratamiento de algunos motivos en el texto de Rivera, particularmente del sadismo atribuido al protagonista y de su conservadurismo a futuro.

Tal como lo anticipara el relato se construye a imitación del fluir de la conciencia en donde el tiempo se altera con saltos que proyectan distintos presentes en un antes y un después, a veces reveladores de esa ideo-

logía que busco aprehender. El ejemplo más visible es la utilización de la prolepsis según la cual la enunciación proyecta un sujeto alienado en la concepción mesiánica del poder; desde esa postura anticipa el futuro:

Me llamarán y yo no volveré. [...] Sé de lo que hablo. Hablo de trapos rojos y proclamas de rojos [...] fomentadores vocacionales de la lucha de clases. Poetas. (Rivera, 1996: 39)

Muchos de los datos históricos de la política de este régimen -como de otras dictaduras- permiten conjeturar que el dictador se sabe necesario más allá de su tiempo, porque se siente eterno como todo lo inherente al poder mismo, lo que no se justifica es la reincidencia de esta escritura en el mito de la sexualidad del dictador. Tal como en el *patriarca* de García Márquez aquí se enfatiza el referente con el plus de la monstruosidad, rasgo alimentado de las energías colectivo-simbólicas. Es así como el narrador- personaje se regodea en la sugerencia lasciva de un vínculo incestuoso con su hija.

Manuelita me miró y sus ojos eran los de Rosas, y ella era Rosas, que buscaba quien se prodigara en su virginidad, quien la sosegrara [...] Manuelita me esperó. Y yo la dejé, ahí, esperándome. (77).

Cita que a otro nivel de interpretación da cuenta de la búsqueda de endogamia como estrategia de conservación del poder.

En otros segmentos del texto la misma voz destaca escenas de dormitorio en las que la perversidad toca a los propios padres -Agustina López de Osornio y Don León Ortiz de Rosas. Si a estos ejemplos se agregan todos los alarde de potencia sexual (con la mujer legítima y con las amantes) el discurso informa una psicología de machismo enfermizo, pero esencialmente traduce una ideología autoral que apunta a denostar al tirano por razones ajenas a lo político, aunque sustentadas en el eje semántico de lo monstruoso. La perversión sádica aparece también en el plano político a propósito de los métodos de tortura seguida de muerte¹⁰. El

10. "¿Es verdad que mujeres, hombres, viejos, adolescentes, que los hubo, cagaban sus calzones, cuando les entraba el filo curvo de los cuchillos en la carne del cuello, debajo de la nuca?" (Rivera, 1996: 113), la cita ilustra el horror discursivizado (pero también vivido).

texto alude a *La Mazorca*, a las vivencias de un condenado a muerte por degüello y a todo tipo de tormento, aquí designado como *faena*, lexema que introduce el campo semántico de la producción ganadera¹¹ de la que Rosas fuera artífice y, a su vez, benefactor de hacendados terratenientes de la pampa húmeda.

La mostración de tanto horror, remite indudablemente al contexto de producción, no es casual que se textualice un diálogo con este contenido:

¿Cómo es, señores, cuando se tira, a los ríos, amarrados, dentro de una bolsa a los subversivos? (114).

Si la isotopía del terrorismo de Estado tiene un destinatario en la instancia receptora, la mención de la oligarquía vacuna también está interpellando a los sectores sociales que en la contemporaneidad a la guerra sucia, primero, y al indulto, después, avalaron políticas execrables, desde la perspectiva autoral.

A nivel ideológico el discurso de Rivera busca REPATRIAR la peor imagen del sujeto histórico Rosas porque es su modo de impugnar la repatriación oficial.

A modo de conclusión diré que no podría afirmar que toda la serie narrativa caracterizada por reescribir este tramo de la historia, responda a idéntica coordenada axiológica. Contrariamente, creo estar en lo cierto respecto de *El farmer* de Rivera, me apoyo en la hipótesis de que ya el título configura una estrategia: la de rebajar al personaje histórico -célebre como poderoso hacendado, como Restaurador de las Leyes con la suma del Poder Público y, sobre todo vindicado por aventurarse a resistir el bloque anglo-francés en 1845- rebajarlo, decía, a un mero *farmer* (enunciado en inglés), en un puerto perdido de Gran Bretaña, en donde ni siquiera su hija lo acompaña. Cobran aquí vigencia palabras de Augusto Roa Bastos:

11. La cadena semántica se arma con vocablos como "capar", "rebanar", "cuchillo", "carne", "reses", "balar", "mugir"; es decir no sólo aquello que concierne a criar ganado sino a faenarlo, actitud que se desplaza a la perpetración de otras *faenas*, las de *La Mazorca* en tanto fuerzas de seguridad del régimen. Ampliando el círculo de esta cadena, el efecto de sentido abarca lo que se conoció durante el proceso militar (1976-1983) como *grupos de tarea*, personeros del horror y protagonistas de similares *faenas* a las del rosismo, resemantizado por la novela de Rivera.

Los historiadores tratan de probar documentalmente los hechos. Los narradores tratamos de *re-probar*; míticamente, imaginariamente... (citado por Krysinski, 1997: 324)

Es pues de mucho impacto el efecto que busca como retórica la paradoja de repatriar literariamente un poderoso en su ocaso, caracterizado como alguien que vive para soñar con la inmortalidad, desde la recuperación de su memoria. Entre el sueño y la vigilia de ese *farmer* habita una escritura que no se concreta¹². Con "Envejezco" (26), se hace efectiva sin embargo la de todos los que creen en la escritura poética como contramemoria, como otra mensura simbólica del panteón de la historia.

12. Según el historiador Félix Luna (1999) hacia 1862 Rosas escribe su autobiografía y otros libros con intención de publicar, no lo consigue. La novela de Rivera rescata ese flanco de su personalidad: "¿Qué hago yo -escritor, novelista, jefe militar, campesino-, solo, pobre en esta tierra extranjera [...]?"

BIBLIOGRAFÍA

- Cros, Edmond: *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- de Miguel, M. Esther: *La amante del Restaurador*, Buenos Aires: Planeta, 1993.
- Girona F. Nuria: *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años '80*. Universidad de Valencia (España), 1995.
- Krysinski, Wladimir: *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- Luna, Félix: *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
- Monti, Ricardo: *Teatro T.II*. Estudio preliminar de Osvaldo Pelletieri, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- Rivera, Andrés: *El farmer*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- Royo, A. y M. Guzmán Pinedo: "Rosas referente histórico en Gambaro y Monti", trabajo leído en el VII Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano, Buenos Aires, GETEA., 1998.

II - Perón: de la herencia de su caudillaje a la proliferación del mito

NUDOS, MÁSCARAS, REPRESENTACIONES ROSAS Y PERÓN EN LA NARRATIVA DE J. L. BORGES

Martina Guzmán Pinedo - Alejandra Cebrelli

*Para desatar este nudo que no ha podido cortar la
espada,/ se necesita/ estudiar... las vueltas y
revueltas de los hilos que lo forman, y buscar... los
puntos en que están pegados.*

Domingo Faustino Sarmiento

*Imaginé... una obra platónica, hereditaria, trans-
mitida de padre a hijo, en la que cada nuevo indi-
viduo agregara un capítulo o corrigiera con
piadoso cuidado la página de los mayores.*

Jorge Luis Borges

Las máscaras del discurso

1. «El simulacro»

*Infinitos los veo, elementales,
Ejecutores de un antiguo pacto,
Multiplicar el mundo como el acto
Generativo, insomnes y fatales.*

J. L. Borges

El título del texto abre un espacio de ficción presentándolo como aquello que «parece» ser lo que designa, en tanto pura imagen, representación de lo designado. La alusión a la máscara se evidencia en la misma

estructura semántica del lexema «simulacro», particularmente, en los semas /imitación de cosa o persona sagrada/ y /falsificación/. En este caso, se satiriza un acontecimiento considerado «sagrado» para una gran porción de la sociedad argentina, poniendo al descubierto su estatuto de «falsedad». Por ello, el índice paratextual alude no sólo a la estructura profunda del texto sino a uno de los procedimientos que posibilitan su morfogénesis: la sátira, entendida como una práctica escrituraria entre otras¹. Una de sus modalidades, la sátira menipea, tiene estrecha relación con la cultura del carnaval de la cual extrae sus rasgos constitutivos, en particular, la inversión del orden jerárquico y la lógica del mundo al revés (Bajtín: 1986). De las numerosas características legibles en la escritura literaria contemporánea, interesan ahora tres: la absorción y transformación de géneros primarios; la percepción del mundo como un teatro dentro del cual el hombre representa un papel; la oposición /sueño/ vs. /vida cotidiana/, en la cual el primero se presenta como una vida posible.

La primera característica enunciada posibilita ver cómo la escritura se vuelve ella misma un enmascaramiento, mediante la transformación de un género discursivo primario, la anécdota, y la deconstrucción de un género discursivo secundario, la crónica histórica. De ellos toma el tipo de enunciación —en tercera persona, con focalización heterodiegética—, el anclaje espacio-temporal preciso y un modo de narración ordenado cronológicamente, todos los cuales operan como procedimientos de verosimilización. Como resultado, durante la lectura del primer párrafo, se tiene la ilusión de estar ante un texto «transparente», es decir, capaz de reproducir «fíelmente» el mundo referido.

En uno de esos días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco. Era flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era. (Borges: 1974, 789)².

1. La sátira es un escrito que critica instituciones o personas y censura los males de la sociedad y del individuo. Asimismo, no limita sus críticas a textos literarios, sino que puede referirse a cualquier producción o práctica cultural. Desde sus orígenes, era un texto casi dramático que describía el encuentro entre el satirista y el adversario que le impulsaba a hablar para hacer ridículo el objeto, describiendo el vicio y apelando a la virtud mediante un fenómeno de doble visión, utilizando para ello fábulas, anécdotas, entre otros géneros discursivos primarios (Pérez: 1986, *ibídem*).

2. Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, Buenos Aires, EMECE, 1974. En adelante se citará por la presente edición.

Pese a los procedimientos mencionados, un proceso de deconstrucción y de inversión de lo instituido es legible en el uso de la disyunción cuya duplicidad construye por una parte, un mundo bivalente propio de la visión carnavalesca y por otra, presentifica la existencia de dos rostros posibles, el visible y el oculto, es decir, la presencia de la *máscara* mencionada por el mismo narrador. De este modo se destruyen las certezas del discurso historiográfico, instaurándose la escritura y el mundo referido como espacios de ambigüedad.

En el segundo párrafo, se produce un quiebre legible por la aparición de las preguntas retóricas, en tercera persona, cuya función es la de acentuar la ambivalencia señalada. Entonces, por medio del embrague enunciativo, se devela la presencia de un narrador en primera persona, con función autorial, enmascarado detrás de los paréntesis.

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor o un cínicco?... El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología. (Borges: 1974, 789)

El segundo paréntesis, casi al final del cuento, destruye la ilusión de focalización heterodiegética que se había sostenido hasta entonces. El uso del nosotros propone no sólo la fusión entre narrador y narratario, sino la disolución de los límites entre la realidad y la ficción, pues presupone la inclusión de todos los argentinos. Sin embargo, una vez concluido el paréntesis, la primera persona del plural revela su doble funcionamiento inclusivo/exclusivo, al dejar fuera de la aserción a los «creyentes», los «cabecitas negras» de los arrabales.

La duplicidad y el juego de máscaras no termina aquí pues al instaurarse la primera persona narrativa, se pone en evidencia la absorción y transformación de otro género discursivo secundario, el ensayo, mediante el cual la sátira se deconstruye. La estrategia posibilita el paso del diálogo inicial al monólogo en el cual, el yo se desdobra en enunciatario y enunciatario, sobreimprimiendo otra duplicación al discurso. Puede observarse, entonces, la presencia de la sistemática del carnaval y de sus pares de opósitos —enmascarar/desenmascarar; anverso/reverso— aún en el nivel de la enunciación, en la superficie del texto narrativo.

Otro de los rasgos distintivos de la sátira menipea que se manifiesta en

la escritura de «El simulacro» es la percepción del mundo como un teatro en el cual los hombres representan roles determinados. Este rasgo constituye otra huella de la visión carnavalesca del mundo ya que el carnaval, en tanto ceremonia, funciona como una negación de la vida oficial y cotidiana que invierte la jerarquía y los valores, con un carácter popular y universal (Bajtín, 1987). Se puede inferir entonces que, mediante un lenguaje ambivalente, la carnavalización devela los aspectos teatrales de la vida social.

Una muestra de ello constituiría la carnavalización espontánea de ciertas prácticas como la funeraria. Dicho procedimiento puede desacralizar las propias tradiciones que al respecto se conservan en la memoria de una cultura dada. Por ejemplo, el relato de Borges refiere una situación histórica pues en todo el territorio de la nación argentina se sucedieron, en forma simultánea, simulacros del velorio de María Eva Duarte de Perón. Su alusión produce en la escritura una doble carnavalización cuyo efecto de sentido se verá más adelante.

De esta manera se hace evidente que, el carnaval propio de la Plaza pública en el cual participaba todo el pueblo se ha transformado en un simulacro del mismo, con lo que ha perdido su carácter contrahegemónico y ha invertido su función liberadora. Como consecuencia, la fiesta que celebrara la plenitud contradictoria y dual de la vida —nacimiento y destrucción— se ha transformado en una práctica escrituraria cuya organización respeta las jerarquías sociales.

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 y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama que se ve en Hamlet. (Borges: *op. cit.*)

La cita muestra, además, la deconstrucción del discurso historiográfico al cual se opone denunciando la imposibilidad de atribuir al mundo —o a los discursos— un estatuto de verdad. El mundo es un teatro donde nada es seguro; más aún, es el *reflejo de un sueño o de un drama en el drama*. Reaparece así, otra de las características ya señaladas de la sátira menipea: la impronta del mundo onírico como una realidad posible³. Sin

3. Cabe señalar la importancia que adquiere el mundo onírico en *El hacedor*, ya que muchos de los textos que forman parte de él se desenvuelven en un mundo de sueños. Precisamente, como se verá más adelante, esta estrategia está en estrecha relación con los procesos deconstructivos que aquí interesan.

embargo, la presencia de la máscara —resignificada en simulacro— transforma este rasgo satírico y le otorga un plus de sentido: el mundo ya no es un sueño sino su *reflejo*, es decir, máscara de máscara, simulacro de simulacro, ficción de ficción.

Por todo lo antedicho, se puede afirmar que la sistemática de la producción de sentido del relato se construye alrededor de la máscara en tanto estrategia, la cual resemantiza, carnavalizando, las representaciones de María Eva Duarte y de Juan Domingo Perón.

Hasta aquí se ha visto parte de la microsemiótica textual referida al funcionamiento de los articuladores discursivos⁴. Para visualizar la estructuración global del sentido se requiere operar con los articuladores semióticos, es decir, con las prácticas culturales que constituyen el origen de la escritura y que provienen de las características socio-culturales del momento de producción.

Cabe recordar que en «El simulacro» el sentido se construye a partir de una contradicción ideológica de base: la presencia del mito peronista en el imaginario social de gran porción de la sociedad argentina y del anti-peronismo en el imaginario de la mayoría de los intelectuales argentinos. Esta oposición está estrechamente relacionada con el patrimonio nacional como se verá más adelante.

Por otra parte, la sistemática deconstructiva del carnaval no solo parodia las figuraciones de los representantes históricos más conspicuos del peronismo sino que somete a un doble proceso de deconstrucción a prácticas y rituales que caracterizaron a ese movimiento político. El juego de duplicidad señalado en el nivel de la enunciación devela la presencia de un narrador en primera persona que, asumiendo un rol autorial, desmonta las prácticas con la intención de denunciar la *irrealidad* de un momento de la

4. Para la Escuela de Montpellier el carnaval constituye una sistemática de producción de sentido, constituido por un conglomerado semiótico cuyas unidades mórficas son anverso vs. reverso, inclusión vs. exclusión, enmascarar vs. desenmascarar, entre otros. Para comprender mejor estos fenómenos de estructuración en el relato de Borges, se hace necesario señalar que las oposiciones señaladas operan como articuladores discursivos, en estrecha relación con las prácticas sociales ya mencionadas. Estas últimas operan como articuladores semióticos extratextuales. La puesta en relación de ambos articuladores constituye un ideosema. Los ideosemas transforman, desplazan, reestructuran el material lingüístico y cultural, programando su producción de sentido, por lo cual describen solamente las relaciones que generan estructuras (Cros. Edmond: *Ideosemas y morfogénesis del texto*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1992).

historia argentina (Julio de 1952, muerte de Evita), delatando el estatuto de *fúnebre farsa* de la práctica social referida. De esta manera, pone en evidencia el lugar desde el cual se enuncia: el antiperonismo, ideología compartida por muchos escritores durante esos años y los posteriores.

La práctica escrituraria, ideologizada a partir del dato sociocrítico, se contrapone al resto de las prácticas sociales evocadas. El proceso de escritura, anclado en el yo autorial, subvierte la orientación ideológica —peronista— del resto de las prácticas sociales, mediante un proceso de represión. Sin embargo, la presencia de la sistemática del carnaval es tan fuerte desde el punto de vista estructural que sólo puede reprimir carnalvalizándose, es decir, ambiguando su propio lugar ideológico. La lógica de la duplicidad se instaura, entonces, al infinito. De allí que la relación entre el mundo y la literatura se figurativice en simulacro de simulacro, signo de signo, denunciando el carácter simbólico tanto del texto de ficción como de las prácticas culturales en su conjunto.

2. «Diálogo de muertos»

*Faltan pormenores, ajustes; hay zonas de la
Historia que no me fueron develadas aún...*

J. L. Borges

«Diálogo de muertos» remite, desde el título, a un procedimiento estrechamente relacionado con la sátira menipea y con los mecanismos de teatralización, tal es el diálogo. La sátira menipea es, a la vez, representación de un espacio exterior y experiencia productora del espacio ficcional. El diálogo⁵ —estrechamente relacionado con el género mencionado— se caracteriza, entre otras cuestiones, por ser un medio heterodoxo de criticar y de denunciar los conflictos de la vida cotidiana pues presenta una ruptura con la tradición consagrada. A la vez, muestra una permeabilidad que posibilita el cruce entre la narrativa y el teatro.

Dichos procedimientos actúan como uno de los mecanismos morfo-genéticos del relato, con lo cual se pone en evidencia que la escritura es

5. El diálogo encuentra su génesis en la obra de Platón y es reelaborado por Luciano de Samósata que lo transforma en sátira menipea (Cfr. García Berrio, A. y J. Huerta Calvo: *Los géneros literarios: sistema e historia* Madrid: Cátedra, 1995).

un lugar dinámico de entrecruzamientos múltiples de representaciones, de mitos y de modelos por lo que constituye un espacio propicio para la puesta en escena de dos 'personajes' cuyo rol antagónico permite una discusión de tipo existencial, en este caso, acerca de la función histórico que desempeñó cada uno. Es así como, mediante la estrategia mencionada, se evidencia aún más el estatuto de ficcionalidad de estos emergentes históricos y se justifica, además, el género elegido. Los procedimientos de deconstrucción genéricos posibilitan, por lo tanto, el enmascaramiento del enunciador quien, de esta manera, coloca en boca de alegorías cuestionamientos de los acontecimientos históricos, enunciados desde un particular lugar ideológico.

En este caso, el relato se abre con la intervención de un narrador en tercera persona cuya función es la de ofrecer un espectáculo para acabar creando 'personajes' y 'caracteres' con la intención de deconstruir las representaciones históricas de Juan Manuel de Rosas y de Juan Facundo Quiroga, como se verá más adelante. Por el momento, interesa apreciar el modo en que se elabora esta especie de 'tablado' donde las palabras puestas en boca de los personajes adquieren un sentido político cuya eficacia ideológica dependerá de la sistemática de producción en conjunto.

El hombre llegó del sur de Inglaterra en un amanecer del invierno de 1877. Rojizo, atlético y obeso, resultó inevitable que casi todos lo creyeran inglés y lo cierto es que se parecía notablemente al arquetípico John Bull. Usaba un sombrero de copa y una curiosa manta con una abertura al medio. Un grupo de hombres, de mujeres y de criaturas lo esperaba con ansiedad; a muchos les rayaba la garganta una línea roja, otros no tenían cabeza y andaban con recelo y vacilación como quien camina en la sombra. (Borges: 1974, 791)

La cita da cuenta del enmascaramiento aludido. El enunciador parece 'desconocer' una de las vestimentas más tradicionales de la pampa argentina: el poncho, que pasa a ser descripto como una curiosidad. Esta aparente distancia le posibilita realizar la primera inversión: se describe una máscara, un 'personaje' en su sentido primigenio, sin aparente relación con el pueblo argentino, al punto de semejarse a la representación identitaria del pueblo inglés, John Bull. El efecto de sentido de tal inversión es el de un disfraz, otra huella de la menipea, cuya lógica de produc-

ción de sentido es —como ya se dijo— la del carnaval. Asimismo, el gesto devela la perspectiva ideológica del relato, esto es, la de deconstruir la imagen heroica de Rosas que estaba construyendo la historiografía revisionista.

Como se puede observar, estas estrategias coadyuvan a la construcción del enigma arriba aludido, pues, recién varios párrafos después, se devela que dicho personaje es Juan Manuel de Rosas⁶. De este modo, se construye una mirada de extrañamiento sobre la escena de ultramundo que se acentúa cuando se lo nombra como *el forastero*, marcando una distancia que posibilita la alusión a que esta figuración no es más que un interpretante.

Por otra parte, el anclaje temporal de la historia se sitúa en el mismo año de la muerte de Juan Manuel de Rosas, en el invierno de 1877. Con este dato se justifica tanto el estatuto 'fantasmagórico' de los personajes del diálogo como su carácter dual y se alude a los vestigios de los acontecimientos históricos que quedaron en el imaginario social. De este modo, se va perfilando un clima que trae a la memoria del lector empírico episodios considerados 'sangrientos' que, según la historiografía tradicional, ocurrieron durante el gobierno de Rosas y que lo hicieran famoso —entre otras cuestiones— por el degüello de sus adversarios, todo lo cual justificaría *el terror antiguo* que, según el narrador, *detenía* a los habitantes de este ultramundo. De esta manera se escenifica un espacio que alude a la historia, construido por los lenguajes y los símbolos.

Por lo antedicho es posible, además, atribuirle un carácter onírico al espacio representado, ya que otro de los aspectos de la menipea emparenta su estructura con la del sueño. Así se observa en «Diálogo de muertos» que esta estrategia juega un papel importante al oponer por medio del discurso la casi imposibilidad de delimitar la frontera entre ficción y realidad. El sueño, uno de los tópicos de la obra de Borges⁷, es reconocido

6. Juan Manuel de Rosas fue gobernador de Buenos Aires entre 1829 y 1831. Después de 1835 reasumió el gobierno de la provincia hasta 1852, año en que fue derrotado por Urquiza en la batalla de Caseros. Murió, después de un largo exilio, en Southampton, Inglaterra, en 1877.

7. El diálogo que se entabla posibilita el despliegue de una narración llamada 'histórica' en la cual se exponen acontecimientos ocurridos en el pasado pero tratados como el narrador los presenta, es decir, dentro de un mundo de sueños. Es así como Alazraki opina que el mundo de los sueños es una de las variantes que Borges suele desplegar en muchos de sus relatos (Alazraki, Jaime: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983).

por él como un género literario complejo ya que nunca se comunica directamente sino que es mediatizado por el recuerdo y la reflexión, funcionando como el teatro dentro del teatro, como una escenificación del soñador. Precisamente, este diálogo se presenta como una reflexión de tipo filosófico que, sin alcanzar características ontológicas, está relacionada con una filosofía práctica de la vida. Este rasgo de la escritura colabora con la construcción de un enigma cuya resolución devela el carácter ficticio de toda narración: la historiográfica, la literaria.

Desde la apertura, entonces, la ficción instala la historia en el territorio de lo simbólico, allí donde el signo y el lenguaje se resignifican incansablemente, ocultando detrás del juego de los sentidos el carácter histórico de los hechos y, con ese gesto, el plurilingüismo de una instancia socio-cultural de la Argentina.

Por ello, el texto se despliega mediante la estrategia discursiva de la simulación, colocando —por medio del estilo directo— en boca de los dos protagonistas ya mencionados, una diatriba en torno al binomio cobardía/coraje que constituye el anclaje de la tensión de la trama. Tanto los interlocutores como los referentes textuales remiten no al mundo cotidiano sino a numerosas escrituras, entre ellas, al *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento. La estrategia, entonces, consiste en hacer visible el trabajo intertextual que, a la base de los procesos de producción de sentido, constituye uno de los ejes del genotexto. Esta visibilidad extrema transparente —volviendo casi invisibles— las operatorias interdiscursivas mediante las cuales la escritura evoca la instancia socio-histórica del momento de producción. En otras palabras, la escritura enmascara su impronta ideológica instaurando un juego de enigmas mediante el cual desafía al lector modelo. Entonces, por medio de esta estrategia se difuminan las prácticas culturales —ideológicas, sociales y discursivas— de los '60 y se patentizan las de la historia referida, es decir, las de período del rosismo propiamente dicho. Por todo ello, la escritura se presenta como una máscara que esconde los conflictos socioculturales evocados. La ficción, al fin, se presenta como autosuficiente, autorreferencial, ocultando la manipulación que se realiza tanto sobre la historia nacional como sobre su propio presente. En definitiva, las estrategias señaladas coadyuvan a la construcción de un enigma cuya determinación exige un trabajo analítico previo que pasa por desentrañar las prácticas culturales del momento de producción de la escritura.

En otro orden, se puede afirmar que las prácticas sociales constituyen

residuos ideológicos de determinadas situaciones socioculturales, generando ciertas representaciones identitarias que operan como sistemas de articulaciones que canalizan los procesos de producción de sentido⁸. Desde este punto de vista, entonces, las prácticas políticas de la primera mitad del siglo pasado –en este caso, unitaria y federal– generaron representaciones, apoyadas en la práctica de la escritura literaria. Su fundación puede relevarse de la producción de los intelectuales de la generación del '37 y, en particular, en el *Facundo. Civilización o barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento. Sin duda, es allí donde se encuentra la génesis escrituraria de Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas –devenidos en íconos culturales– desde la perspectiva del discurso hegemónico del siglo XIX.

Un siglo después, Jorge Luis Borges retomó esta problemática para evocar los conflictos provocados en el país por un nacionalismo de signo peronista cuyo líder, Juan Domingo Perón, manejaba los hilos de la política desde el exilio⁹. Entre 1958 y 1960, el país vivía en un conflicto permanente debido a los enfrentamientos entre nacionalismos de diferente signo político –militarista y peronista– y de éstos con el desarrollismo de Frondizi. Los intelectuales de la época comenzaron a buscar respuestas en la historia argentina, dando lugar a la eclosión del discurso revisionista que respondía a los valores del nacionalismo.

Tanto la práctica peronista como la historiográfica se evocan en “Diálogo de muertos” e ingresan a la escritura donde se reelaboran en clave ficcional y, al mismo tiempo, se relocalizan desde un signo ideológico opuesto. Por una parte, la práctica política se transforma en una práctica escrituraria consistente en la construcción de un enigma que opera tanto en el nivel del discurso como en el de la historia. Por otra, el discurso historiográfico es denegado, develando su carácter ficcional. De este modo, la escritura produce un efecto de irrealidad que contamina las representaciones de Quiroga y de Rosas, con lo cual éstas adquieren un estatuto explícitamente simbólico. Todo ello coadyuva a la construcción de un lector modelo con una enciclopedia capaz de dar cuenta de largos tramos de la historia nacional.

8. Cfr. Cros. Edmond, 1992, ibídem.

9. Desde 1955 el movimiento peronista había actuado en la clandestinidad. A partir de 1958, esta situación no se modificó demasiado debido a la fuerte presión de los militares quienes cuestionaban el pacto Frondizi-Perón. Como consecuencia, el peronismo se caracterizaba por operar en los intersticios del poder, sin hacer demasiado explícitas sus manipulaciones (Cfr. Potash, Robert: *El ejército y la política en la Argentina 1945-1962. De Perón a Frondizi*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982).

Asimismo, el enunciador destaca su carácter de ícono cultural, es decir, de una configuración semiótica construida a partir del rumor social y llevada a la escritura mediante una *primorosa litografía por un sanjuanino de valía*, es decir, por Domingo Faustino Sarmiento. La alusión no hace sino explicitar el intertexto del relato ya que el *Facundo* no sólo es mencionado de un modo indirecto sino citado, como se verá más adelante, a propósito de la representación del caudillo riojano. Más aún, todo el texto resulta ser una reescritura del ensayo sarmientino que constituye el nudo ideológico a partir del cual se ancla el lugar de enunciación y, por lo tanto, se produce la semiosis.

Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz fue reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos Aires, sin serlo él; por Rosas, falso, corazón helado, espíritu calculador que hace el mal sin pasión y organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo. (Sarmiento: 1947, 2)¹⁰

El relato de Jorge Luis Borges recupera esta representación acentuando los disvalores que la escritura sarmientina le había atribuido –frialdad, falsedad, especulación entre otros– y le agrega el de cobardía.

- Conozco su manera de pensar –contestó Quiroga-. En 1852 el destino que es generoso o que quería sondearlo hasta el fondo, le ofreció una muerte de hombre, en una batalla. Usted se mostró indigno de ese regalo porque la pelea y la sangre le dieron miedo. - ¿Miedo? –repitió Rosas-. ¿Yo, que he domado potros en el sur y después a todo un país? (...) Yo no necesité ser valiente. Una lindeza mía, como usted dice, fue lograr que hombres más valientes que yo pelearan y murieran por mí. Santos Pérez, pongo por caso, que acabó con usted. El valor, es cuestión de aguante; unos aguantan más y unos menos pero tarde o temprano todos aflojan. (Borges: 1974, 792)

El enunciador va, inclusive, más allá al sugerir que Juan Manuel de Rosas había sido el instigador del asesinato del caudillo riojano, con lo cual cumple uno de los deseos de la escritura sarmientina donde se postula la necesidad de que la historia revele este arcano. Precisamente, en

10. Sarmiento, Domingo F.: *Facundo*, Buenos Aires, Editorial Jackson., 1947. En adelante todas las citas se harán por esta edición.

otros tramos de la producción de Jorge Luis Borges se da a entender esta cuestión, como en el poema «El General Quiroga va en coche al muere».

(...) la muerte que es de todos, arreó con el riojano y una puñalada lo mentó a Juan Manuel (Borges: 1974, 61)

Con esta afirmación, el discurso literario se atribuye el poder de iluminar tramos oscuros de la historia argentina, desplazando en sus funciones al discurso historiográfico. Cabe aclarar que se rumoreaba en la época -y desde entonces así lo han creído muchos- que el mismo Rosas había sido el responsable del asesinato de Quiroga, a pesar de la versión oficial de que los autores del crimen eran sus enemigos políticos, los hermanos Reinafé de Córdoba. Esta versión proviene de un hecho histórico famoso, tal es el de la ejecución pública de los asesinos, el 25 de octubre de 1837, orquestada por el caudillo bonaerense. Entre ellos estaba Santos Pérez quien gritó en esa oportunidad «Rosas es el asesino de Quiroga»¹¹. Precisamente, el cuento de Borges coloca en boca de la figura de Rosas una alusión a este acontecimiento, con lo cual se acentúan los disvalores de traición y cobardía relacionados con su figura y vertebrados alrededor de la oposición entre el miedo y coraje, con lo cual se cuestiona, más aún, la fama y la gloria que la historiografía revisionista pretendía atribuirle.

¡Qué aflicción ver a un guerrero tan espectable derribado por las armas de la perfidia! -dijo en tono rotundo-, ¡pero también qué íntima satisfacción haber ordenado que los victimarios purgaran sus fechorías en el patíbulo, en la Plaza de la Victoria! (Borges: 1974, 791)

En síntesis, la escritura literaria no sólo retoma la historiografía tradicional sino las versiones que, de tiempo atrás, circulaban en la oralidad como parte del reservorio de narraciones que conformaban el patrimonio nacional.

Por otra parte, si se retrotrae la lectura y se retoma el lexema «sombra» mencionado en la apertura del relato, se podría especular que, por

11. Suele especularse, también, con que este asesinato facilitó el ascenso de Buenos Aires en la Confederación, facilitando el retorno de Rosas al poder. Pero si Rosas resultó beneficiado por el asesinato no existen evidencias que confirmen su autoría (Lynch, John: *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, EMECE, 1984).

una parte, funcionaría como gozne para sumergir la ficción en el mundo onírico del que ya se dio cuenta más arriba y por otra, estaría aludiendo a la instancia política poco clara que rodeó la muerte de Facundo y que constituye parte de la representación que del caudillo riojano hace Sarmiento.

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo. (Sarmiento: 1947, 1)

Con ello se demuestra, una vez más que la génesis del relato de Borges está en el texto sarmientino, ya que la figuración de Quiroga que aquí se construye intertextualiza el ensayo antes aludido, aún para describirlo físicamente.

A todos ellos se adelantó un militar de piel cetrina y ojos como tizones; la melena revuelta y la barba lóbrega parecían comerle la cara. Diez o doce heridas mortales le surcaban el cuerpo como las rayas en la piel de los tigres. (Borges: 1974, 791)

Facundo, pues, era de estatura baja y fornida; sus anchas espaldas sostenían sobre cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro y ensortijado. Su cara, un poco ovalada, estaba hundida en un bosque de pelo a que correspondía una barba igualmente espesa, igualmente crespa y negra que subía hasta los juanetes (...) Sus ojos negros llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror (...) (Sarmiento: 1947, 96)

-Es de destacar que la escritura borgeana sintetiza la descripción del ensayo sarmientino utilizando para ello un discurso altamente metafórico. Esta capacidad de síntesis incorpora a la representación, además, el apelativo tradicional del caudillo -'el Tigre de los Llanos'- y reproduce en la escritura literaria las estrategias de producción del sentido de la memoria cultural cuya capacidad de reelaboración continua pasa por condensar textos fundacionales. Esta estrategia está en estrecha relación con el carácter fantasmagórico de estas representaciones y con las características de ultramundo del espacio representado no sólo en el relato sino también en el poema antes mencionado.

El general Quiroga quiso entrar en la sombra
Llevando seis o siete degollados de escolta.
(...)
Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
Se presentó en el infierno que Dios le había marcado,
Y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
Las ánimas en pena de hombres y de caballos.
(Borges: 1974, 61)

Al considerar la evidente tendencia ideológica de la escritura borgeana, se puede inferir que el campo semántico del lexema «sombra», desplazado por los procesos de deconstrucción ya mencionados, deniega el estatuto de verdad atribuido por convención social al discurso historiográfico.

Las estrategias descritas revelan que la morfogénesis textual opera en los tiempos largos de la historia, recuperando para la literatura y la cultura argentina el discurso civilizatorio que fundara el patrimonio nacional. De hecho, de las antinomias sarmientinas de «civilización» y «barbarie» resultan los campos semánticos donde se ubican las representaciones tanto de Rosas como de Facundo. Curiosa paradoja, el relato invierte el discurso nacionalista de la década de la segunda mitad del siglo XX a partir de las estrategias y representaciones más caras al imaginario nacional, fundadas un siglo atrás.

-Así será -dijo Quiroga-, pero he vivido y he muerto y hasta el día de hoy no sé lo que es miedo. Y ahora voy a que me borre, a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo.

-A mí me basta ser el que soy -dijo Rosas- y no quiero ser otro.
-También las piedras quieren ser piedras para siempre -dijo Quiroga- y durante siglos lo son, hasta que se deshacen en polvo. Yo pensaba como usted cuando entré a la muerte, pero aquí aprendí muchas cosas. Fíjese bien, ya estamos cambiando los dos. Pero Rosas no le hizo caso y dijo como si pensara en voz alta:

-Será que no estoy hecho a estar muerto pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro que está por nacer todavía.
No hablaron más, porque en ese momento Alguien los llamó.
(Borges: 1974, 792)

Es así como operando por abducción se puede colegir que las figuras aludidas, en tanto concreciones semánticas, comparten el sema de la /violencia/ que las reenvía al campo semántico de la /barbarie/. Sin embargo, el sema /coraje/ constituye un valor que sólo puede atribuirse a la figura de Facundo y, pese a que ambigua la figuración, no alcanza para desplazarla al campo semántico opuesto. En cambio, la representación de Rosas se construye desde el disvalor absoluto, lo cual la hace resistente al trabajo de resignificación de la historia. En ese sentido, el tópico del sueño -ya mencionado- alude al funcionamiento semiótico de la memoria colectiva que reelabora incansablemente fragmentos de textos e imágenes de mundo. Precisamente, la resistencia al cambio de un Juan Manuel de Rosas, devenido en personaje, sugiere que -un siglo después- esta representación sigue vigente en el imaginario argentino a tal punto que justifica la presencia de mitos contruidos alrededor de *otros*, es decir, de líderes políticos como Juan Domingo Perón. De este modo, se devela el trabajo interdiscursivo que había quedado oculto por las estrategias repetidamente señaladas. Más aún, se puede inferir que esta omisión está en estrecha relación con una de las estrategias políticas del peronismo que por esa época estaba condenado a la clandestinidad. La sistemática de la sátira menipea, a la base de la morfogénesis textual, invierte la estrategia política señalada y la pone al servicio de la ideología opuesta. Por todo ello, puede afirmarse que este ideosema es el responsable de la construcción del lugar ideológico del relato y constituye, por lo tanto, el vector de los procesos de significación.

3. A modo de conclusión

Hasta aquí se han visto algunos de los mecanismos morfogenéticos de "El simulacro" y de "Diálogo de muertos". Queda, sin embargo, por resolver el sentido hermético del sintagma *Alguien los llamó* que cierra el "Diálogo" y constituye una clave de la interpretación de ambos relatos.

Para ello, se hace necesario considerar el estatuto semántico del lexema «Alguien» cuya mayúscula lo relaciona con el título del libro *-El hacedor-* al que pertenecen los textos aquí considerados. Tanto "Alguien" como "hacedor" comparten el sema /Dios/. El carácter iterativo del sema demuestra un funcionamiento clasemático con lo cual el mismo título del volumen abre una de las isotopías que atraviesan toda la escritura y

construyen un campo semántico que, tentativamente, se puede nominar como el de lo divino o sobrenatural; sin embargo, la lectura analítica ya realizada posibilita afirmar también que los lexemas "sombra", "fantasma", "simulacro" y "máscara" construyen otra isotopía cuyo sema contextual es /ficción/. Cabe aclarar que el lexema "hacedor" comporta, asimismo, la presencia de los semas /artífice/ y /creador/ que constituyen la estructura semántica del lexema "ficción". Todo ello permite visualizar la manifestación de una isotopía compleja que da vertimiento semántico al volumen en su conjunto, tal es, la de "ficción" opuesta a "realidad". La relación entre ambos campos semánticos se hace evidente al rastrear su funcionamiento en el resto de la obra borgeana.

Los procesos de construcción de sentido de los relatos que se están leyendo dan cuenta de que, en este caso, el estatuto de la ficción está estrechamente relacionado con el de la escritura literaria vs. historiográfica, tal como se patentiza en el cierre de "El simulacro".

El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología. (Borges: 1974, 799)

El lexema "crasa" contiene los semas nucleares /grueso/, /peso/ y /grasiento/ pero junto a ciertos sustantivos como "ignorancia", "engaño" o "disparate" se resignifica en /indisculpable/. De este modo, el sintagma *crasa mitología* adquiere una doble significación ya que alude, en primer término, al modo en que los líderes peronistas nominaban a sus seguidores -"cabecitas negras" o "grasitas", denominación que al evocarse en la escritura se relocaliza en el paradigma de la barbarie. En segundo término, remite no sólo a las creencias y valores populares que sostenían este movimiento político sino también a la historiografía de signo revisionista,

12. En "La otra muerte" de *El Aleph* (1949), por citar alguna de sus inscripciones, se lee *Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra (...) "murió", y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua. Esta conjetura es errónea pero hubiera debido sugerirme la verdadera (...) que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue* (Borges, 1964, 574).

puesta a su servicio. De modo tal que las representaciones de personajes históricos -Juan Manuel de Rosas, Facundo Quiroga, Juan Domingo Perón y María Eva Duarte de Perón- develan su estatuto de interpretantes, esto es, de símbolos sometidos a la reelaboración incesante del rumor social y de la escritura; reelaboración que, por otra parte, hace imposible conocer su *rostro verdadero*. Con este trabajo deconstructivo, se recupera la ideología fundacional del patrimonio nacional como versión si no más 'verdadera', por lo menos, más 'civilizada' y, por lo tanto, más 'valiosa' para los argentinos.

En este sentido, se recupera una de las peticiones que abren la escritura de *Facundo*, en estrecha relación con los enigmas del pasado nacional.

Un día vendrá, al fin, que lo resuelva, y el Esfinge Argentino, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Tebas del Plata el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo. (Sarmiento: 1947, 2)

La lectura del ensayo sarmientino en el contexto de la escritura borgeana de 1960 adquiere una significación diferente, impensable un siglo atrás. El *Esfinge Argentino*, el monstruo *cobarde* y *sanguinario*, connota las representaciones de Evita y Perón y evoca ciertas prácticas políticas que, para muchos adversarios, caracterizaron el segundo gobierno de Juan Domingo Perón. Del mismo modo, Rosas y Perón constituyen emergentes de tal enigma que explicaría la persistencia de la 'barbarie' en el imaginario nacional.

Al final del recorrido realizado, cabe atender a las últimas palabras del "Diálogo" -*no hablaron más porque en ese momento Alguien los llamó*- para intentar resolver el enigma que, como reproducción cabal del de la historia argentina, se produce en el relato y se enuncia en el orden del deseo del narrador en tanto emergente del antiperonismo del momento de la escritura, esto es, la necesidad de que se re-funde el patrimonio excluyendo, definitivamente, la barbarie porque *la historia se harta de los violentos*.

En síntesis, los relatos trabajados dan cuenta de la deconstrucción del discurso historiográfico por el literario. Más aún, a la hora de escribir la historia del país grande que quería Sarmiento, sólo la literatura puede estar a la altura del proyecto pues si no hay 'realidad', si el único 'origen' lo

constituyen los textos, la 'verdad' queda en el orden de la verosimilitud, ámbito propio de la literatura. Sin duda, tal afirmación se relaciona con el deseo de todo "hacedor" de ficciones; sin embargo, como muestra la lectura de base sociocrítica aquí desarrollada, más allá de las intencionalidades del enunciadore la literatura, entre muchas producciones simbólicas, no hace sino inscribir la voz de un sujeto cultural el cual, desde los pliegues contradictorios de la historia, se dice a sí mismo una y otra vez.

**FICCION Y POLÍTICA EN "LA FIESTA DEL MONSTRUO"
DE J. BORGES Y A. BIOY CASARES,
LA INTERTEXTUALIDAD CON MARTÍNEZ ESTRADA¹**

Amelia Royo

Creo no equivocarme en la afirmación de que la literatura política de Borges es muy poco trabajada, no sólo porque estadísticamente es menor que la tendencia fantástica, sino porque proyecta un sujeto de escritura casi irreconocible. La crítica internacional que encara su estudio atendiendo al recorrido diacrónico, no puede ignorar la identificación del pensamiento de Borges con una línea ideológica que arranca en el siglo XIX y que se actualiza a mediados de este siglo en el episodio de mayor repercusión social que haya vivido la Argentina.

Es así como Daniel Balderston se propone demostrar que muchos de los textos, generalmente al servicio de la ejemplificación de irrealidad o autorreferencialidad, terminan denotando datos del contexto biográfico o histórico mucho más enraizado en la tradición liberal de la *intelligentsia* nacional, que en la metafísica de los arcanos míticos.

Encontrar la historicidad de un texto que parece ocultarla es tarea mucho más compleja que la que me demanda la "La fiesta del monstruo" (1947), relato hoy ya canonizado como cuento histórico² por antólogo

1. Una versión reducida de este texto se leyó en las Jornadas de Homenaje a Jorge L. Borges organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Liubliana (Slovenia), en noviembre de 1999.

2. Me refiero a la inserción del texto en ediciones como: VV. AA.: *El Peronismo. Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (IMFC), 1994 y *Cuentos de historia argentina*. Antología, Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

gos y exégetas borgeanos. En todo caso lo que propiciará mi aproximación a una lectura capaz de indagar valencias nuevas será el carácter de "escrito en colaboración"³ que reviste el texto.

Desde la perspectiva de Beatriz Sarlo (1995), Jorge Luis Borges era parte de una tradición amenazada, tradición cultural europea al borde del abismo criollo. Esa preocupación de la escritura por recuperar la gauchesca y la historia de los linajes nacionales revelaría la búsqueda de un ancestro patricio, aún cuando fuera montonero. El coautor de "La fiesta del monstruo" tiene motivaciones de clase para suscribir una ficción en la que el personaje narrador se instala en la conciencia de un **otro**, ajeno y distinto del que pueden encarnar Borges- Bioy, intelectuales por derecho y niños bien por herencia familiar⁴.

Si bien no es propósito de este estudio analizar la escritura de Bioy Casares, no se puede desconocer el hecho de que la coautoría del texto en la mira obliga a ciertas inevitables relaciones entre los modos de alusión-elución a los que tanto Borges como Bioy apelan para sus frecuentes estrategias. Si "La fiesta del monstruo" convoca (en 1947, fecha de producción original del texto) el escenario sangriento del matadero y la *chusma* envilecida por un dudoso civismo, en tanto actor de un relato contemporáneo al momento de gestación de la escritura, cómo no trasladar el efecto metonímico que ejerce un personaje de Bioy en otro texto de similar morfogénesis. En 1952 se conoce "Homenaje a Francisco Almeyra", (creación individual de Bioy concebida a sólo cinco años del anterior en colaboración con Borges). Según esa versión del drama del intelectual sacrificado⁵ "Francisco Almeyra encarna mejor que nadie ese **patético**

3. En la colección de *Obras completas* editadas por EMECE hay un volumen dedicado a *Obras en colaboración*, en el capítulo titulado "Nuevos cuentos de Bustos Domec" (seudónimo con el que se identificaron Borges-Bioy), esta sección aparece fechada en 1977, es decir muy lejos de su fecha de producción y del escenario de los hechos aludidos: 17 de octubre de 1945.

4. Tal como en la generación del '80 ser ex alumno del Colegio Nacional Buenos Aires o socio del Club El Progreso determinaba relaciones de parentesco, linajes libresco y pactos políticos, los años '40 del siglo XX pertenecen a esa red que comporta un endogrupo, los dos autores que me ocupan, Victoria y Silvina Ocampo, Héctor Murena y todos los acólitos de la conducción de la revista *Sur* (1931-1970).

5. El cuento de Bioy narra el exilio montevidiano de un culto poeta unitario que emigra en 1839 -como lo hizo Echeverría-. Francisco Almeyra que es como se llama se compromete con la causa para derrocar a Rosas, vuelve a suelo argentino, es aprisionado

símbolo... [referido a los émulos del pensamiento liberal]⁶ (Bioy, 1954: 1), [el destacado es mío].

La relación de estos dos textos -*La fiesta...* y *Homenaje...*- explica en cierta medida el sentido que creo avistar en esta reescritura de los desfuegos populacheros del régimen federal. En pocas palabras, la estética de Borges no es una, o al menos no siempre transita por carriles inexorablemente coherentes. Hay en la multiplicidad de tópicos, discursos y registros borgeanos una estética que se asocia al tratamiento de la historia y de la literatura nacionales en la que aparecen los trazos de una genealogía familiar entroncada con la isotopía *civilización/barbarie*, sin que necesariamente la enunciación opte por un único posicionamiento en la antinomia que equivale a *liberalismo elitista* versus *nacionalismo populista*.

Desde ese razonamiento el análisis de un texto modélico como expresión de literatura ideologizada será el mejor soporte para disipar la incertidumbre de una literatura tan adherida a lo más tendencioso del liberalismo romántico⁷.

La identidad del Monstruo

Ya retomando "La fiesta del Monstruo" en lo que va de la delimitación de los campos semánticos a la interpretación de cómo se imbrican al construir el universo de sentidos, ocurre una instancia de perplejidad del lector en la que debe acudir a un plus de competencia lingüística y a toda su enciclopedia histórica para situarse en contexto.

El relato refiere un episodio, ya anticipado en la noción de "fiesta", consistente en el desplazamiento de la masa obrera desde los márgenes barriales rumbo al centro urbano. Lo desconcertante radica en el enuncia-

y muere degollado a manos de la barbarie de gauchos rosistas. En la opinión de R. Borello el texto tiene disparos tangenciales al contexto de producción cuando alude al luto generalizado por Doña Encarnación, esta coincidencia con el año de la muerte de Eva Perón (1952, data puntual del texto aunque publicado en 1954) **no puede pasar como inocente**. Por otra parte el título planteado como homenaje a un poeta desconocido conlleva el homenaje a Esteban Echeverría, presente en muchos datos nada aleatorios.

6. Así lo evidencia cierto parlamento en boca de las filas rosistas: "Son unos teóricos imposibles que están vendidos al oro francés". (Bioy, 1954:14).

7. Es muy sugestivo que el enunciador del texto de Bioy, ya mencionado, dé cuenta de este riesgo, casi en el registro de la contricción: "En literatura todos patrocinamos ideas que en política engendran horrores..." (1954: 8).

do lunfardico (a ello alude lo de plus de competencia lingüística) desde la perspectiva de un colectivero que, a través del mono-diálogo, deposita su verdad sobre los hechos en un narratario afectiva y socialmente cómplice -Nelly, mujer del sujeto del enunciado.

Ocho⁸ secuencias cubren el tiempo del relato extendido en veinticuatro horas aproximadamente, desde la víspera de la "fiesta" hasta el arribo a Plaza de Mayo, centro ritual del "Monstruo".

En la Plaza de Mayo nos arengó la gran descarga eléctrica (...) Nos puso en forma para lo que vino después: la palabra del Monstruo. (Borges- Bioy, 1994:27)

En torno a lexemas como "revólver", reiterado en registro vulgar en usos sintagmáticos que incluyen "bufoso" o "piojosa" se puede agrupar el campo semántico de la violencia. Este significado alterna con el de civismo, textualizado en expresiones como "fratellanza" pero también en otras mucho más acotadas a la identidad del "Monstruo" -figura discursivamente insinuada aunque no develada explícitamente⁹. Incluir en el monólogo el encadenamiento "marchita", "compañeros", "laburante argentino", "emisiones en cadena" es la clave imprescindible para articular las dos categorías semánticas previas con la que se construye alrededor de "grasa" en tanto sema nuclear de otras indelicadezas al estilo de "caspa", "callos", "hipo", "busarda", "tincazos en los quimbos"¹⁰. Transcribo lo más elocuente:

8. No se justifica enumerarlas aunque la ocasión es buena para señalar que hay tres secuencias en las que el discurso informa que la masa es **obligada** a sumarse a esa marcha, por lo tanto es presa de temor, mejor dicho de un sentimiento ambiguo entre la bravuconada (cuando reacciona con violencia incendiando un ómnibus, por ejemplo) y el miedo. De esta situación confusa se infiere una participación ambivalente entre el fanatismo, la admiración, la concurrencia forzada y, como consecuencia, los arranques violentos (como se verá en el desenlace). Dejo sentado que en adelante las citas y referencias se harán del texto édito en *El Peronismo. Historias de una pasión argentina*, op cit. pp.15-27.

9. Es muy ilustrativa la coincidencia lexemática con Bioy en el cuento antes citado a propósito de las alusiones a Rosas. Uno de los personajes que responde al estereotipo unitario - "vestido de negro, muy delgado, muy alto, muy pálido" - dice: "Los libres se rebelaron. En Dolores han pisoteado la efigie del **monstruo**." [el resaltado es mío] (Bioy, 1954:11).

10. Para lectores no familiarizados con el sociolecto argentino se impone traducir *busarda* como barriga, y *tincazos en los quimbos* como golpe dado por impulso de un dedo en los testículos. La expresión última viene del discurso culinario porque existe una receta conocida como "Huevos quimbos". Por desplazamiento "un tincazo en los quimbos" informa un impacto manual en los genitales, con la aclaración de que el vulgarismo

...hombro a hombro con los compañeros de brecha no quise restar mi concurso a la masa coral que despachaba a todo pulmón la marchita del Monstruo, y ensayé hasta medio berrido que más bien salió francamente como un hipo, que si no abro el paraguüta que dejé en casa, ando en canoa en cada salvazo...(Borges-Bioy, 1944:18)

Las unidades que componen este eje de sentido remiten a /cuerpo/ en la dimensión más próxima a las excrecencias de lo bajo fisiológico. Por encadenamiento simbólico lo bajo corporal trasunta cuerpo social, no como conjunto totalizante, sino como la fracción definida por lexemas como "crostaje"¹¹ o "merza". Es así como los tres campos semánticos se encastan en una sintaxis muy reveladora que podría bosquejar así: /El Monstruo moviliza a la violencia a lo más bajo de la sociedad, so pretexto de civismo patriótico/.

La noción de bajo corporal - a contrapelo de lo que postula M. Bajtín para quien esta visión-vivencia colinda con la alegría y festejo popular carnavalesco¹²- también se desplaza al plano de los bajos instintos cuando el relato alcanza el paroxismo desde el punto de vista de la yuxtaposición secuencial y de la "puesta en abismo" en tanto reescritura de otro texto. La afirmación de que el cuento aquí examinado es hipertexto de *El matadero* (1839) de Esteban Echeverría proviene de la investigación específica sobre literatura y peronismo¹³ y es fácil coincidir con esa perspectiva crí-

tincazo se usa específicamente para referir golpe del dedo pulgar sobre las bolitas (o canicas) en el juego infantil de hacer avanzar el esférico de vidrio o de acero hacia la meta consistente en un hoyo en la tierra.

11. Crostaje constituye una evidencia de la carga peyorativa que apunta a denotar una clase, no sólo la condición individual, pues el colectivo deriva de "crosta" (también presente en el texto) que en lunfardo se define como "Individuo de baja condición" (Cfr. Casullo, F., *Diccionario de voces lunfardas y vulgares* Bs. As.: Plus Ultra, 1976).

12. Cfr. Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1988.

13. Cfr. Goldar, Ernesto: *El peronismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ed. Freeland, 1971; Borello, Rodolfo: *El Peronismo (1945-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Devchouse, 1991 y Mayer, Marcos: "Prólogo" en *El Peronismo. Historia de una pasión argentina*, op.cit.; por mi parte he incursionado en la misma hipótesis en: "Rosas y Perón representaciones convergentes en el sistema literario argentino", *Thesaurus*, Santafé de Bogotá: I. C. y C., 1999 (en prensa).

tica a la luz de ciertas evidencias: el epígrafe que recorta un verso de *La refalosa* de Hilario Ascasubi, la representación sesgada de Matasiete en el carnicero Garfunkel (hombre del gremio matarife en su etapa de semiindustrialización cuyo significante sería el camión frigorífico en el que son encerrados y transportados los manifestantes); pero esencialmente lo que configura una clave de la intertextualidad con Echeverría es el carácter grotesco y a la vez trágico del desenlace en muerte. Paradójicamente, ése que es el dato que confirma la reescritura de *El matadero* se abre a la otra posibilidad de sentido: la textualización del peronismo en tanto deconstrucción del régimen de Rosas. Veamos:

Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventaban en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales...

Era éste un joven como de veinticinco años, de gallarda y bien apuesta persona, (...) atolondrado todavía el joven (...) Matasiete (...) lo tendió en el suelo (...) llevando [la daga] a su garganta. (Echeverría, 1993: 109-10)

Cada uno (...) cantaba lo que le pedía el cuerpo hasta que vino a distraernos un sinagoga... A ese le perdonamos la vida, pero no se nos escurrió tan fácil otro... Era un miserable cuatro ojos. El pelo era colorado, los libros bajo el brazo y de estudio. (...)

El primer cascotazo lo acertó de puro tarro, (...) y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascote que le aplasté una oreja... (Borges y Bioy, 1994:25-26).

En la caracterización del actor victimado por la turba -*el pobre quimicointas, acorralado (...) reculó para atrás* (26)- se condensa la "puesta en abismo"¹⁴ ya que allí radica el disparador de reflexión metatextual que deviene dispositivo ideológico (reflexiono por ej. en la figura bíblica de la muerte por lapidación y posterior despojamiento de las vestiduras). Estamos, nada menos que ante la sustitución del joven unitario por un estudiante judío, estas dos condiciones permiten transponer la oposición entre populacho (chusma matarife durante el gobierno de Rosas) y los sec-

14. Cfr. Dällembach, Lucien "Hacia una tipología del relato especular", en *El relato especular*, Cast. Madrid: Visor, 1991.

tores de la burguesía ilustrada, pero incorpora al mismo tiempo un dato que retrotrae la barbarie de los años cuarenta en el siglo XIX para asimilarla al nazismo, un siglo después.

Se me podrá impugnar el pecado de apresuramiento en esta suerte de síntesis antes de la tesis, y habría razón. De lo que se trata es de encontrar el código en que la estructura está cifrada, y creo que la tesis se asienta en el efecto especular logrado por las estrategias de enunciación que generan sus propias llaves de ingreso a la lectura. Tal como lo señala Rodolfo Borello el gran hallazgo de esta versión reside en la perspectiva narradora desde la voz de un protagonista implicado en la escena de los hechos. Su crónica de la "fiesta", dada su relación de confianza e intimidad con el narratorio, tiene todos los matices y acentos que permite reconocer el registro de la parodia¹⁵ pero también la carga de ironía que redundante en interpelación a la conciencia histórica y a la conciencia de clase en la Argentina de este siglo.

Fue tan recurrente la rotulación del peronismo como "segunda tiranía" por concatenación con la de Rosas, como buscado el paralelo con la historia europea relativa al nazifascismo. En este contexto se explica el ingreso a la escena de una víctima propiciatoria con identidad judía.

A esta altura del análisis conviene poner de relieve que en la producción de Borges el judaísmo como motivo aparece con cierta frecuencia, nunca como objeto de ataque o desprecio, muy por el contrario: en "Yo, judío" (1934) satiriza sobre la posibilidad de sus ancestros judíos y, la postura expresa en aquellos años es reforzada en el acercamiento a esa cultura a través de numerosos poemas y cuentos. Sin embargo no son éstos los textos más decisivos, el que opera como líquido de contraste de las empatías del sujeto autoral con las víctimas de cualquier totalitarismo es "Definición del germanófilo".

Aún siendo de 1940 esta suerte de ensayo funciona como profético de situaciones que en el país no se experimentan aún por parte de los sectores políticos a los que Borges y su entorno hacen responsables: la represión ideológica. Lo que es evidente en el texto es la opción por la Europa británica en desmedro de la Alemania nazi, en esa disyuntiva el discurso bor-

15. 14 Es sabido que Genette entra en vigorosa diferenciación de variables de este concepto, nos atenemos a la acepción más general, para ajustes precisos. Cfr. Palimpsestos. *La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1988.

geano inventa un interlocutor germanófilo al que atribuye puntos de contacto con los caudillos federales del siglo XIX rioplatense, en su propensión al crimen. Veamos cómo lo dice:

Los apologistas de Artigas, de Ramírez, de Quiroga, de **Rosas** o de Urquiza disculpan o mitigan sus crímenes; el defensor de Hitler deriva de ellos un deleite especial. El hitlerista, siempre, es un rencoroso, un adorador secreto, y a veces público, de la "viveza" forajida y de la crueldad. (Borges, 1985: 168). [el subrayado es mío]

¿Cuál es el móvil de la analépsis en la argumentación?. Es que para la escritura que Borges lidera la barbarie de las pampas se asimila al holocausto de siglo XX y, desde esa mira cualquier patriada que reivindicara la estatización antibrutista es *germanófila* como él la define. En ese orden de razonamiento se explican aspectos del texto aquí observado -"La fiesta del..." como por ejemplo la alegoría de los nombres. Al hipotetizar la reescritura ya anticipamos que el paradigma del mal personificado en Matasiete tiene un análogo, se trata de Garfunkel, nombre que fonéticamente remite a lengua sajona, y en efecto el diccionario ayuda a descifrar las posibilidades de semántica en la misma dirección. Si consideramos que en alemán *gar* se traduce como "estar a punto de" y *funk* significa "arder"; la violencia indudable manifiesta en el juez del Matadero, se traslada a su equivalente en nuestro texto, así lo dejan ver textualizaciones como:

...porque vuelta que yo quería descolgarme del carro era patada del señor Garfunkel que me restituía al seno de los valientes. En las primeras etapas los locales nos recibían con entusiasmo francamente contagioso, pero el señor Garfunkel que no es de los que portan la piojosa de puro adorno, le tenía prohibido al camionero sujetar la velocidad, no fuera algún avivato a ensayar la fuga relámpago. (Borges-Bioy, 1994: 19).

Se va perfilando con los ejemplos la relación morfogenética entre textos del cuarenta que responden a la circunstancia histórica de la segunda guerra mundial y las derivaciones en el ideograma del antisemitismo a la criolla, presentes en el cuento tratado.

En este texto el rito de expiación ocurre en una fiesta popular, pero la acentuación enunciativa está en el ensañamiento salvaje del hecho de

sangre, sin ninguna razón aparente, salvo por la ajenidad de ese sujeto cuyos atributos son los anteojos y los libros. La sintaxis de superficie encubre otra que se podría transcribir en esta ecuación: /Si para el nazismo el **otro** -despreciable- era el judío, para el peronismo ese otro era el intelectual vituperado hasta el sacrificio, como durante el rosismo/

Cobra espacio, por lo tanto la famosa consigna atribuida al peronismo: "libros no, alpargatas sí". La turba, según se desprende del texto, no sabe nítidamente si quiere acompañar la marcha hasta el final, pero se debate entre el querer y el **ser** argentino. Tal vez porque en la meta de este desplazamiento desde los márgenes (o arrabales del Sur como en toda la mitología borgeana del coraje) hacia el centro ciudadano¹⁶ (ámbito de la "fiesta" propiamente tal) está la Patria, o al menos la promesa de una nueva manera de asumirla.

Según mi apreciación las marcas de parodia son convergentes con las de sátira, curiosamente alguna crítica incurre en contradicciones como la precedente, porque de acuerdo a criterios teóricos sátira y parodia no son lo mismo¹⁷, como tampoco son lo mismo ficción y realidad. ¿Cómo entender, por lo tanto, las notas paratextuales de *Jorge Luis Borges. FICCIONARIO. Una antología de sus textos*, libro editado por Emir Rodríguez Monegal (1985) en el que incluye "La fiesta del Monstruo" como parte de la sección titulada "Redescubrimiento de la ficción" (mientras la antología tiene otro apartado con el nombre de "Breve retorno al realismo")?. Sin embargo lo ininteligible no es solamente tal inclusión porque podría tratarse de un texto ficcional sobre tema político. Lo que hace inaceptable la categoría de ficcional es la información con la que Rodríguez Monegal anota (Cfr. Nota 64) al texto porque allí lo presenta como altamente refe-

16. La cita de Juan Pablo Feinmann es muy apropiada para explicarlo desde otros discursos: "Y los puentes bajaron y el pueblo pasó. Y venían de los suburbios, de Berisso, de Ensenada, de Avellaneda. Eran hombres nuevos. (...)

¿Tenían conciencia de clase?, sabían, sin duda, lo necesario para encaminarse al centro de decisiones de la Nación, a la Plaza Histórica, a la Plaza de Mayo. Invadían la casa del patrón. Entraban a una ciudad que nunca les había pertenecido, tomaban posesión de ella." (1986: 140).

17. Volvemos al problema de si se debe hablar de parodia con efecto satírico o la inversa, lo cierto es que según Genette hay parodia toda vez que priva el componente burlesco y vulgar. Por mi parte rescato en función del texto analizado: "Lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas." (1989: 26).

rencial, aunque adopta la definición de "seriamente paródico" (1985: 459). El adverbio opera como catalizador de la falta de humor de esta parodia si uno se hace cargo de que el tono irónico desemboca en contenido ideológico marcadamente contradictorio.

A despecho del crítico concluyo que esta escritura en colaboración no solamente retrotrae lejanas antípodas del pensamiento nacional al instaurar otra confrontación -peronistas versus intelectuales-, sino que proyecta el antisemitismo europeo al contexto nacional, antes de que se constataran las vinculaciones entre el nazismo y algunas políticas¹⁸ del peronismo. La postura contradictoria radica en que la adhesión de Borges y su formación social pueden ser afines con lo más lejano de la tradición hebrea, el antiguo testamento, la cábala y el Golem, no así con la inmigración reciente de judíos al Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, pues ese inmigrante merece del sujeto de escritura la misma designación peyorativa por la que opta el personaje "crosta" del relato -un "sinagoga", el "quimecointas".

Por qué no pensar entonces que el victimado no es el que muere lapidado, sino este sujeto colectivo cuya "fiesta" es utilizada para imputarle un crimen, la pueblada del 17 de octubre de 1945 es desconocida como fiesta cívica por imperio de una práctica discursiva capaz de pervertir su sentido, haciendo de la práctica política en tanto manifestación callejera, la perpetración del horror y del desborde.

El ensayo de ideas como intertexto

La experiencia precedente de haber trabajado sobre un texto de ficción política inspira este desarrollo anexo que tendrá por objeto el libro de Ezequiel Martínez Estrada titulado *¿Qué es esto?* (1956). La nueva circunstancia de producción de un texto sobre el tópico de la barbarie amerita revisar la crítica que creyó leer en las textualizaciones del peronismo,

18. Digo algunas políticas en la certeza de que no hubo persecuciones a esa colectividad. Según María Seoane "El gobierno de Perón había sido el primero en Latinoamérica en votar a favor de la creación del Estado de Israel. Por eso, la comunidad judía le estaba agradecida y en agosto de 1948 habían fundado la Organización Israelita Argentina (OIA) [en la que militaban fervientes peronistas]..." (1997: 61).

matices y motivos ya literaturizados durante, y como consecuencia de la tiranía de Juan Manuel Rosas a mediados del s.XIX.

Rodolfo Borello (1991) informa el alto grado de referencialidad relevado en los supuestos cuentos fantásticos de Julio Cortázar y también se detiene en la producción narrativa de Martínez Estrada, sintomáticamente gestada entre 1943 y 1957. Borello recurre a otras fuentes para caracterizar a este último:

Placas radiográficas de la Argentina en uno de los más torpes períodos de su historia... En la ficción ha interpretado una sociedad desorganizada y confusa, donde imperan el interés y la injusticia... ha escrito la obra narrativa que representa, para los años inmediatos, el equivalente de lo que fue *El Matadero* en el período rosista. (Ghiano citado por Borello, 1991: 181-82)

Tal como lo anticipa el último subtítulo no busco considerar aquí la visión fictiva del autor, sino su aporte a la lectura de otros autores de ficción, desde su labor de ensayista. Es demasiado conocida la enorme trascendencia de Martínez Estrada, autor de ensayo en la línea de análisis y reflexión de los problemas nacionales. Su visión pesimista deviene fatalismo cósmico y, si bien esta escritura es incisiva respecto de diversos cortes histórico-políticos, -en *Radiografía de la pampa* (1933) por ejemplo retrocede al tiempo de la colonia para explicar el presente en la década del '30-, es durante el gobierno de Perón que su idealismo moral estalla en prosa eruditamente virulenta (Cfr. Jauretche).

El subtítulo de *¿Qué es esto?*¹⁸ opera como paratexto -en la taxonomía de Genette (1989)- en tanto condiciona al lector para suponer que la pregunta del título se responde parcialmente con lo que sigue: *Catilinaria*, categoría verbal que conlleva un genotexto de cuño latino, pero que inmediatamente remite al plano político. En efecto, basta con recorrer el índice para comprobar que puede tomarse como un tratado de historia de la política al reconocer entidades de la talla de Aristóteles, Napoleón, Marx-Engels y paradigmas de la cultura occidental como Goethe, Wagner, Plutarco, Jung. Sin embargo estos referentes se interpolan con situaciones y prejuicios del contexto nacional.

18. A partir de ahora citaré de la edición Martínez Estrada, E.: *¿Qué es esto? Catilinaria*, Buenos Aires, Lautaro, 1956.

Es así como se advierte una macrosemiótica de la cultura política de Occidente en intersección con una microsemiótica de la historia política argentina. Saltan a la vista sintagmas fijos de fuerte impacto en la competencia de sujetos interpelados por esta escritura. Es el caso de "Alpargatas y libros" (49) o "Pueblo, multitud y chusma" (65), entre muchos otros menos obvios.

La hipótesis de este abordaje complementario es que toda literatura ficcional (de supuesto trasfondo ideológico-político) se deconstruye como ficción a la luz del ensayo en tanto correlato denotativo del campo intelectual al que responden ambas escrituras. Dicho en otras palabras, el libro de Martínez Estrada, definido por el propio autor como panfleto, no es más que la glosa de lo que Borges y Bioy textualizan en "La fiesta del Monstruo" cuento descriptivo de la famosa manifestación popular.

Como se dijo antes el cuento es hipertexto del famoso relato de Echeverría y es muy evidente que Martínez Estrada ofrece las pruebas de esta concepción cuando atribuye a Perón ser la reencarnación de otros cuatro representantes de las glorias nacionales [Bustos, Quiroga, Rosas y Yrigoyen]. El texto es más elocuente:

El 17 de octubre Perón volcó en las calles céntricas de Buenos Aires un sedimento social que nadie habría reconocido.(...) Era así mismo la Mazorca, pues salió de los frigoríficos como la otra salió de los saladeros. Eran las mismas huestes de Rosas, ahora enroladas en la bandera de Perón, que a su vez era el sucesor de aquel tirano.(1956: 32).

En virtud de lo enunciado en la hipótesis resulta imprescindible desarrollar la noción de campo intelectual. Está probado que escribir como práctica cultural y aún como producción económica forman parte de un sistema de relaciones al que Pierre Bourdieu denomina *campo intelectual* (1967). Esto es: la red de articulaciones entre mecanismos e instituciones que consagran la producción cultural por su papel de guías o autoridades en tanto están en condiciones de imponer pautas hasta legitimar determinada impronta.

Lo que se desprende es que durante la vigencia de un gobierno popular como el ejercido por el peronismo, el campo intelectual liderado por escritores y periodistas nucleados alrededor de la revista *Sur*, y otras ins-

tituciones de élite, entra en colisión con el campo del poder. A ello se debe la variada producción satírica que acomete, desde la ficción contra las prácticas políticas simbolizadas en sus dos impulsores axiales -Perón y Evita-, pero con la misma saña estos escritores dirigen los dardos al destinatario de esa política inspirada en la justicia social. Así el narrador del cuento de Borges-Bioy, ya examinado, se autorrepresenta de la peor manera, veamos:

No pensaba más que en el Monstruo y que al otro día lo vería sonreírse y hablar como el gran laburante argentino que es.(...)por suerte salí de esas purretadas [alude a un sueño de infancia] y soñé con los modernos temarios (...): **el Monstruo me había nombrado su mascota y, algo después, su Gran Perro Bonzo.**¹⁹ (1994: 17) [subrayado mío].

Que Martínez Estrada desde el discurso ensayístico, intrínsecamente apto para la intelección y la persuasión, despliegue argumentos para explicar sin ambages el peronismo como reedición de otra instancia histórica controvertida, no significa que en la ficción pueda leerse este trasvasamiento semántico con la misma referencialidad. Mientras el ensayista enuncia:

Otras veces había ocurrido eso en nuestra historia. El llamamiento impetrante de legisladores, militares gloriosos, clérigos, universitarios, rentistas y estancieros a Rosas, para que ejerciera la suma del Poder Público y pusiera coto a la anarquía (...) ocurrió en situación idéntica a la que aprovechó el G.O.U.²⁰ acaudillado por Perón. Esta secta que era diametralmente lo opuesto de la Logia Lautaro, impuso una dictadura de tipo totalitario, y Catilina triunfó de la república como Rosas había triunfado de los unitarios y federales. (M. Estrada, 1956: 29).

19. Nótese las inevitables semejanzas con el discurso de M. Estrada: "Y el pueblo le lamió las manos, agradecido, como lo hace el perro famélico o castigado si se le da alimento o se le acaricia el lomo." (1956: 71). Y todavía más: Lo de Perro Bonzo no tiene significado de diccionario, sino el sentido con que se puede cargar el vocablo a partir del sema de /sacerdote/, o el clasema de /arder a lo bonzo/, lo que conduce a: /un militante peronista era capaz de una inmolación obediente/.

20. La sigla significa Grupo de Oficiales Unidos (ó Grupo Obra de Unificación) célula militar secreta liderada por Perón cuando, al regreso de Europa se erige en mentor ideológico de grupo (Sebreli: 1983, 50).

El texto de ficción encubre juicios y tergiversa realidades, pero leer paralelamente ensayo y ficción despeja los aspectos ideológicos que los hace convergentes en su origen de clase o, al menos, en las identificaciones que devienen alianzas.

Páginas atrás yo había elegido entre las evidencias, aquel segmento del Libro II, cuya titulación macroestructural intertextualiza con Wagner, pero sólo al efecto de satirizar la desproporcionada relación entre *Fafner* (dragón en la mitología escandinava) con los *gnomos*, o sea el pueblo raso y enanizado en la analogía establecida por Martínez Estrada, por eso el análisis elige (como acápite) "Pueblo, multitud y chusma" (65) para denostarlo en la progresiva degradación:

Perón procedió como su [se refiere a políticas estratégicas de Hitler] modelo: inferiorizó lo bajo, hundió hasta la hez del lecho cenagoso a los "sumergidos morales". Con ellos gobernó, a ellos los usó como ariete, y aunque tampoco gobernó para ellos, hizo lo que ellos hubieran querido hacer. (...) Necesitó retrogradar las masas a su anterior estado de horda. (1956: 68)

Alguien que juzga la actitud de un pueblo como la consecuencia inexorable de la perversidad de un conductor, no ataca al líder, condena y humilla al primero, así lo demuestra el discurso en expresiones como: "chusmas peronizadas", aunque en seguida reivindicadas como "mi pueblo". La ambivalencia en la escritura ensayística contribuye a transparentar la factura ficcional de los autores con que ejemplificamos:

Se sonrió [el sujeto es un dirigente obrero] como el gran bonachón que es; repartió para mantener la disciplina, algún rodillazo amistoso (aquí tenés el diente que me saltó y se lo compré después para recuerdo) y ¡cierren filas y paso redoblado: mar! (Borges-Bioy, 1994: 23)

Es bastante obvio que el texto informa una militancia obligada, una convocatoria militarizada, verticalista, en la que los sindicatos actúan como cuadros intermedios pero por la fuerza, "¡cierren filas y paso redoblado: mar!" parodiza la fórmula más típica de las voces de mando del ejército. Es contundente, por lo tanto, esta transcripción en sus escrituras de lo que el campo intelectual integrado por nuestros escritores lee en la superficie de la estructura social signada por el peronismo.

No es nada casual que tanto Borges como Martínez Estrada hayan interpretado la realidad desde la perspectiva del eterno retorno; según esa concepción "todos los momentos de la historia argentina no hacen sino repetir una pasión original" (Sebreli, 1986: 46). El ensayista Sebreli sostiene que Martínez Estrada sólo puede ser comprendido como la reacción de un intelectual, clase media. Tal vez la otra lexía escogida (Cfr. supra) "Alpargatas y libros" contribuya a descifrar su posicionamiento. En rigor, la consigna partidaria del escándalo reza "alpargatas sí, libros no"²¹.

Para Martínez Estrada "la propaganda peronista formaba parte de un plan sistemático de deprimir la cultura y enaltecer la barbarie"(49). Veamos cómo lo textualizan Borges-Bioy, siempre en el marco del famoso acto cívico llevado a la representación que restituye los albores de la nacionalidad en el s.XIX, (es decir la escena de confrontación de unitarios y federales). El texto refiere la marcha de obreros de los barrios marginales bonaerenses rumbo al centro capitalino, esto que ocurre en el curso de dos jornadas, remata en un episodio que estimula a recuperar la taxonomía teórica de T. Todorov respecto de la organización del relato. Entre los tipos que establece el estudioso búlgaro-francés se adecua al caso aquí tratado la organización del relato de tipo *ideológico*; a diferencia del relato mitológico y del relato gnoseológico, esta organización responde a "una idea que produce las peripecias". (T. Todorov, 1996: 78).

En esta lógica las acciones, aparentemente independientes de las secuencias previas realizadas o padecidas por personajes otros, revelan la misma regla abstracta que conlleva idéntica tendencia ideológica (Todorov, 1996: 80). El episodio que ejemplifica la hipótesis se centra en la agresión violenta que los manifestantes - ya asumidos en turba- perpetraron contra un estudiante: "Era un miserable cuatro ojos (...) los libros bajo el brazo, y de estudio". (Borges y Bioy, 1994: 25). [el subrayado es mío].

Teniendo en cuenta que en el esquema todoroviano la relación entre

21. 22- El slogan y lo que despertó es todo un tópico de la literatura contraria y a favor del peronismo. Arturo Jauretche lo expresa así: "Se esmera Martínez Estrada, con intención peyorativa, en establecer la continuidad histórica del proceso que dio origen al partido federal primero, al radicalismo más tarde, y por último al movimiento popular de 1945. Está en la línea de "Civilización y Barbarie". ¿Cuándo no? (1997: 48).

las secuencias es de sucesión y de transformación, el incidente precitado constituiría una *transformación* sustantiva por cuanto el personaje colectivo del relato -o sea los manifestantes- experimenta un viraje desde movilización temerosa hasta ser horda violenta.

Esta lectura del texto de ficción puede ser corroborada a la luz del ensayo que lo complementa. Previa alusión a Rosas y a Yrigoyen como hitos de similar política, Martínez Estrada pontifica, siempre en tono marcadamente irónico:

Perón consumó la exquisitez de una barbarie: cambió el orden de colocación de unos valores, enalteció los trabajos pedestres de los que era asistente la **alpargata**, y al **libro** le dio la misión de calzar las patas desaparejas de los muebles. Los libros bajo las patas y las patas sobre las cabezas. (1956: 51)[el subrayado es mío].

Si hasta aquí no logro demostrar que el relato es ideológico y que, además, coincide ampliamente con la ideología del ensayista, un último elemento tomado en paralelo puede ser decisivo. Martínez Estrada dedica el Libro IV (que es como designa los capítulos de texto) al análisis de las semejanzas entre Hitler, Mussolini y Perón, pero en su afán detractor resulta entrampado en los matices de su propio discurso. Veamos:

No tenemos que pensar en Mussolini ni en Hitler, porque de acuerdo con las observaciones de Hegel sobre las especies enanas americanas, Perón fue una contrafigura liliputiense de ellos. (1956: 150)

No puedo dejar de registrar cierta modelización sospechosa: si lo que busca es denostar al líder latinoamericano, implícitamente su enunciación agiganta en valoración al nazifascismo en sus representantes máximos. Llevada esta problemática²² al cuento que utilizo como cómplice necesario es imprescindible señalar que el vector ideológico se confirma por la combinación de dos organizaciones del relato: la *ideológica* que venimos siguiendo más la *gnoseológica* por cuanto la *sucesión* de secuencias se hubiese agotado en: /prepararse/-fír/-llegar/-oír/(la arenga política del Monstruo), de no mediar la *transformación* ocurrida con el asesinato del estudiante.

22. Cfr. A. Jauretche: "Zoncera No. 44" en *Manual de zonceras argentinas*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, p. 218.

Lo que hace que el relato responda también a una organización epistémica o gnoseológica es el plus de sentido velado que entraña la identidad semita de la víctima. Si bien ya se despejó su condición de estudiante, completa el sentido saber que se trata de un judío. Este personaje muere lapidado en la ficción pero la mayor carga significativa descansa en la descriptiva cruenta de su muerte:

Nosotros nos desfogamos una vez más con pedradas que ya no le dolían (...) pusimos el cadáver hecho una lástima. (...) Los anteojos andaban misturados (sic) con la viscosidad de los ojos y el ambo era un engrudo con la **sangre**. (Borges -Bioy, 1994: 26).[el subrayado es mío].

De cara a lo que aporta el ensayo, una vez más remitiré a segmentos de Martínez Estrada en los que enrostra al peronismo su genealogía nazifascista, no alude sin embargo al antisemitismo de esa herencia porque pone el acento en la demagogia, el militarismo, el adoctrinamiento merced al innegable manejo de los aparatos ideológicos del Estado." El país -dice- fue una amansadora y una escuela de equitación o de amaestramiento para el circo. No hubo campos de concentración ni desocupados; la cárcel tenía tres millones de kilómetros cuadrados". (1956: 78).

La identificación del Grupo de Oficiales Unidos (G.O.U.) con el derrotado Tercer Reich, al finalizar la segunda guerra mundial, tiene imputaciones de tipo económico por aquello del ingreso a la Argentina de capitales y jerarcas de esa procedencia²³.

Luego, lo de omitir rasgos antisemitas es relativo, pues que el gobierno de Perón albergara ex colaboradores nazis supone dar crédito a lo que la ficción figurativiza en la muerte del estudiante judío, a manos de la turba. Implícitamente ¿lo que no concretaba el gobierno como persecución, lo ejecutaba la chusma (al mejor estilo mazorquero)?.

Estaba en cambio textualizado en ambas escrituras cierta profecía de **sangre**, precisamente porque el vector ideológico desvela las aristas anti-

23. Un estudio (entre muchos otros) menos enfervorizado que el ensayo de M. Estrada da cuenta de estas relaciones entre el nazismo derrotado y Perón. Hablo de Sebreli, J. José: *Los deseos imaginarios del peronismo*, Buenos Aires, Legasa, 1983, pp. 45-83.

pueblo en sus demandas de víctimas rituales. Mientras la ficción borge-
siana (en alianza con Bioy) apela a la escena sangrienta para baticinar un
holocausto a la criolla, Martínez Estrada invoca la **sangre derramada** en
pos de un ideal. De esto hay marcas bastante evidentes:

Falta la educación de las masas (...) nos falta, ante y sobre todo la
experiencia de las luchas sociales, y a la tierra **ese abono** tan fértil
y tan terrible, **que es la sangre**. La sangre de los hombres libres
que la vierten cantando por un generoso ideal, no la de las vacas y
los unitarios degollados. (1956: 72). [el subrayado es mío].

Esta confluencia discursiva entre la ficción y el ensayo, en autores
del mismo campo intelectual se justifica en la figura de la víctima
expiatoria. En una lectura que María Rosa Lojo hace de *El
Matadero* acude a la teoría de René Girard (1982) quien sitúa su
hipótesis de la víctima propiciatoria en un momento de la vida
comunitaria cuando la confrontación se lleva a tope: "Ya no se
puede distinguir los oponentes (...) Es el estadio de los 'dobles'²⁴
de los hermanos enemigos". (Lojo, 1995: 118).

Por último, concluyo una vez más que, pese a que la ficción victimi-
za a un judío a manos del pueblo enardecido y Martínez Estrada pide la
victimización del pueblo como "abono fértil y terrible", ambos textos
están proponiendo la misma lectura social que es el eterno retorno de la
confrontación fratricida.

24. No puedo desaprovechar la sucesión de elementos intratextuales; en su cuento "El
otro" Borges refiere: "Buenos Aires, hacia 1946, engendró otro Rosas, bastante pare-
cido a nuestro pariente. El 55, la provincia de Córdoba nos salvó, como antes Entre
Ríos." (1997:9). La cita justificaría un trabajo aparte, pero es sintomático que hasta
para construir al otro Borges, respecto del "mismo", el enunciado reponga la analogía
entre tales figuras históricas y sus respectivas caídas, como algo inseparable del ima-
ginario representado en el doble.

BIBLIOGRAFÍA

- Baldeston, David: *¿Fuera de contexto?*, Rosario: Beatriz Viterbo ed.
1996.
- Bioy Casares, Adolfo: "Homenaje a Francisco Almeyra" en *SUR*, No.229,
Buenos Aires, 1954.julio-agosto.
- Borello, Rodolfo: *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*,
Ottawa: Devehause Ed. Canadá, 1991.
- Borges J.L. y A. Bioy Casares: "La fiesta del Monstruo" en *El Peronismo.
Historias de una pasión argentina*, Buenos Aires, IMFC, 1994.
- Borges, Jorge L.: "El otro", en *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé,
1997.
- Cros, Edmond: *Ideosema y morfogénesis del texto*, Frankfurt: Vervuert,
1992.
- Feinmann, J. P.: "Octubre: entre la militancia y la nostalgia" en *La crea-
ción de lo posible*, Bs.As.: Legasa. 1986.
- Fishburn, E. y P. Hughes: *Un diccionario de Borges*, Buenos Aires, Torres
Agüero, 1995.
- Jauretche, Arturo: *Los Profetas del odio y la Yapa*, Buenos Aires,
Corregidor. 1997
- Lojo, María Rosa: *La "barbarie" en la narrativa argentina. Buenos Aires,
s. XIX*. Buenos Aires, Corregidor, 1994.

- Rodríguez Monegal, E.: *Notas a J.L. Borges Ficcionario. Una antología de sus textos.*, México, F.C.E., 1985.
- Sarlo, Beatriz: *Borges, un escritor de las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Sebreli, Juan José: *Martínez Estrada, una rebelión inútil*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Soriano, Michèle: "Logos et abjection: la différence en jeu", en *Imprévue*, Montpellier, Inst. Internacional de Sociocrítica, 1995-2.
- Todorov, T.: "Los dos principios del relato" en *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Avila, 1991.

EL PERONISMO: «LOS CABECITAS NEGRAS» COMO REPRESENTACIÓN DE LA MIGRACIÓN INTERNA¹

Amelia Marta Royo - Martina Guzmán Pinedo

Pobres negros.

.....

Pobres negros que juntan las ganas de ser blancos,
pobres blancos que viven un carnaval de negros.

"La patria", Julio Cortázar

Introducción

La migración interna forma parte del conjunto de situaciones que caracterizan lo que la antropología actual designa como **modernidad etnográfica**. El emergente se remonta a la década del '20 y arroja un espacio que aparece como precursor del movimiento global de «conexiones y disoluciones culturales» (Clifford, 1995: 18). En este panorama de Occidente las tipicidades locales se trasladan y confunden en escenografías urbanas, hecho que, en muchos casos, no supera expansiones multiculturales suburbanas como podrían ser los tempranos asentamientos italo-argentinos de la Boca, o villas miserias y barrios obreros del gran Buenos Aires, al promediar el siglo. A propósito Arturo Jauretche opina:

1. Ponencia leída en el II Coloquio Internacional La frontera: una nueva concepción cultural, La Paz, Universidad Autónoma de Baja California Sur, México.

Para los «cabecitas negras» no hubo Hotel de Inmigrantes y la Villa Miseria cumplió las funciones de aquel Hotel y de conventillo, respecto de los extranjeros. (Jaureche, 1970: 135)

Como parte de la historia del subcontinente el migrante del campo a las ciudades inaugura en cada micro región una pluralidad de temas hoy ya inscriptos en distintas manifestaciones del arte. El centro rioplatense no es diferente de la urbe mesoamericana que actúa, primero, magnéticamente respecto de su campaña, y luego expulsivamente -cuando el Distrito Federal mexicano estalla en moda migratoria hacia los Estados Unidos de Norte América.

En Argentina son las décadas del '40-'50 las de más marcada afluencia migratoria, que irrumpe como perturbadora del espacio doméstico burgués. Tal como en cualquiera de las capitales de los países latinoamericanos, Buenos Aires resume el fenómeno postindustrial del marcado crecimiento demográfico en un determinado momento de su historia.

Si bien Argentina es paradigmática de una composición étnica originada en las sucesivas oleadas inmigratorias de origen europeo, es importante señalar que nos proponemos analizar aquí el caso de las **migraciones internas**, vistas éstas no como un episodio ajeno al que constituye el período fundacional de la gran urbe industrializada, sino como una etapa contigua de gran conflicto entre la base étnica europeizada predominantemente **blanca y civilizada**, y un aluvión poblacional **distinto**.

Para considerar esta característica de la evolución social argentina resulta imprescindible revisar el marco histórico-político del peronismo en el que ocurren las transformaciones sustanciales. Muchos historiadores y sociólogos definen ese momento como una revolución, entrar en el terreno teórico acerca de este concepto sería inacabable, optamos, por lo tanto, por la definición de peronismo como movimiento² porque es la idea que mejor permite visualizar las representaciones que ingresan en la literatura, ámbito de nuestras especulaciones.

Es precisamente la mirada historiográfica de la literatura la que releva un significativo corpus comprendido entre 1943 -año del inicio de la era peronista- y el presente más cercano, corpus literario que constituye, a veces, el corolario de los hechos, cuando no la más afiebrada productividad del imaginario.

2. Cfr. Mafud, Julio: *Sociología del peronismo*, Bs. As.: Americalee, 1972.

En ese sentido son ilustrativos los estudios de Ernesto Goldar y de Rodolfo Borello³ quienes rastrean el tema y su red significativa en la producción de varias décadas. El primero desde una perspectiva militante afirma:

El peronismo se presenta como fenómeno antimperialista inédito, mítico y totalitario: Nadie de izquierda a derecha puede permanecer indiferente. Polariza y limita, es punto de referencia (...). Y la literatura recreará el momento como un vasto campo donde volcar su significación. (Goldar, 1971:10-11)

Lo llamativo de estos trabajos es que convergen en los mismos textos para ilustrar el aspecto tal vez más típico de la nueva fisonomía cultural que adviene con el peronismo, la de una conducta ambivalente de cierta clase media intelectual brotada de un rechazo visceral por el migrante **oscuro** del interior del país.

Trazos sociológicos en lo literario

La imposibilidad de pronta fusión entre la población blanca, orgullosa de su ascendencia patricia o entre el otro costado, menos ilustre pero igualmente enseñoreado por su origen europeo -ya depurado de su condición plebeya- y esta figura problemática del mestizo provinciano, es el abono más exitoso de cierto tipo de literatura. Esta, como depositaria de imágenes que se fraguan en los hechos, las absorbe y las transforma, es así como la escritura de Julio Cortázar en «Casa tomada» (1951) sugiere una lectura crítica del movimiento social. Pero será un título de Germán Rozenmacher el que nos conduzca más directamente al meollo de la metamorfosis de tanta incidencia en la sociedad argentina.

Enmarcado en un nuevo realismo, tributario de formulaciones cuasi sociológicas, Rozenmacher publica su primer libro de cuentos con el sugestivo título de *Cabecita negra* (1962) que contiene seis relatos en los que campea una crítica bidireccional: a los desaciertos del régimen y a la fobia clasista de los sectores vulnerados por el nuevo orden social.

3. Goldar, Ernesto, *El peronismo en la literatura argentina*, Bs. As.: Freeland, 1971 y Borello, Rodolfo, *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Otawwa, Spanish Studies 8, Dovehues Editions, Canadá, 1991.

El texto del cual el volumen toma el título es una alegoría condensada de la estratificación urbana. La anécdota es muy simple, como lo es el esquema actancial reducido a tres actores concentrados en un escenario y en una situación casi teatral. Todo acontece en una noche en que el sujeto principal del cuento -el Sr. Lanari- es víctima del insomnio y del azar: por no poder dormir protagoniza un confuso incidente en el que dos extraños «invaden» su casa. Lo singular no es el episodio, sino los agentes: una joven ebria que llora pidiendo ayuda -Lanari la asiste- y un agente de policía que acude a ejercer su rol como guardián del orden. Pero fundamentalmente son las marcas discursivas y las estrategias de enunciación las que aportan la enorme dosis del sentido preanunciado en el título.

Tan típico como el **pachuco**⁴ -en tanto inmigrante mexicano a E.E.U.U.- es el **cabecita negra** en Buenos Aires; la denominación tiene mayor vigencia en la década en que emerge el peronismo y alude a la fisonomía mestiza del provinciano del Norte de Argentina (muchas veces confundido con inmigrantes latinoamericanos de países limítrofes).

Como se sabe este movimiento -el peronismo- impulsó entre otras políticas los desplazamientos demográficos hacia la Capital Federal. Es así como Buenos Aires modifica su composición étnica con la presencia masiva de ciertos grupos con rasgos biológicos más asimilables a los de la América morena, por lo tanto, de contextura aindiada. Estos datos históricos son textualizados por Rozenmacher en el cuento que trabajamos. Lo logra en la tensionalidad que supone la caracterización de Lanari como un pequeño burgués, primera generación de hijos de inmigrantes, y de sus oponentes coyunturales: la joven desconocida y el agente de policía. Si el primero reviste los rasgos de un comerciante que *No podía quejarse. Se daba todos los gustos. Pronto su hijo se recibiría de abogado y seguramente se casaría con alguna chica distinguida*⁵ (Rozenmacher, 1992: 40). Los otros, los diferentes, los que aparentemente le tienden una trampa que hace tambalear su condición de señor, son nada menos que dos **cabecitas negras**.

4. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz dedica un análisis a la actitud del inmigrante de su país a los Estados Unidos: "Incapaces de asimilar una civilización que, por lo demás, los rechaza, los pachucos no han encontrado más respuesta a la hostilidad ambiente que esta exasperada afirmación de su personalidad". (1982:13).

5. La literatura rioplatense está llena de ejemplos de la aspiración burguesa de concretar los sueños del inmigrante en el profesionalismo de la generación próxima, pero el modelo abarca también al criollo estanciero, así lo textualiza Florencio Sánchez en *M'hijo el doctor*, pieza teatral de 1903.

Desde el punto de vista discursivo este sintagma/estigma (valga la redundancia fónica) se reproduce en múltiples expresiones tales como: *china que podría ser su sirvienta; estos negros; bastante morochito; negra estúpida; un animal. Otro cabecita negra; salvajes; la chusma*⁶ es decir formas que la escritura absorbe del contexto de interlocución y que son ecos de las voces de la sociedad. Nivel lingüístico pretextual que reproduce valores sociales -o prejuicios- (Cros, 1997) muy acendrados en la capital argentina por aquellos años.

El incidente anecdótico funciona como un signo en el que se informa acerca de realidades propias de un corte histórico no explícito salvo por la carga connotativa que designa los sectores en pugna. En contra posición a Lanari, los **cabecitas** son la representación de una subsociedad llamada a ocupar determinados roles: obreros de fábricas, frigoríficos, empleadas domésticas, policías, etc. El valor social que entraña esta extrapolación parece radicar en la **decencia** que resume: nivel económico, fisonomía étnica de filiación europea, cierta identificación profesional (hijo futuro abogado) o actividad artística (pudo ser violinista), casa en el centro y quinta de fin de semana.

En este punto conviene explicitar que las formaciones sociales se codifican en la expresión textual, es decir, ocurre el proceso de la mediación discursiva. La primera lectura que un sujeto hace de lo social da lugar a una representación mimética de la realidad -doméstica y policía versus comerciante burgués acusado de abuso, en el texto- que supone una anterior toma de conciencia de tal realidad. Sin embargo, la sociocrítica opera con otros presupuestos, no los de la reproducción mimética de datos sino los de su codificación en componentes discursivo-estructurantes. En ese orden es el análisis discursivo el único que permite sacar a luz algunos contenidos ideológicos, no necesariamente expresos en el texto. Por el contrario, pueden estar sugeridos por ausencia.

En la mirada crítica de Noemí Ulla la que textualiza esta problemática es una escritura lindante con el testimonio en tanto supresión de la distancia entre el discurso literario y el referente. En el repertorio de estrategias que logran este efecto lo que sobresale es el ingreso del registro de la oralidad, no a propósito de ironizar los niveles diastráticos, como lo

6. Las expresiones últimas en particular, remiten a otros momentos históricos de la escisión social: el tiempo político unitarios/federales en el Siglo XIX o el de conservadores/radicales en las primeras décadas del Siglo XX.

haría un Mujica Láinez⁷ o el binomio Borges-Bioy Casares, sino estrenando el tipo de discurso que supone un cruce de lo literario con lo político.

En esta estética se inscriben los autores comprendidos entre el '60 y el '70 como Juan José Hernández, Daniel Moyano y Juan José Saer, todos de procedencia provinciana, de modo tal que en ellos se explica el tópico del migrante en la figura -no siempre nominada del **cabecita negra**.

Sin embargo la estética caracterizada por la *escritura coloquial* como acuña Noemí Ulla (1996: 19), o denominada *realismo crítico* por Rodolfo Borello incluye también autores porteños de una extracción fronteriza entre la marginalidad y el campo intelectual. Es ese el caso de nuestro escritor autodefinido como *feo, judío, rante y sentimental*, y acaso el dato paratextual sirva de disparador de las reflexiones aquí esbozadas.

Importa señalar que cuando se localiza a Germán Rozenmacher (1936-1971) en las series culturales es inevitable asociarlo a nombres como Haroldo Conti y Ricardo Piglia, en narrativa; y en teatro a Roberto Cossa y Carlos Somigliana, entre otros. De todos ellos se puede decir que son actores de una praxis intelectual muy enraizada en lo político. De Rozenmacher, en particular, debe destacarse su ejercicio periodístico y su participación en creaciones teatrales colectivas⁸, experiencias ambas que lo identifican con una literatura activista y autocrítica.

Ahora bien, ¿en qué radican las marcas de una producción que puede ser rotulada como política? ¿es esto lo mismo que una literatura militante? o simplemente estamos hablando de variables del conocido concepto de **compromiso** aportado por Jean-Paul Sartre y recogido por esta generación de autores rioplatenses.

Los interrogantes ostentan adhesiones sesentistas a las consabidas causas del subdesarrollo, periferia o marginalidad -según el corpus teórico que se prefiera- o de adaptaciones muy concretas al cronotopo porteño. Lo cierto es que Rozenmacher pone en discurso la voz de personajes populares para contrarrestar una larga tradición de literatura «literaria» (Ulla, 1996: 60). Pero el ingreso de una voz silenciada comporta descubrir el no diálogo, la franja oscura de la comunicación entre sectores que no logran articular su identidad. En el cuento hay evidencias de este tenor:

7. Cfr. Ulla, Noemí: *La insurrección literaria*, 1996, pp.16.

8. Aludimos a la aventura de *El avión negro*, obra satírica escrita en 1970, con motivo del anunciado retorno de Perón al país, Rozenmacher comparte autoría con Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik.

Había tenido que aplastar muchas cabezas para sobrevivir, porque si no hubiesen hecho lo mismo con él. [referido a Lanari, el comerciante] (Rozenmacher, 1992: 40)

En lo que sigue del texto indirectamente la escritura está desocultando un conflicto que subyace en el sujeto cultural de una Argentina fracturada mucho antes de que la transformación peronista encendiera la luz roja del desencuentro.

Según Ricardo Piglia (1993) «el cuento de Rozenmacher tiene la particularidad de poner al peronismo como una clave de lectura casi externo al relato», esta afirmación da pie para traer a colación muchos elementos de esa clave: «las patas en la fuente», «casa tomada»⁹ que comportan imágenes de los miedos de un personaje arquetípico en la tradición literaria que se inicia con *El matadero* de Esteban Echeverría y atraviesa la historiografía desde el rosismo hasta las estribaciones actuales de la ficcionalización del peronismo.

Los estudios sociales que intentan explicar la composición del movimiento de masas que acompañó a Perón demostraron que ese movimiento no estaba integrado mayoritariamente por inmigrantes internos (Cohen Imach, 1994: 234-237). El alto grado de organización del movimiento obrero es un indicador del componente anarco-sindicalista de procedencia europea y, tal vez, sea al lector capaz de reconocerse en esta vertiente, al que interpela la escritura de Rozenmacher. Si su compromiso militante tiene un destinador, si su «realismo crítico» se propone objetivos éticos, estamos en condiciones de afirmar que la estrategia es demoledora y solapada. Por ello hay que pesquisarla, no en lo que la trama explícita del cuento refiere, sino en los pliegues -de su propio decir- y en los respaldos que lo proyectan en los otros textos.

Una observación de la crítica advierte *las huellas de la inmigración judía* como marcas de gran valor sémico (Ulla, 1996:65). Otra línea -la de Borello- reconoce en el autor de *Cabecita negra* una visión del peronismo como la instancia que ayuda a descubrir los rasgos más negativos de la sociedad argentina, particularmente en la capa que Jauretche llamó *medio*

9. En el texto de Rozenmacher ingresa nítida la interpretación que Juan José Sebreli hiciera de «Casa tomada» de Julio Cortázar, es decir, la casa como el país (o mejor, como la Capital) invadida por seres innombrados que perturban la improductiva paz de una clase ociosa y enquistada en lo cotidiano. (Cfr. Borello, Rodolfo, op.cit.).

pelo. Si bien el análisis de Jaureche recorre históricamente la constitución de este sector, importa en lo relativo a nuestro tema, recuperar lo concerniente a la reacción que experimenta el *medio pelo* frente al surgimiento del *cabecita negra*. En este punto el polémico sociólogo lo explicita con claridad:

Hubo un sector de la clase media que se sintió el más agredido. La «intelligentzia», desde el profesor universitario al maestro de escuela, pasando por el grueso de los profesionales, periodistas, artistas; se resintió en su subjetividad de depositario de la «cultura»(...) Así Perón era indistintamente Franco, Hitler, Mussolini, Rosas o Facundo (...) y los depravados residuos de la digestión social, las multitudes obreras que lo apoyaban; alternativamente los degradados del proletariado, o los indígenas anteriores a la civilización. (Jaureche, 1970: 299-300)

De esta suerte, Lanari -como protagonista del cuento que nos ocupa- reúne características que permiten configurar la formación social a la que pertenece. Desde el punto de vista sociocrítico cada modo de producción socio económico da lugar a un sistema ideológico y, en consecuencia, a una formación discursiva (Cros, 1997). Por ser Lanari un sujeto inmerso en el mundo mercantil, su discurso, eficientemente parodiado por el narrador, demuestra aspectos ideológicos que lo perfilan como asimilado a la **gente decente**. Veamos cómo funcionan los ejemplos¹⁰:

¿Usted sabe con quién está hablando? (...) era un hombre decente (...) Había terminado el colegio nacional y tenía toda la Historia de Mitre encuadrada en cuero. (Rozenmacher, 1992: 43)

Tal como propone la lectura atenta a factores socio-semióticos el sujeto de la escritura es una entidad escindida en cuya palabra se produce la difracción entre un yo cultural y un yo individual. En el primero se manifiesta el no consciente, mientras que en el sujeto individual asoma el inconsciente, con lo cual estamos admitiendo un alto grado de represión y pulsiones. En uno o en otro plano el yo de la escritura no **habla** por sí solo,

10. Hay un ejemplo ya considerado en nota 5, pero vale la pena transcribirlo como muestra visible: “‘la chusma’ dijo para tranquilizarse. ‘La fuerza pública’ dijo, ‘tenemos toda la fuerza pública y el ejército’”. (Rozenmacher, 1992: 47)

es hablado por el lenguaje en tanto instancia de alienación previa a la constitución de la identidad. Es así como, si de niño el individuo reproduce la red de discursos que lo preceden, de adulto un escritor puede decir, en su escritura, cosas distintas de las que cree decir.

Hay, sin embargo, trazos que dan cuenta tanto de la aparición del sujeto cultural como del sujeto individual en la literatura. Es el enunciado como portador de concreciones socio-discursivas el que aporta muestras de ese bien simbólico colectivo que es la cultura, con su enorme carga de representaciones instituidas (Cros, 1997). En el caso aquí tratado la expresión hecha *cabecita negra* convoca otra que supone su anverso: *gente decente*. Ambas locuciones parecen escapar a la voluntad de la escritura respecto de influir o modificar su carga semántica inscrita en el espacio ideológico de la institución Nación Argentina.

Si esto es así no queda margen para la escritura literaria con visos de productividad de nuevos sentidos; afortunadamente la lingüística acerca los instrumentos para salvar este riesgo, lo hace al demarcar la diferencia entre enunciado y enunciación. En efecto, la teoría del sujeto cultural se apoya en esta bipartición al sostener que el sujeto individual se presentifica en la enunciación lo que equivale al **como** del decir, o lo que es lo mismo, a los matices o modelizaciones de lo dicho en el enunciado. Al admitir que cada sujeto individual es agente de transmisión de la ideología arraigada en el **nosotros** colectivo de la cultura, conviene clarificar que la manera o grado cómo se interioriza lo ideológico-cultural depende de la inserción socio-económica de ese sujeto. Eso es exactamente lo que traduce la enunciación en la que se concreta y materializa discursivamente un referente.

Para retomar el objeto de nuestro análisis centrado en la oposición *cabecita negra/gente decente* hemos de advertir que los rasgos de enunciación de la escritura de Rozenmacher revelan un grado superlativo de distanciamiento en el uso de la tercera persona narrativa mientras el personaje revisa su vida a causa del insomnio:

Su padre había sido un cobrador de la luz, un inmigrante que se había muerto de hambre sin haber llegado a nada (Rozenmacher, 1992: 40).

El registro lingüístico neutral cobra modelizaciones fuertes cuando

debe caracterizar a los **otros** que representan el peligro: que espantoso (...) si lo vieran ahí, con esos **negros** (...) como metidos en la misma **oscura cosa viscosamente sucia** (...) quedaría culpable de una **oscura culpa**...[el subrayado es nuestro] (Rezenmacher, 1992: 44)¹¹.

Como se observa aquí la prosa no sólo se resemantiza por la selección léxica sino que juega alternativamente con las inflexiones gramaticales, el relato pasa de tercera a primera persona narrativa sin que medien marcas gráficas que distingan la voz del narrador de la del personaje. Es decir, el narrador cuenta algunas secuencias en la voz del Señor Lanari, con su perspectiva y con el desprecio que traduce el plano metafórico condensado en el adjetivo **oscuro**. Esa anulación súbita del distanciamiento respecto del enunciado constituye la tímida expresión del «sujeto de deseo» -en palabras de Lacan-, esto es: en la parodia del discurso de Lanari como emergente de la clase media, la escritura interpela a cuanto argentino decente reniega de su propio oscuro ingreso como inmigrante a una sociedad que inicialmente lo rechazaba.

Quizás la prueba más contundente de esta hipótesis no esté en un solo texto puesto que se construye en la lectura del resto de la producción de Germán Rezenmacher; algunos de sus cuentos en los que tematiza el origen judío evidencian similares tópicos. Resulta sintomático que se observe lo mismo cuando la autoría focaliza al inmigrante que llegó al país y cuando se ocupa del migrante interno.

De las fronteras territoriales a las fronteras sociales

La nueva composición/descomposición social ocurrida en Buenos Aires con el advenimiento del peronismo remite a la redefinición del concepto de frontera. Históricamente el Virreinato del Río de la Plata nace con posterioridad al del Alto Perú, el noroeste argentino formó parte de este último y de ese dato se desprende la importancia económica y cultural que revistieron sus ciudades en tiempos de la colonia. Fue la evolución comercial la que dio impulso al puerto, convertido desde el Siglo XVIII en el elemento que revierte la situación, haciendo de Buenos Aires el centro civilizado y hegemónico del país.

11. De todos éste es quizás el ejemplo más elocuente de lo que ideológicamente proyecta la enunciación.

En acuerdo, una vez más, con Arturo Jauretche encontramos la explicación histórica del desplazamiento de un concepto de frontera territorial a la profundización de la frontera socio-cultural. Ocurre esto merced a la confrontación entre las dos grandes migraciones que modifican el espectro poblacional de la urbe: el «aluvión gringo» hacia finales del Siglo XIX, y el «aluvión criollo» hacia mediados de este siglo. El primero aporta una fisonomía y una conciencia asimilable a lo **blanco, civilizado y decente**; el segundo es percibido por esta base étnico-cultural como una invasión casi salvaje al punto de haber sido llamada «aluvión zoológico». En el tiempo que media entre aquellas realidades y la actualidad, la Argentina profundizó sus problemas de fronteras culturales. Desde la década del '80 el fenómeno de la inmigración latinoamericana, últimamente en crecimiento a instancia de las leyes de mercado, el sueño de una población **blanca y decente** del medio pelo argentino se estrella en una capital cada vez más mestiza y heterogénea.

BIBLIOGRAFÍA

- Clifford, James: «Introducción: Los productos puros enloquecen» en *Dilema de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Cohen Imach, Victoria: «Imágenes de la periferia» en *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la argentina de los años sesenta*, Tucumán, UNT, 1994.
- Cros, Edmond: Curso de Posgrado «Estudios sociales y prácticas discursivas», UNSa., 1997.
- Jauretche, Arturo: *El medio pelo en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Peña y Lillo, 1970.
- Mafud, Julio: *Sociología del peronismo*. Buenos Aires, Américal, 1972.
- Piglia, Ricardo: *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca, 1993.
- Rivera, Jorge: Prólogo a Rozenmacher G., *Cabecita negra* Buenos Aires: CEAL. 1992.
- Rozenmacher, Germán: *Cabecita negra*. Buenos Aires, CEAL, 1992.
- Sebreli, Juan José: *Los deseos imaginarios del peronismo*, Buenos Aires: Legasa, 1983.
- Ulla, Noemí: «Introducción a la oralidad y la escritura en la narrativa de los años sesenta» en *Insurrección literaria*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1996.

DICTADURAS Y EXILIOS: ¿UNA PRÁCTICA SOCIAL?¹

Amelia Marta Royo - Martina Guzmán Pinedo

La propuesta de ejercitar la traslación del enfoque sociocrítico a textualidades de un autor argentino contemporáneo como lo es Tomás Eloy Martínez (1934), suscita una serie de dudas relativas a la validez de nuestra competencia, tanto en el ajuste metodológico como en el dominio de la lectura de su producción.

Un primer itinerario entre el corpus y la cultura de la cual emerge arroja un conjunto de signos que plantean la certeza de la que parte la teoría cuando afirma que el reconocimiento de un signo conductor de sentido exige una estrecha estructuración con otros que lo determinan, por oposiciones o convergencias. Si bien Edmond Cros (1992) afirma que las representaciones no son necesariamente temáticas, es conveniente adelantar que abordaremos dos textos breves pertenecientes a *Lugar común la muerte* (1983) del autor antes mencionado, título que en consonancia con el paratexto, da cuenta de una escritura afanada en el rescate vital que poco a poco deviene estructura.

Hace ya tiempo descubrí, no sin sorpresa, que los azares del perio-

1. Evaluación presentada para aprobar el curso de posgrado de teoría sociocrítica dictado por el Dr. Edmond Cros en la Universidad Nacional de Salta, 1997.

dismo me acercaban con persistencia al tema de la muerte. (...) y que la muerte es una sucesión no un fin. (TEM, 1983:8)

En estas declaraciones del prólogo asoman los relatos de los que nos ocuparemos: «Los últimos años de Juan Manuel de Rosas» (1969) y «Perón sueña con la muerte» (1970).

Hay en ambos altas probabilidades de encadenamientos semióticos a partir de ejes conformados por diadas como aquí/allá; presente/pasado² con todos sus implícitos, en la textualización de personajes históricos arquetípicos de momentos sobredimensionados en la génesis de la cultura base de textos y sujetos de la producción aquí examinada.

Si la presencia de textos semióticos supone una estructuración sugerida por la escritura, es posible conjeturar que la cuestión del (los) personaje/s no sea una variable inocua a la estructura misma. Veamos: ¿Son los personajes históricos, nada indiferenciados en la cultura argentina, los que provocan la particularidad de la escritura? o, inversamente ¿Será la estructura la que resignifique hechos e identidades de personajes tan conflictivos -al interior de la historia rioplatense- como lo son Rosas y Perón?.

Con plena conciencia de que este tipo de interrogantes excede quizás pautas metodológicas ya probadas en textualidades del Siglo de Oro Español -período en el que se especializa la Sociocrítica montpelleriana-, nos ampara el derecho de formular lo que para nosotros sigue irresuelto. Esto es: la hipótesis crosiana de que la red de representaciones sígnicas se origina en la realidad socio-histórica, es decir, en la suma de representaciones propias de las prácticas sociales, tiene una validez casi irrefutable en los casos en que ese exterior del texto **ya ha sido**.

La inmersión de la óptica de lectura³ en el exterior del texto, en tanto constelación de representaciones, marca la diferencia con la aprehensión-textualización entre la materia histórica y lingüística remota y estas formas en un proceso **haciéndose**. En otras palabras, la matriz formal de una

2. Válidas para el primer relato, mientras que para el segundo funcionan él/otro; afuera/adentro.

3. Nos referimos tanto a la legibilidad del sujeto de la escritura literaria como a la de la aproximación crítica.

escritura contemporánea absorbe y transcribe una semanticidad sujeta a los vaivenes de una práctica discursiva que **está siendo**.

De las estructuras

Desde el punto de vista de las prácticas sociales leídas (y transcritas) por la escritura ficcional, lo que ingresa en «Los últimos años de Juan Manuel de Rosas» es un modo de hacer historia a partir del documento, esto entra en conjunción con la práctica discursiva de la *no ficción*⁴, cual es la supuesta textualización de un presente en el que se ha diluido el pasado sólo existente en los archivos.

Si, como adelantamos, los textos semióticos pueden residir en la estructura pasado-presente, el desarrollo de la diégesis da cuenta de un ensamblaje de estas instancias temporales que se corresponden parcialmente con las espaciales allá/aquí⁵. Este relevamiento textual dimana de prácticas sociales y discursivas que se remontan al enclave histórico situado toda vez que el texto tematiza la figura del dictador latinoamericano a nivel del mito. Es así como la escritura focaliza alternativamente distintas facetas del pasado: *A nadie parecía importarle aquella muerte (...) Era el 15 de marzo de 1877 (...) Aquella tarde [3 de febrero de 1852] hacia las tres se refugió (...) Hacia 1862, sin embargo la fortuna se le había esfumado casi por completo.*» (TEM, 1983:23-26-32).

La alternancia se produce con un presente que equivale al aquí correferencial de lo que fue residencia en el exilio y, después, sepulcro de Juan Manuel de Rosas: Southampton (Inglaterra).

4. Para precisar este concepto acudimos a una nota de Amar Sánchez (1992:13) "el nombre de *no ficción* dado por Capote al género se mantiene por razones de convención, ya que su uso se ha generalizado aunque sobre la denominación *relato de no ficción* pesa el implícito prejuicio de que todo *relato normal* debe ser de ficción".

5. Esa correspondencia tempo-espacial debe ser explicitada por cuanto su parcialidad puede trasuntar ambigüedad. En el texto, el pasado (Siglo XIX) tiene doble transposición espacial: Inglaterra y Buenos Aires. El presente por su parte sólo remite al *aquí* que condice con Southampton. "No queda nadie en Southampton que recuerde esa historia." (32); "Jamás habían oído mencionar a Rosas hasta que un argentino golpeó a sus puertas para indagar si conocían su desventura." (33).

Lo que informan las estructuras descriptas no aporta, sin embargo, el núcleo sémico del texto, éste parece configurarse a través de lo espacio-temporal, pero hay otras mediaciones acaso más determinantes. Reparemos por ejemplo en los enunciados que transcriben datos socio-discursivos, remitiendo así a uno de los vectores ideológicos de la escritura. Nos interesan recurrencias como las que se encadenan a través de las siguientes citas:

A partir de ese momento los archivos difieren en los detalles... (24).

De otras mudanzas se han alimentado los años... (24).

Pero los remolinos históricos... (27).

La serie «archivos», «mudanzas», «remolinos» plasma una concepción de la historia que, en este caso por textualizar sujetos históricos polémicos en su protagonismo político, traduce no la realidad sino **su representación**. De este modo la escritura aporta marcas discursivas que van decantando el **ideosema del exilio**.

Definido por Edmond Cros (1992) como articulador semiótico, el ideosema opera como puente entre el pre-texto y las estructuras discursivas. De allí que consideremos que el exilio en tanto representación socio-cultural, constituye un eje alrededor del cual se estructuran valores abstractos como patria y poder, y valores económicos como patrimonios nacional y personal.

El Siglo XIX en la cultura rioplatense -que no difiere demasiado de toda la situación latinoamericana desde el surgimiento de las repúblicas- es el escenario de causales de exilio de todo matiz político. La confrontación unitarios/federales agudiza la práctica social de subvertir valores en cuanto la representación de patria, cara a la ideología liberal de los unitarios, es subvertida autoritariamente por Juan Manuel de Rosas, quien instituye valores que canalizan el férreo (sangriento) ejercicio del poder. Si se puede describir así el afuera textual que anuncia la morfogénesis de la escritura que examinamos, es casi lógico que las formaciones discursivas se correspondan.

La fisonomía discursiva de «Los últimos años de Juan Manuel de Rosas» responde a la práctica de la semblanza, esto es, un *bosquejo bio-*

gráfico, pero esta superficie textual absorbe, a su vez, otras prácticas como la carta, el diario íntimo y el periodismo, puestos en pie de igualdad con el documento de archivo⁶. Quien así articula prácticas de circulación privada con otras tan expuestas al público como el periodismo -primera versión de la historia- y el archivo -última versión casi clausurada- se hace cargo de que una semblanza es la realización de un **parecido**.

En la microsemiótica del texto los signos se distribuyen⁷ de modo tal que las contigüidades puedan estructurarse en las oposiciones que siguen: patria/exilio; poder/decadencia.

En efecto, el Rosas de la **semblanza** trazada por Tomás Eloy Martínez es una representación más próxima a la víctima que al dictador arquetípico, lo que constituye la subversión de la práctica discursiva de la historia oficial, cuya metonimia es el archivo. Pero también puede leerse como la transcripción del mito del héroe en el exilio, que muere pobre, solo y olvidado. Esta imagen homologa sujetos históricos de trayectoria muy disímil como San Martín y Rosas (ambos olvidados por sus compatriotas y muertos en el exilio).

Desde luego no nos es todavía posible extraer conclusiones sin transitar la construcción del otro texto -"Perón sueña con la muerte"-, situado en contigüidad con el anterior, producido un año después y, obviamente amalgamado en el tópico de la muerte como sugiere la enunciación de acceso al libro: *susitaron este libro (...) el sospechoso abuso con que la muerte me aturdió. (...) Concedí que la muerte era como la salvación o la tortura, un privilegio individual. Ahora sé que ni siquiera ese lugar común nos pertenece.* (TEM, 1983:8)

6. Variables perfectamente deslindables en el texto por las marcas gráficas y de articulación, pero también prefijadas en el paratexto: "recurrí a fuentes tan dispares como el testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores." (TEM, 1983:7)

7. Rescatamos de la teoría sociocrítica aspectos que fundamentan esta afirmación: "Si se acepta considerar que todo aparato y por tanto toda práctica social son, en cierta forma, residuos ideológicos, es decir, espacios en los que ciertas situaciones socio-históricas se transforman en un ritmo que les es propio, en estructuras ideológicas evolutivas, se deberá notar que al atravesar estas estructuras (...), la escritura cumple una función de redistribución ideológica que merece nuestra atención." (Cros, 1992:11)

Tal como adelantáramos los elementos del segundo texto de nuestro corpus, que parecen codificarse en estructura, son los que evidencian aspectos de la identidad del personaje. «Perón sueña con la muerte» apela a la representación preexistente de una relación problemática entre el personaje y su secretario. Sin embargo, este rasgo mimético se transcribe a través de la mediación pronominal él/él que implica un «otro». No se trata aquí de la otredad-mismidad borgeana⁸, sino de un hábil manejo discursivo de la persona gramatical (en el uso verbal, en los posesivos y dativos) que conduce a la confusión de identidades. Ejemplos: *dijo que lo había tocado (...) Había imaginado (dijo) que él volvería a quejarse de ardores en la vejiga (...) Le confió (así dijo) que había soñado un sueño de muerte.*

La práctica social que subyace, a un diálogo entablado⁹ entre el yo narrador y el Secretario de Perón: López Rega, es la de la magia, pero por tratarse de quienes se trata, las prácticas de la magia, del esoterismo, de la alquimia devienen práctica política (Cfr. infra).

Un paso previo al desarrollo de este eje para la interpretación, radica en el análisis de aspectos discursivos de mucha presencia en el texto. Hablamos de la opción de la escritura por la combinación sistemática de discurso citado en estilo indirecto, a la manera de «discourse transposé» como diría Genette¹⁰, o sea «reproducción (no comillada) de discursos o pensamientos de los personajes» (Reyes, 1984:78); discurso alternado con estilo directo que entrama las voces del narrador con las del personaje. Se produce así un tránsito súbito a la conciencia de los actores con un efecto de dramatismo que el estilo indirecto no tiene. Un buen ejemplo es el relato del sueño en boca de su protagonista:

8. Recuérdese el título de Jorge Luis Borges *El otro el mismo* (1964) y la gran variedad de textos de su autoría en los que el poeta-narrador juega con la alteridad que no trasciende el yo.

9. El texto en su brevedad, presenta una bipartición en un primer momento focalizado desde la no persona narrativa; en un segundo segmento que constituye una entrevista el yo narrador se asume cronista, hecho que permite reconstruir la estructura del relato como si el segmento segundo introdujera al primero para justificar la sucesión de «dijo» en tanto articulador de la secuencias enunciadas en estilo indirecto.

10. Citado por Graciela Reyes (81).

«Me vi suspendido en el aire -había contado el General-, pero no tenía caerme...» [las comillas son originales del texto]. (TEM, 1983: 39)

Es obvio que, puestas ambas enunciaciones en la mira, el estilo indirecto tendrá siempre mayor ambigüedad con alguna marca evaluativa. Pero como las expuestas no son las únicas ocurrencias de modo de representación, es importante señalar que la presencia de diálogo supone también que el narrador habla y «es hablado», su registro primario de cronista se contamina de otras voces cuando transcribe el discurso de personajes:

-¿Recuerda si en algún momento del sueño oyó decir que en el río cabe el océano?- había preguntado el Secretario.

-No. Sólo estaban hablando de mi muerte.

-Y cuando volaba, ¿nadie le dijo que se situara en el centro pero que caminara por el costado?.

-Nadie- había respondido el General-. El dialecto que ustedes hablaban estaba hecho de sentidos pero no de palabras. (TEM, 1983: 40)

La cita da cuenta de que la escritura de Tomás Eloy Martínez¹¹ requiere la complicidad de un lector que **hable la misma lengua**, es decir el mismo sociolecto. El diálogo citado cumple con eficacia funciones paródicas que remiten a la génesis en el afuera textual, funciones que tienen su encadenamiento con algunos sintagmas fijos cuyo análisis nos devolverá al cauce sociocrítico de cuño crosiano: ... *Isabel cavaba la fosa donde me enterrarían* (39). *Al tercer llamado resucitó* (39). *Una mariposa amarilla se posó en la cabeza de Alfonso el Sabio* (42) ... *Rodará la cabeza de algún traidor* (43).

Retomando la cuestión de las prácticas sociales textualizadas debe quedar aceptado que la política es la práctica manifiesta, pues Perón en el exilio nunca dejó de estar en la memoria colectiva como el protagonista de

11. A esta altura resulta imprescindible anotar que el autor es un cronista de la realidad nacional, un retratista de la cultura y, como escritor literario, privilegió en su producción un aspecto de la historia nacional a través de una trilogía: *La novela de Perón* (1980), *Santa Evita* (1996) y *Las memorias del General* (1997), textos sobre los que hemos trabajado en el marco de un proyecto de investigación vigente. (Cfr. bibliografía), algunos resultados se incluyen en este mismo volumen.

la vuelta. De modo, entonces, que la entrevista-diálogo entre el narrador cronista y el Secretario, en Madrid, connota exactamente el interés que para la prensa sigue suscitando el General en su exilio madrileño. Hasta aquí lo que el texto informa, recurre sin embargo a componentes estructurales que propician el salto de lo no discursivo a lo discursivo.

Según Edmond Cros «la estructura es, en realidad, lo que organiza la proyección interiorizada de 'lo real' por medio de un sistema primario o secundario de relaciones» (1992), es por eso que se impone nuevamente la necesidad de recuperar lo que inicialmente visualizáramos como texto semiótico. En la oposición él/otro lo que se patentiza es la hipóstasis para la manipulación.

Un nuevo indicio textualizado constituye la oposición afuera/adentro que marca la diferencia entre los peligros que rodean a un hombre político y su conciencia acechada por los sueños. En la superposición del esoterismo y de la política como prácticas sociales la discursivización se torna paródica al representar un Secretario capaz de facultades videntes paranormales:

...dijo que había llevado la mirada hacia los filtros de los riñones, que había medido la densidad del viento en los alvéolos pulmonares, que había acompañado a su corriente sanguínea durante un largo trecho, para oír su velocidad y su cadencia. (TEM, 1983: 38)

En este contexto cobran especial semanticidad «cavar la fosa» y «al tercer llamado resucitó» en cuanto configuran sintagmas fijos que vehiculan la ideología del texto. El primero porque remite a prácticas políticas subordinadas -las de Isabel Perón- que redundan en efectos negativos, y el segundo sintagma porque alude a poderes sobrenaturales pero con remisión al intertexto evangélico. La modificación de «al tercer día resucitó» cuyo sujeto en el enunciado original es Cristo, por «al tercer llamado resucitó» introduce la preeminencia de un agente de la resurrección con poderes extraordinarios. Artífice, por lo tanto, de *resurrección* y *fosa*, signos contiguos que coinciden con **retorno y fracaso**. Ambas fueron las instancias reconocibles históricamente y más aún en su transposición mítica, en efecto, Juan Domingo Perón volvió del exilio en 1973, asumió la Presidencia secundado por Isabel Martínez de Perón en la Vicepresidencia. Muerto el líder, con su viuda en el poder se inicia en el país un período de trágica disgregación.

Un sintagma que aparece como ajeno a esta secuencia semántica es, sin embargo, el que aporta la mayor dosis de genotextualidad. Se trata de «una mariposa amarilla», imagen que evoca una escritura paradigmática del realismo maravilloso latinoamericano, ¿Quién sino el Patriarca es el personaje de García Márquez posible de asimilarse al Perón del sueño?¹².

Sin desconocer que el texto que examinamos es de producción anterior a *El otoño del Patriarca* (1975) arriesgamos la hipótesis de que ambos responden a la misma morfogénesis: patriarca-caudillo-dictador = poder, en síntesis arquetipo social del dictador, estructuración literaria de un eje simbólico del imaginario colectivo de los pueblos latinoamericanos.

El porcentaje de referencialidad, en este tópico, es lo de menos, importan sí los ciento sesenta años de vida republicana, cíclicamente interrumpida por dictaduras en cualquiera de los países que constituyen la formación social del subcontinente. Desde ese punto de vista Perón -sin haber sido un dictador a la manera de Rosas o de Gaspar Francia- recoge la herencia de los referentes literarios contruidos por *Amalia* (1852) de José Mármol o por *Yo el Supremo* (1974) de Roa Bastos, por nombrar sólo dos de esta larga saga¹³.

A modo de conclusión

Inadvertidamente, hemos ido zigzagueando entre un personaje y otro

12. Nos resulta inexcusable demostrar, a través de citas, las similitudes escriturarias: "Había sorteado tantos escollos de desórdenes telúricos, tantos eclipses aciagos, tantas bolas de candela en el cielo, que parecía imposible que alguien de nuestro tiempo confiara todavía en pronósticos de barajas referidos a su destino." (García Márquez, 1991:129).

"Advirtió que la sociedad de consumo llegaba a su fin, y que por haberla combatido sin buscar antes la protección de las Fuerzas Inmateriales, el General había perdido el poder en 1955. No volverá a ocurrir, dijo: el espíritu del General estaba ahora inflamado de energía electro-magnética, y sólo esperaba la llegada del Gran Año Planetario para emplear a fondo esa energía contra los enemigos." (TEM, 1983:42)

13. Fue necesario revisar el valioso aporte de Martha Canfield *El "Patriarca" de García Márquez. Arquetipo literario del dictador hispanoamericano*. Florencia: Università degli Studi di Firenze, 1984.

-Rosas/Perón-, aunque no se puede desatender que la escritura opera, en un caso en retrospectiva (Rosas lleva noventa y dos años de muerto), en el otro en prospectiva (Perón muere en 1974, o sea cuatro años después de la producción de los textos de Tomás Eloy Martínez). Los textos tienen, sin embargo, los componentes estructurales que los adscriben a la confrontación de la historia con la memoria y a la relación de la historia con la política (K. Pomián, 1997).

Una vuelta a la cuestión de las prácticas sociales y discursivas nos pone en situación de reconocer que en «Perón sueña con la muerte» también -como en el texto sobre Rosas- aparece la historia, o mejor la escritura de la historia, como una práctica discursiva que deviene escritura política. El punto de inflexión entre representación y praxis escrituraria probablemente radica en el rescate de ambas figuras históricas, un poco a la manera del revisionismo, que imbrica a Rosas y Perón¹⁴ como la diada que se contrapone al Panteón de Glorias que reconoce la historia oficial.

14. Gesto que responde a cierto nacionalismo, pero ese enfoque es objeto de un estudio que adelantamos en la continuidad del proyecto "Rosismo y peronismo entre el discurso literario y el discurso histórico-político", Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, Argentina, 2000-2003.

«EL CADÁVER DE LA NACIÓN» ACERCA DE SANTA EVITA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Gabriela Simón

Eva (dice):

- "Procedo del pueblo/ y quiere admirarme/
Christian Diorizadme/ desde el pelo a los pies/
pues lo necesitan/ en mi ven su talismán/
soy su propia imagen/ y la tendrán"

.....
"Soy su objeto/ vendédme, anunciadme/
Machiavellizadme/ convertidme en postal/
en un Arco Iris/ inmenso que cruza el mar
milagros de mí/ exigirán."

.....
"¡Yo soy la Argentina!"

(Ópera Evita, Tim Rice y Lloyd Webber)

I - Este trabajo es una aproximación posible, a la novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. (Buenos Aires, Planeta, 1995).

Si acordamos con Foucault que el discurso "posibilita la constitución de un campo referencial de objetos e instaura un tipo determinado de sujeto" (Foucault, 1991: 69) esta cuestión se problematiza al abordar la construcción discursiva de un sujeto que reenvía a un referente histórico, como es el caso de Eva Perón.

A partir de la lectura del mencionado texto, en el que Eva Perón funciona como referente discursivo, el cuerpo de Eva aparece como un 'objeto' privilegiado y recurrente en la construcción textual¹.

Este texto cuenta una historia, parte de la historia de Eva Perón, pero en tanto cuerpo, más precisamente, en tanto cadáver y la historia de sus travesías.

Es difícil pensar la articulación cuerpo - discurso sin tener en cuenta la imposibilidad del discurso para capturar la materialidad de los cuerpos. Cuerpos de los que se habla -se escribe-, cuerpos que hablan.

Eva Perón-cuerpo. ¿Cuál de todos sus cuerpos? ¿El privado, el público; el sano, el enfermo; el vivo, el cadáver; el de una mujer pueblerina, el de la actriz, el de la Señora de Perón? Todos ellos, si se quiere. Y más aún, por sobre todo un cuerpo atravesado por el poder.

Llama la atención que se elija el cuerpo como «lugar» desde donde escribir sobre Eva Perón. El personaje central de la novela *Santa Evita* es un cuerpo, más precisamente un cadáver. Un cuerpo (embalsamado, disputado, ocultado, secuestrado) que con la muerte redefine en forma mítica a la mujer que lo habitaba. Al punto que el cuerpo de Eva afiebra la imaginación del país. *Santa Evita* cuenta la larga travesía que sufrió ese cadáver embalsamado y retrata, a la vez, los personajes que acompañaron su peregrinar: militares que enloquecen y asesinan para no perderlo; manos anónimas que depositan velas encendidas y flores en cada escondite del cadáver; peluqueros; actores; proyectistas de cine; un embalsamador que se niega a abandonar su obra maestra. Todos ellos desfilan a lo largo del texto, así como la Evita niña, la actriz provinciana a la conquista de Buenos Aires, la protectora de los pobres, la Primera Dama adorada y odiada.

Los tópicos, los lugares comunes desde donde se la ha biografiado a Eva aparecen, o bien elididos, o bien reescritos en torno al cuerpo. A modo de ejemplo menciono algunos de los tópicos a los que hago referencia: su origen humilde, la hija ilegítima, su llegada a la gran ciudad, sus

1. No desconocemos otros textos donde aparece el tema del cuerpo, como por ejemplo: las poesías "El cadáver" y "El cadáver de la Nación" y el cuento "Evita vive" de Néstor Perlongher, los cuentos "El Simulacro" de J.L. Borges, "Esa Mujer" de Rodolfo Walsh, la obra dramática *Eva Perón* de Copi, "Roberto y Eva" *Historia de un amor argentino* de Guillermo Saccomanno, la novela *La Pasión según Eva* de Abel Posse, entre otros.

comienzos como actriz, el encuentro con Perón, la «nueva vida» a partir de su llegada al poder, su enfermedad y agonía. A este respecto, también cabe agregar que, se puede reconstruir desde lo discursivo, al menos dos líneas de sentido opuestas en lo que a las biografías de Eva Perón respecta. Una línea de sentido, a la que llamo, tomando este préstamo de Foucault, «la leyenda dorada»², en la que Eva aparece designada como la «Santa», la «Abanderada de los humildes», la «Jefa Espiritual de la Nación» y que básicamente es el relato de una vida crística, puesto que la vida de Eva es presentada como una vida ejemplar: dar la vida por los otros, donde los «otros» son el Pueblo y Perón. Entrega llevada a cabo por medio del sacrificio, del sufrimiento corporal. La otra línea de sentido es «la leyenda negra» protagonizada por «La Prostituta», «La Enjoyada», «La Trepadora», la resentida que llegó al poder y cuyas frustraciones personales se materializaron en su demagogia, su odio a la oligarquía, su enfrentamiento con todos aquellos que consideró «sus enemigos» en tanto, enemigos del pueblo y de Perón.

Estas dos líneas de sentido configuran, al menos, dos cuerpos también opuestos: el de la Santa -cuerpo austero, diáfano, belleza de la ascesis- y el de la Prostituta -cuerpo adornado, maquillado, vendible, público-.³

2. Siguiendo el planteo de Foucault, y extrapolándolo a Eva Perón, sostenemos que ésta es soporte de dos leyendas la dorada y la negra: para la primera, ésta es una célebre, un personaje público, "personajes destinados algún tipo de gloria"; para la segunda, una "infame", un personaje oscuro, "vidas que han estado animadas por la violencia, la energía y el exceso en la maldad, la villanía, la bajeza, la obstinación, cualidades todas que les proporcionaban a los ojos de sus conocidos una especie de grandeza escalofriante o deplorable."

Foucault habla de "leyenda", ya que en ella se produce un cierto equívoco entre lo ficticio y lo real. "Lo legendario, cualquiera sea su núcleo de realidad, no es nada más, en último término, que la suma de lo que se dice. Es algo indiferente a la existencia o inexistencia de aquel a quien transmite la gloria. Si el héroe existió la leyenda lo recubre con tantos prodigios, lo enriquece de tantos atributos imposibles que es, o casi es, como si no hubiese existido." Ver Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. Madrid, La Piqueta, 1990. pp.180-183.

3. Resulta interesante analizar los textos atribuidos a Eva Perón, como por ejemplo *La Razón de mi Vida* (que circuló como su autobiografía) y *Mi Mensaje* (el testamento político), textos en los que el enunciador "Eva" se construye desde lo pasional, eje sintetizado en la metáfora "quemar la vida" -por Perón y por el Pueblo-. Como ejemplo de esto cito *Mi Mensaje*: "Tengo carne y alma y sangre de pueblo. Yo no podía hacer otra cosa que entregarme a mi pueblo".

II - En la novela *Santa Evita*, el cadáver es además cuerpo embalsamado, por lo tanto preservado no sólo de la corrosión de la carne, sino también del olvido social, asegura una presencia y permanencia, en tanto lugar de inscripción de la memoria colectiva.

Si bien la preservación del cuerpo (embalsamamiento) aparece como operador de la memoria, ésta se reescribe (desde el cuerpo) y se resignifica a través de las peripecias que sufre el cadáver. Este es robado, escondido, llevado de un lugar a otro, algo así como que con la desaparición de la materialidad del cuerpo, se borra además la materialidad del poder inscrita en ese cuerpo. El efecto, los efectos, van de la memoria colectiva al olvido social, en un contrapunto permanente e indecible.

A este respecto, no se pueden dejar de mencionar los efectos de poder producidos por la ausencia, la desaparición del cadáver.

«Muerta -dijo-, esa mujer es todavía más peligrosa que cuando estaba viva [...] En cualquier tugurio aparecen fotos de ella. Los ignorantes la veneran como a una santa. Creen que puede resucitar el día menos pensado [...]

-¿Cómo, si es tan sólo un cadáver? - atinó a preguntar el Coronel. El presidente parecía harto de todas esas alucinaciones; quería irse a dormir.

-Cada vez que en este país hay un cadáver de por medio, la historia se vuelve loca. Ocúpese de esa mujer, coronel.

-No he comprendido bien, mi general. ¿Qué significa ocuparme? En circunstancias normales, sabría que hacer. Pero esa mujer ya está muerta.

El vicepresidente le dedicó una sonrisa de hielo.

-Desaparézcala -dijo-. Acábela. Conviértala en una muerta como cualquier otra.” (T.E. Martínez, 1995: 25)

Se establece una analogía entre el cuerpo, en este caso cadáver, de Eva y la Argentina. Así, el cuerpo de Eva no pertenece sólo al orden de lo individual. Este es un cuerpo político, un cadáver que funciona como metáfora del “*Cadáver de la Nación*”, tal como lo llamó Perlongher.

-Usted sabe muy bien lo que está en juego -dijo el Coronel y se levantó a su vez-. No es el cadáver de esa mujer sino el destino de la Argentina. O las dos cosas, que a tanta gente le parecen una. Vaya a saber cómo el cuerpo muerto e inútil de Eva Duarte se ha

ido confundiendo con el país. No para las personas como usted o como yo. Para los miserables, para los ignorantes, para los que están fuera de la historia. Ellos se dejarían matar por el cadáver. Si se hubiera podrido, vaya y pase. Pero al embalsamarlo, usted movió la historia de lugar. Dejó la historia dentro. Quien tenga la mujer, tiene al país en el puño, ¿se da cuenta? El gobierno no puede permitir que un cuerpo así ande a la deriva. (T.E. Martínez, 1995: 34)

Un presidente de la república me dijo: ‘Ese cadáver somos todos nosotros. Es el país. (T.E. Martínez, 1995: 387)

Además hay otros efectos generados por el cuerpo relacionados con todo un imaginario en torno a los maleficios ocasionados por el contacto con la muerte, efectos que a nivel de diégesis producen transformaciones, en otros personajes en contacto con el cadáver (lo que el cuerpo de Eva produce en otros cuerpos), de los cuales mencionamos a dos, por el grado hiperbólico que revisten las transformaciones referidas.

Por una parte, el médico que la embalsama establece un vínculo con el cadáver cargado de deseo y de un cuidado obsesivo ante la posibilidad que se destruya su obra maestra: embalsamamiento⁴.

Perón ordenó embalsamar el cuerpo. El trabajo fue encomendado a Pedro Ara, un anatomista español, célebre por haber conservado las manos de Manuel de Falla como si aún estuviera tocando «El amor brujo». (T.E. Martínez, 1995: 21)

Evita estaba en el centro de una enorme sala tapizada de negro. Yacía sobre una losa de cristal, suspendida del techo por cuerdas

4. A este respecto resulta muy interesante el texto de Pedro Ara: *Eva Perón. La verdadera historia contada por el médico que preservó su cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996. Ara, médico y anatomista español que tuvo a su cargo el embalsamamiento del cadáver, escribió este libro entre 1956 y 1960, y lo mantuvo en secreto hasta poco antes de su muerte en 1973. Según se afirma en la edición aquí citada “en él se incluyen documentos originales y las únicas pruebas fotográficas existentes posteriores a la muerte de Eva”. El autor pretende reconstruir la historia del embalsamamiento, “los detalles de cómo se llevó a cabo el embalsamamiento de este cuerpo y qué ocurrió con él hasta la caída de Perón a fines de 1955”.

transparente, para dar la impresión de que levitaba en un éxtasis perpetuo [...] La imagen era tan dominante, tan inolvidable, que el sentido común de las personas terminaba por moverse de lugar [...] El embalsamador, por ejemplo, ya no vivía sino para ella. Se presentaba todas las mañanas a las ocho en punto en el laboratorio de la Confederación General del Trabajo [...]. Se enfundaba el delantal, y durante diez a quince minutos examinaba las fotos y radiografías que registraban las ínfimas mudanzas cotidianas del cadáver. En una de sus notas de trabajo se lee: «Agosto 15, 1954. Perdí toda idea del tiempo. He pasado la tarde velando a la Señora y hablándole. (T.E. Martínez, 1995: 27)

Por otra parte, el Coronel que tiene a cargo la misión de esconder el cadáver de Evita termina en una soledad poblada de fantasmas y delirios que cobran sentido en la figura del loco.

(Dice la esposa del Coronel)⁵ Cuando vivíamos en Bonn el cadáver estuvo más de un mes dentro de una ambulancia que había comprado mi marido. Se pasaba las noches vigiándolo por la ventana. Un día quiso entrarlo en la casa. Me opuse como se imaginará. Fui terminante. O te llevas de aquí esa basura, le dije, o me voy yo con mis hijas. Él se encerró a llorar. Por esa época los desvelos y el alcohol lo habían ablandado. [...] La hija trajo una fotografía del Coronel tomada en 1955 [...]

- Diez años después de esa foto era un hombre en ruinas -dijo la viuda-. Dejaba pasar las horas sin hacer nada, sin hablar, con la mente a la deriva [...] Tenía delirios. Sudaba a chorros. [...]

- La culpa la tuvo Evita -repitió la viuda-. Toda la gente que anduvo con el cadáver acabó mal. (T.E. Martínez, 1995: 58-59)

El embalsamador y el Coronel, además funcionan como metáfora de un país obsesionado y/o paranoico por/a causa del peronismo. Recordando aquella idea de Piglia sobre “la política como una gran máquina paranoica y ficcional” (Piglia, 1990:140); la saturación de relatos que *Santa Evita* propone descansa muchas veces en la irracionalidad cuando no en el delirio que subyace en la política nacional. El relato de Cifuentes, por ejemplo, refuerzan esa perspectiva que, además, dificulta la delimitación entre realidad y ficción: en el texto, la locura tiene expansión.

5. Paréntesis nuestro.

Por otra parte, el “fetichismo”, del que habla Eloy Martínez, producido por el cuerpo muerto, tiene su correspondencia en las estrategias de enunciación, donde el personaje del escritor no sólo reflexiona sobre su propia escritura (metaficción) sino que además esta escritura se apropia de la materialidad del cuerpo:

Toda la gente que anduvo con el cadáver acabó mal [...] Qué Dios lo ampare [...] si va a contar esa historia debería tener cuidado. Apenas empiece a contarla, usted tampoco tendrá salvación [...] Después de aquel encuentro, pasé varias semanas en los archivos de los diarios. Si el maleficio invocado por la viuda del Coronel era verdadero, tarde o temprano iba a encontrar algún hecho que lo confirmara. (T.E. Martínez, 1995: 59-61)

Retomando y parafraseando, las palabras de Tomás Eloy Martínez, cuando afirma que «Si la historia es -como parece- otros de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura?»; considero, entonces, que este texto, construye con un productivo *desatino*, *indelicadeza* y *exageración* cuerpos y Evas, que no por ficcionales son ‘mentirosos’. Repito, la Historia y las historias nada pueden escribir acerca de la verdad. ¿Acaso aún no se sigue hablando de la autenticidad o falsedad de la documentación sobre los orígenes y la fecha de nacimiento de Eva Duarte o Ibarguren, la edad de su partida a la gran ciudad, la fecha de su casamiento con Perón, la autoría de *La Razón de mi Vida*, la hora de su muerte? ¿Y qué hay de su cuerpo? Su color de pelo, su manera de vestirse, sus joyas. Los cuerpos del personaje, en esta novela, dice una versión más del cuerpo vivo, aquel que habitó Eva, la Eva/cuerpo de(en) la ‘realidad’, realidad, que para decirlo con Barthes, “siempre construida y significada por el lenguaje”.⁶

6. En relación con esto, resulta interesante el análisis de Michelotti - Cristóbal, quien sostiene que algunos “puntos claves” de la biografía de Eva “empiezan a ser ficcionalizados por la misma Evita, su familia y su entorno político.” Ver Michelotti-Cristóbal, “Eva Perón: Mujer, Personaje, Mito” in *TRAMAS*, Córdoba, Narvaja, abril de 1997, Vol. II, N° 6: *Literatura e historia*, p. 59.

III - «...la Diosa no se muere...»⁷

Santa Evita construye y cuestiona, como una de las problemáticas fuertes, la búsqueda de un lenguaje que nos diga, que nos diga colectivamente, que nos diga como país. Volver al pasado, para resignificarlo, y dar posibles sentidos al presente. Desandar los caminos del olvido y recuperar, siempre reinventándola, la memoria.

Si del pasado, el arqueólogo encuentra restos, la escritura en general y la literatura, en particular, convoca espectros. El espectro de Eva se hace carne en la letra, 'carne' en tanto otro nombre para dar a la materialización que opera la escritura.

Espectro que, en el caso de la literatura, se aparece, se insinúa en hebras de interpretaciones, en una temporalidad que esboza el mosaico de la memoria y del presente, que se escribe, poniendo en circulación voces que construyen, con respecto a Eva Perón y más allá de ella, cuerpos individuales y sociales que se dicen desde otros lugares, otras miradas, otras voces, otros registros.

Y en este sentido, la polifonía inscripta en el texto, no sólo nos recuerda, una vez más, que la historia está dicha/escrita de versiones, sino que además estas voces traen a la superficie textual aquellas otras voces: las de los imaginarios sociales, las de las pasiones y las de los espacios privados que se escriben en diarios íntimos, en cuadernos de memorias, en cartas de amor; que se dicen en el rumor anónimo, en el grito de los testimonios silenciados en otros discursos y que son protagonistas de estas textualidades que operan tanto de disparadores como de materialización de la memoria hecha escritura.

Para finalizar y a modo de conclusión, -digo a modo porque de ninguna manera creo que se pueda dar a un tema tan complejo, polifacético y plurívoco, el estatuto de conclusivo-, deseo abrir una serie de interrogantes que surgen en torno a la articulación cuerpo-discurso-poder, los que dejo planteados a modo de posibles lugares desde donde seguir pensando.

Una de las cuestiones tiene que ver con la construcción de los cuerpos desde el imaginario social⁸: esto es, ¿cómo se cristaliza, en lo discursivo,

7. Perlongher, N. "El Cadáver de la Nación", in *Poemas Completos*, Argentina, Seix Barral, 1997, pp. 177-183.

8. Hago referencia a lo imaginario, en el sentido en que lo entiende Castoriadis. Para

sivo, los sistemas de creencias, respecto al cuerpo de Eva Perón? Podría agregar, cuerpo político. Al respecto, no puedo dejar de pensar en el discurso social, que se juega en la novela a nivel de intertextualidad, como por ejemplo, toda una iconografía existente en relación con el cuerpo de Eva Perón, así como también algunas prácticas que pueden corroborarse en material audiovisual, como son las relaciones cuerpo a cuerpo de Eva con el Pueblo, "tocar a Eva" en tanto cuerpo dador de bendiciones; el desfile del pueblo para dar el último adiós a Eva ya muerta.

En relación con lo anteriormente señalado, creo que el cadáver opera en la novela, al igual que en el imaginario social, varios sentidos. Si como afirma Rosa, el cadáver como "resto-rastro mortal convoca la eyección propia de las materias impuras, es lo abyecto por definición, materia obscena en espera de la putrefacción" (Rosa, 1997: 55); en el registro imaginario de la literatura, este elemento abyecto es captado en sus ficciones de la muerte. Pero "si el cadáver retorna en la letra, sólo retorna como simulacro mayor del re-torno, de la re-presentación: el spectrum aquello que se muestra, que se da a ver" (Rosa, 1997: 55) y que convoca al otro (Derrida). Ahora bien el cadáver de esa mujer, la imponente historia de ese cadáver que ha hechizado las letras argentinas (y no sólo las letras) "culmina con un oxímoron semiótico: si el cadáver es cuerpo caído, cuerpo en espera de la corrupción y la ceniza; el embalsamamiento es simultáneamente una contradicción lógica de la implicación existencial y un contra-fáctico de la acción cadavérica. El embalsamamiento es quizá la metáfora más aguda, pero silente de la escritura: intento de restaurar la rigidez cadavérica en la erectibilidad de la letra." (Rosa, 1997: 55-56).

Por otra parte, el cadáver tiene que ver con las "*Necrofilias Argentinas*"⁹ de las que habla T.E. Martínez y que aluden a la necrofilia como signo de identidad (más que signo, estigma) que aparece a lo largo de la historia de la Argentina: las ceremonias necrófilas de Pedro de

este autor lo imaginario refiere la adhesión a creencias, desprovistas de evidencia sensible o racional, pero socialmente eficaces. Según Castoriadis: "lo imaginario [...] no es imagen (de otra cosa). Es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras, formas, imágenes sólo a partir de las cuales puede tratarse de 'alguna cosa'. Lo que llamamos 'realidad' y 'racionalidad', son obra de ello". (Ver Castoriadis, Cornelius *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. I, Barcelona, Tusquets, 1983).

9. Martínez, Tomás Eloy "*Necrofilias Argentinas*" en *Página/12*, Buenos Aires, 28/07/96, p. 32.

Mendoza después de la primera fundación de Buenos Aires, la célebre peregrinación del ejército en ruinas de Juan Lavalle con los despojos del jefe muerto en la Quebrada de Humahuaca; "los grandes entierros argentinos que han sido siempre tumultuosos e impúdicos"¹⁰, la voracidad de las multitudes por acercarse a los féretros y por tocarlos en los entierros de Hipólito Yrigoyen, de Gardel, de Ringo Bonavena, las manos de Perón, el vacío de los cadáveres (los no-cadáveres) de los hijos de las Madres de Plaza de Mayo, y por supuesto, el cadáver de Eva Perón.¹¹ Necrofilias que además han tenido y tienen un uso político. Y en este sentido, el cadáver de Eva revela tanto su historia como la historia de la Argentina en los últimos cuarenta (casi cincuenta) años. Fuimos, como esa muerta, un país sin lugar, sin rumbo fijo. Como afirma T.E. Martínez "somos nosotros los que hemos empezado a representarnos a través de ese espejo sellado -el cadáver- del que tanto hablábamos en los años sesenta, sobre el que tanto escribimos en los setenta -cuando el régimen de Lanusse se lo devolvió a Perón en Puerta de Hierro- y sobre el que tanto silencio se hizo desde la última dictadura"¹² y ahora viene nuevamente a 're-volver' nuestro pasado para decir y 're-ver' nuestro presente.

¿Cómo leer estas operaciones por las cuales se articula cuerpo, discurso y poder cuando de lo que se habla y lo que habla es el cuerpo (los cuerpos) de Eva Perón? Cuerpo individual y social, privado y público que nos lleva a la posibilidad de pensar el cuerpo como otro lugar desde donde escribir una historia singular, -una biografía-, y una historia colectiva, -un período de la historia argentina-.

Período de la historia nacional que pareciera que vuelve, siempre vuelve. Eva, como metonimia temporal, histórica, carnal, vuelve allí donde nuestra memoria colectiva no puede terminar de nombrarla y entonces la nombra de infinitas maneras: Eva Perón, Evita, la Actriz, la Abanderada de los Humildes, Santa Evita, la Puta, Evita Montonera, la Resentida, Esa Mujer; vuelve allí donde nuestras representaciones no alcanzan a darle cuerpo, mostrando, así, innumerables cuerpos: el cadáver

10. Ibid.

11. "Pero el extremo de la necrofilia nacional se alcanzó al morir Evita, en 1952, cuando más de setecientos mil dolientes aguardaron durante días enteros bajo la lluvia helada de Buenos Aires, para besar a la difunta por última vez." señala en el mencionado artículo T. Eloy Martínez, "Necrofilias Argentinas" in Página/12, op. cit.

12. Martínez, T. E. "La Argentina In Fraganti" in Página/12, Buenos Aires, 11 de febrero de 1996, p. 32.

embalsamado, el cuerpo canceroso, el virginal, el resucitado, el del goce, el del sufrimiento, el enjoyado, el hurtado, el divino.

Y es este, quizá, el destino de los nombres y de los cuerpos, digo el destino discursivo: la imposibilidad de ser nombrados de una sola manera; la imposibilidad de ser para el otro, un cuerpo, siempre el mismo cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonelli, Mirta: "De lo biográfico a lo biografiado" en *Revista E.T.C.(ensayo-teoría-crítica)*. Córdoba, Alción, 1996. Año 6, Número 7 págs. 31 a 46.
- Bajtín, Mijail: *Estética de la Creación Verbal*, México, Siglo XXI, 1985.
- Barthes, Roland: "El efecto de realidad" (1968) en *El susurro del lenguaje*, España, Paidós, 1987, págs. 179 a 187.
- Colautti, Sergio: "La amada inmóvil. Una lectura de *Santa Evita*", in *La voz del interior*, Suplemento de Cultura, Córdoba, 25 de julio de 1995, p. 12c.
- Flawiá de Fernández, Nilda: "*La palabra del cuerpo fragmentado: literatura e identidad en las últimas décadas argentinas*" Ponencia presentada en el "I Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos", 10-12 de marzo de 1999- Mendoza.
- Foucault, Michel: *Vigilar y Castigar* (1975), Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.
- " : *La Arqueología del Saber* (1969), México, Siglo XXI, 1991.
- " : "*Poder-Cuerpo*" (1975); en *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1992.

- Navarro, Marysa: *Evita*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Perlongher, Néstor: *Poemas Completos*, Argentina, Seix Barral, 1997.
- Perón, Eva: *La Razón de Mi Vida*, Buenos Aires, Ed. Peuser, 1951.
- " : *Mi Mensaje*, Buenos Aires, Ed. Nuevo Mundo, 1987.
- Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*, Buenos Aires, SXX, 1990.
- Rosa, Nicolás, *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars, 1997.
- Revista *El Nuevo Porteño*, Buenos Aires, BAYR, diciembre'96, N°4, Dossier "Si Evita viviera", pp. 35-58.
- Sebreli, Juan José: *Eva Perón: Aventurera o Militante*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1990.
- Taylor, J.M.: *Evita Perón. Los mitos de una mujer*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- Tramas*, Vol. II, N° 6: *Literatura e historia*, Córdoba, Narvaja, abril de 1997.