

“LA FIESTA DEL MONSTRUO” Y SUS PRECURSORES

Mariela Blanco

En este trabajo me propongo continuar líneas de análisis de artículos anteriores en donde he venido rastreando los modos en que la escritura de Borges dialoga con discursos nacionalistas dominantes en distintos períodos de la historia argentina. En este caso, “La fiesta del monstruo” presenta una particularidad con respecto a otras producciones del autor. En efecto, ya en otro artículo sostuve que este cuento se intensifican los procedimientos paródicos de los textos precedentes de la serie del detective Parodi y destacué que se trata del texto en donde la polémica más directa contra el nacionalismo resulta el rasgo más saliente (“Parodia y política”). En este caso, continuando esta hipótesis de lectura, el objetivo es enmarcar el relato en una genealogía de textos argentinos en donde se representa la barbarie con distintas orientaciones ideológicas, pero similares procedimientos que contribuyen a consolidar una sintaxis de la violencia. El trazado retrospectivo y prospectivo de esta travesía de lectura está inspirada, por supuesto, en el ensayo de Borges “Kafka y sus precursores” (1951), en donde se nos enseña a romper con la linealidad cronológica en

los modos de leer, sentando las bases de las teorías que posteriormente conoceríamos como de la intertextualidad (Bajtín, Kristeva, entre otros).¹

El recorrido de esta lectura comienza a partir del “El matadero” (1839), de Esteban Echeverría, considerado el texto “fundacional” de la cuentística argentina.² Me detendré en ciertas imágenes y procedimientos que dan cuenta de los primeros y significativos pasos a la hora de fundar la representación discursiva de la barbarie, para continuar con el modo en que son retomados en “La fiesta” (1947), escrito por Borges y Bioy Casares, para terminar con el análisis de “Cabecita negra” (1962), de Germán Rozenmacher. El diálogo entre estos dos cuentos será abordado a partir de los distintos modos en que ambos toman como foco la representación de la “barbarie peronista”. Para dar cuenta de la inversión de las coordenadas ideológicas con el “realismo crítico” del 60,³ atenderé especialmente a las modulaciones de los sistemas enunciativos, que son los que hacen evidente las distintas caras ideológicas que estos textos presentan.

Con este propósito de armar una cartografía de la violencia, resultan operativos los conceptos de genealogía y reescritura por permitir abordar los textos desde las operaciones de repetición y desplazamiento.⁴ Lo im-

1 “En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (OC 2: 89–90).

2 La significancia que adquiere la consideración de un texto como fundacional se advierte claramente en el excelente libro de Degiovanni, quien indaga los presupuestos ideológicos y analiza “los textos de la patria” en busca de las operaciones que han configurado el canon nacional.

3 Se trata de la denominación propuesta por Borello en su ya clásico libro sobre narrativa y peronismo para analizar las narrativas de Viñas y Rozenmacher. Noemí Ulla vincula a Rozenmacher con Briante, Piglia y Haroldo Conti (25). Otra forma de aludir a este fenómeno de revisión del peronismo por parte de los jóvenes de izquierda del 60, desde una perspectiva filosófico-cultural más amplia, es la que ofrece Terán en *Nuestros años sesentas*, en donde habla de “nueva izquierda”.

4 Tomo la concepción general de reescritura de Kristeva que tiende a enfocar el fenómeno literario como una infinita red de conexiones, articulada sobre las operaciones de repetición y diferencia. Esta perspectiva parte de la recuperación del sentido primigenio de leer como “recoger”, “recolectar”, “espíar”, “reconocer las huellas”, “coger” y hasta “robar” (236). De aquí emergen al menos dos consideraciones: la primera, la lectura como paso previo e indisoluble de la escritura; la segunda, que esa doble operación conlleva una activa apropiación, una deglución de voces ajenas que resultan sometidas a procesos de transformación, dando lugar a una nueva productividad.

portante de estas operaciones es que ayudan a advertir la estrecha vinculación que existe en la escritura (o reescritura, más o menos apegada al modelo) y la lectura.

Tanto el epígrafe de “La refalosa” de Ascasubi (1843) como la similitud entre las escenas de asesinato en relación con “El matadero”, resultan puntos ineludibles del linaje de “La fiesta”. Al mismo tiempo, desde una mirada prospectiva, podremos advertir que en este texto se cristalizan ciertos procedimientos que serán retomados en relatos como “Cohechito” y “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher.

1. PRIMER ESLABÓN: “EL MATADERO”

Lo que me interesa analizar de este texto es la manera en que se enlazan fiesta-violencia-autoritarismo para advertir cómo se fija una sintaxis que será resemantizada en escrituras posteriores. Me detendré en dos fragmentos en los que se alude a la presencia de la autoridad como consustancial a la concreción de la “fiesta”:

¡Viva la Federación! ¡Viva el Restaurador! Porque han de saber los lectores que en aquel tiempo la Federación estaba en todas partes, hasta en las inmundicias del Matadero y *no había fiesta sin Restaurador* como no hay sermón sin San Agustín (32).

La sala de la casilla tenía en su centro una grande y fornida mesa de la cual no salían los vasos de bebida y los naipes sino para dar lugar a las ejecuciones y torturas de los sayones federales del Matadero. Notábase, además, en un rincón, otra mesa chica con *recado de escribir y un cuaderno de apuntes* y porción de sillas entre las que resaltaba un sillón de brazos destinado para el Juez. Un hombre, soldado en apariencia, sentado en una de ellas, cantaba al son de la guitarra la *resbalosa*, tonada de inmensa popularidad entre los federales, cuando la chusma, llegando en tropel al corredor de la casilla, lanzó a empellones al joven unitario hacia el centro de la sala. (40, énfasis mío)

En la cita se hace evidente el modo en que las imágenes de la autoridad (Restaurador-juez) se sobreimprimen a las de las acciones del pueblo. En este contexto, esta presencia acrecienta el efecto de la burla del sistema burocrático que emana del abuso de poder de la turba encolerizada que ignora las instituciones en un marco en donde las discusiones sobre el sis-

tema jurídico del país eran incipientes y dividían las aguas entre el modelo unitario y el federal.⁵

Este segundo estereotipo de autoridad es retomado, con las consiguientes diferencias que obedecen al cambio de contexto de enunciación y de mundo representado, en “La fiesta”, a través de la omnipresencia del personaje al que el narrador llama “capo de nuestra carrada” (ver cita más adelante de cómo eran arriados los “cabecitas negras” a las manifestaciones políticas), emparentada con la figura del líder sindical tan representativa del período peronista. Es de destacar que en “El matadero” también se alude a esta figura como “caudillo de los carniceros”.⁶ De este modo, comienzan a ser evidentes los elementos que Borges-Bioy eligen resignificar al retomar esta matriz discursiva, haciéndose eco de las tensiones entre el sistema liberal y el modelo caudillista que se inicia en el XIX, que —desde una orientación ideológica completamente opuesta— serán también retomadas desde el propio revisionismo histórico y su operación de trazar vínculos entre las figuras de Rosas y de Perón.⁷

5 Para advertir el carácter inextricable de ley-violencia, resulta iluminador el trabajo de Benjamin “Para una crítica de la violencia”. Allí, el pensador alemán presenta una tipología de los tipos de violencia de acuerdo a tipos de sistemas jurídicos. Para el caso de “El matadero” y del modo en que la generación del 37 representa el sistema rosista, es operativa su caracterización de “violencia fundadora”: “La primera función de la violencia es fundadora de derecho, y esta última, conservadora de derecho” (30). Al mismo tiempo, este artículo abre una puerta para interpretar la omnipresencia de la violencia en las representaciones literarias argentinas desde su fundación hasta nuestros días, dado que la visión dialéctica de Benjamin contempla la recurrencia de la violencia como constante del devenir histórico-jurídico: “Esta ley de oscilación se basa en que, a la larga, toda violencia conservadora de derecho indirectamente debilita a la fundadora de derecho en ella misma representada, al reprimir violencias opuestas hostiles. [...] Esta situación perdura hasta que nuevas expresiones de violencia o las anteriormente reprimidas, llegan a predominar sobre la violencia fundadora hasta entonces establecida, y fundan un nuevo derecho sobre sus ruinas” (44). La relación entre las formas de legitimidad de la autoridad y el orden social imperante es una línea que permite trazar un puente de lectura entre estas representaciones aquí analizadas.

6 No puede dejar de señalarse también la visión “anticipatoria” de “El matadero” si tomamos en cuenta la importancia que adquirirá el sindicato de la carne durante el peronismo, con el protagonismo de Cipriano Reyes como uno de los líderes impulsores de la manifestación del 17 de octubre de 1945.

7 El libro de Fiorucci presenta un novedoso enfoque histórico de la compleja relación entre el nacionalismo y Perón, centrado en la perspectiva de los intelectuales, especialmente los antiperonistas. Respecto del revisionismo, señala —más allá de la fundación del Instituto Juan Manuel de Rosas en 1938— la impronta antiliberal, cuya principal

Otro rasgo de la retórica fundacional del cuento, con fuerte valor de productividad futura, está dado por el detallismo con el que están referidas las escenas sangrientas, forma de transfiguración simbólica del autoritarismo anteriormente connotado por la figura del Restaurador: primero la de la huida del toro, con el degüello del niño incluido y su consiguiente asesinato; luego, la de tortura del unitario. Esta escena es retomada con muy pocas variantes en “La fiesta” en la escena del apedreamiento del judío, símbolo de la figura del intelectual librepensador que se niega a venerar la autoridad del “monstruo”.

En ambos casos, es interesante notar que estas acciones están precedidas por descripciones de ambientes que si bien en una primera aproximación podríamos ver como dilaciones, luego nos hacen preguntarnos si no son el foco, pues, precisamente por ser distantes de la anécdota, son el mayor vínculo con lo real-contextual.⁸ También me interesa destacar la condición de orilla de los espacios de ambos cuentos, pues tanto “El matadero” como “La fiesta” inscriben sus acciones en el margen entre civilización y barbarie, connotados por la dicotomía entre lo urbano y lo rural, en el primer caso, lo urbano y lo obrero, en el segundo en el que las descripciones están puestas al servicio de destacar el origen social de los personajes que “invaden” el centro desde el sur de la ciudad.

2. DE LA FIESTA DE LA CARNE A LA FIESTA PERONISTA

Hacemos un rápido viaje temporal para advertir cómo cambia el mundo representado, el contexto de enunciación, pero se mantienen algunas estrategias discursivas.⁹

estrategia consistió en reivindicar la figura de Rosas, signo de “la barbarie y todo aquello que la Argentina moderna debía superar” desde el parámetro liberal (96–97).

8 Lo que Barthes denomina como “notación insignificante” con “valor funcional indirecto” porque “parece[n] responder a una suerte de lujo de la narración”. No obstante, en su análisis, el francés muestra cómo estas notas se destacan por su valor de signos connotativos.

9 Battistessa fechó los hechos narrados en “El matadero” en la Cuarema porteña de 1839, siguiendo las referencias al luto por la muerte de Encarnación Escurra de Rosas (fallecida el 19 de octubre de 1838) y las noticias sobre las condiciones del tiempo en los periódicos del momento (Ghiano 11). Respecto de “La fiesta”, si bien no hay una referencia temporal precisa, podría datarse en los años correspondientes a la primera etapa del gobierno de Perón, posteriores a su ascunción como presidente en 1946, dadas

“La fiesta del monstruo”, escrito en colaboración con Bioy Casares, es un relato un tanto atípico dentro de la producción del autor. El calificativo de “atípico” obedece a que, como sabemos, Borges rehusó la alusión directa al contexto en la mayor parte de su obra, fiel a su encarnizada batalla contra las estéticas realistas, no por falta de proyecto para imaginar la nación, como suele afirmarse. No obstante, en este texto las referencias directas tornan ineludible una lectura que lo inscriba dentro de las coordenadas temporales que coinciden con el contexto de producción, pero cuyos antecedentes y proyecciones trasvasan esa delimitación.¹⁰

Hay al menos dos notas distintivas en relación con este texto que avalan este carácter de atipicidad: 1. El hecho de que, como su precursor de Echeverría, no haya sido publicado inmediatamente después de su escritura;¹¹ 2. La recurrencia con que Borges y Bioy lo habrían releído en sus famosas cenas recogidas en el *Borges* de Bioy. De acuerdo con el índice

las alusiones a “las emisiones en cadena” (OCC 457). Disiento, por tanto, con Cortés Rocca, quien insiste en fechar los hechos del mundo representado el 17 de octubre de 1945 (187 y ss.). Por el contrario, considero que una de las motivaciones del cuento recae en mostrar la frecuencia repetitiva de estos actos, rasgo típico de la masificación que se quiere parodizar. En efecto, las líneas finales son elocuentes: “Estas orejas la escucharon, gordeta, mismo como todo el país, porque el discurso de transmite en cadena” (OCC 465). No hay mención de una fecha precisa, por lo que puede entenderse de que se trata de cualquier día festivo en relación con la liturgia peronista. El 1° de mayo, pongamos por caso. Otro dato que contradice que se trate del día “inaugural” del movimiento peronista es la mención de “la marchita del Monstruo”, pues si bien su origen y datación precisos son un tema controvertido sobre el que los especialistas no se ponen de acuerdo, puede conjetarse su difusión masiva luego de este día.

10 Ya hace unos años que, afortunadamente, la crítica dedicada a estudiar la obra de Borges ha comenzado a revisar la tan mentada relación entre la escritura de Borges y la política. En este sentido, se destaca la lectura minuciosa de Balderston, quien fue más allá de los trabajos pioneros de Avellaneda, Molloy y Gramuglio, entre otros, para indagar meticulosamente las referencias histórico-culturales y sus implicancias en los relatos más importantes de Borges. A partir de este trabajo, se ha venido paulatinamente desmontando esa perspectiva reductiva de la crítica anterior que cristalizó la lectura de la obra de Borges como absolutamente desvinculada de realidades extratextuales.

11 Como se sabe, los avatares de la circulación de este cuento, fechado en 1947, son complejos. De acuerdo al testimonio de Emir Rodríguez Monegal, “este relato circuló en manuscrito y sin nombre de autor, subterráneamente, en el Río de la Plata. Fue publicado a la caída de Perón, y aún así, sólo en Montevideo, en la sección literaria del semanario *Marcha*, que entonces yo dirigía” (287). En 1977 se incluye en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, firmado con los nombres propios de los autores. No muy diferentes fueron las condiciones de publicación de “El matadero”, escrito en 1839 y publicado recién en 1870–1874 por Juan María Gutiérrez en la edición póstuma de *Obras completas* del autor.

de Martino, lo habrían releído al menos unas tres veces antes familiares y amigos. Las circunstancias que rodean esta relectura hacen conjeturar el entusiasmo de Bioy por publicarlo, en contraposición con la actitud más renuente de Borges.¹²

En un artículo anterior ("Una genealogía...") tracé puentes de lectura entre "La fiesta" y "Cochecito", de Rozenmacher, dado que ambos ofrecen visibles similitudes estructurales. En este caso, me detendré en los rasgos que emparentan "La fiesta" y "Cabecita negra", especialmente a partir del tan analizado tópico de la invasión, estudiado precursoramente por críticos como Borello y Avellaneda, y continuado por Rosano y de Navascués, entre otros. Si bien la inversión ideológica de la lectura del 60 en general y de estos cuentos, en particular, se ha destacado lo suficiente, me focalizaré aquí en los procedimientos discursivos de enunciación que la posibilitan.

En "La fiesta", el protagonista cuenta su deambular por el sur de la ciudad en compañía de un grupo de compañeros de similar procedencia social, previamente a la asistencia a un acto masivo donde Perón, deliberadamente innostrado, dará uno de sus famosos discursos al pueblo argentino, que será transmitido por radio nacional.

Una de las notas distintivas del cuento, principal soporte de su carácter precursor, está dada por el simulacro de oralidad, logrado por una primera persona que dialoga con un interlocutor femenino cuya presencia se explicita sólo a través del vocativo "Nelly". No obstante la elección de este relator resulta un tanto peculiar, dada la evidente distancia que separa esta instancia de la autoral por el alejamiento que propone la parodia; el foco está puesto en destacar lo ridículo de la relación autoritaria de los punteros políticos con respecto a la masa de jóvenes del sur, a los cuales manipulan a su antojo.¹³ Basta ver la magnitud de estos actos políticos

12 Pese a que Borges da su anuencia para que el texto se traduzca, esta respuesta a Bioy Casares da cuenta de su actitud reticente: "Venero y envidio tu diligencia y me resigno fácilmente a la traducción de las laboriosas bromas de H. Bustos Domecq. Comprendo que te mueve a su publicación el escepticismo y no el deseo de que nos desacreditemos enteramente. Espero que las *Crónicas* de este desconcertante autor puedan rehabilitarnos" (Bioy Casares 1206).

13 En este sentido, considero un acierto el enfoque inicial del libro *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, al intentar analizar el desconcierto que causa a los intelectuales la irrupción del pueblo peronista en las calles a partir del 17 de octubre de 1945. Sostienen los editores del volumen: "La fiesta del monstruo" (1955) cambia la pregunta: desde el qué es al cómo habla eso que ahora

para preguntarse al menos por los mecanismos detrás de su realización, su logística diríamos ahora.

Pues bien; el cuento de Borges-Bioy gira en torno precisamente a esta previa de la fiesta, en donde la descripción está puesta al servicio de destacar la ausencia o, mejor, la completa anulación de las voluntades individuales en pos del comportamiento masificado.

Tomó furia como una golondrina el camión de la juventud y antes de media cuadra paró en seco frente del Comité. Salió un tape canoso, que era un gusto cómo nos baqueteaba y, antes que nos pudieran facilitar, con toda consideración, el libro de quejas, ya estábamos transpirando un brete, que ni si tuviéramos la nuca de queso Mascarpone. [...]

A la espera de la voy de ¡aura y se fue! nos tuvieron hora y media al rayo del sol, a la vista, por suerte de nuestra querida Tolosa, que en cuanto el botón salía a correrlos, los pibes nos tenían a hondanazo limpio, como si en cada uno de nosotros apreciaran menos el patriota desinteresado que el pajarito para la polenta. [...]

[...] No me cansaba de pensar que toda esa muchachada moderna y sana pensaba en todo como yo, porque hasta el más abúlico oye las emisiones en cadena, quieras que no. *Todos éramos argentinos*, todos de corta edad, todos del Sur y nos precipitábamos al encuentro de nuestros hermanos gemelos, que en camiones idénticos procedían de Fiorito y de Villa Dominico, de Ciudadela, de Villa Luro, de La Paternal, aunque por Villa Crespo pulula

parece tener voz” (22). No obstante, no hay que olvidar la distancia entre el plano de la enunciación y el del enunciado que analizaré a continuación, que da cuenta de la burla en la representación del “eso”. No se trata de cederle la voz al otro, sino de ridiculizarlo, como demuestra sagazmente Avellaneda en su libro precursor *El habla de la ideología*, pues esa voz da cuenta de un código de comportamientos que resulta juzgada por el lenguaje mismo empleado (ver más adelante el análisis de cómo se alude a la autoridad y a los miembros de la misma clase social). No hay diferencia, en este sentido, respecto de la ironía de Echeverría, a pesar del cambio de una 3ª a una 1ª persona. Dentro del volumen, el trabajo de Cortés Rocca se distingue por subrayar la “complejización de la instancia narrativa” que redundaría incluso en “una pulverización del narrador” (187) que inscribiría a este cuento como un precursor de un dialogismo fácilmente reconocible en narrativas posteriores, como las de Manuel Puig. Coincido respecto de la complejidad de la instancia narrativa, pero me parece una exageración la intención de leer un espacio de ambigüedad como consecuencia de la complejidad. Precisamente, si algo distingue este relato del resto de la producción de Borges es esta ausencia de apertura al juego de los múltiples sentidos. Es el texto que más se acerca al modelo de relato de tesis. Refrendan esta postura los diálogos recogidos por Bioy Casares en su diario de conversaciones: Borges: “No hay dudas de que el narrador is an idiot” (709).

el ruso y yo digo que más vale la pena acusar su domicilio legal en Tolosa Norte. (OCC 455-57, énfasis mío)

En esta configuración de la subjetividad de la voz autoral, me interesa detenerme en un sintagma en particular que da cuenta de una inversión con respecto a los textos fundacionales de nuestra literatura. No se trata solamente de un hito a la hora de dotar de voz a la barbarie, sino que aquí la distancia paródica se ve acentuada por el intertexto con el comienzo de la novela de José Mármol, *Amalia*, cuando el narrador en tercera persona va presentando con suspenso a los héroes en clara contraposición con los bárbaros federales y, luego de enumerar finalmente sus nombres, concluye: “argentinos todos” (8). La distancia se ve paradójicamente incrementada por las incongruencias de registro. En efecto, resulta impertinente, en relación con el discurso del personaje, la alusión a Perón como el “Monstruo”, de lo cual se deriva que esta falta de coherencia de registro opere como una marca discursiva más que acrecienta el objetivo ideológico de los autores a quienes esta discordancia les sirve como un guiño adicional en función de sus objetivos paródicos. Es más, se refiere a sus propios compañeros como la “merza”, a partir de lo cual se advierte que la ideología autoral se filtra en la voz del narrador como una interferencia ostensible; en otras palabras, no hay mecanismos de refracción sino sólo una burla directa que ni siquiera se preocupa por los “ruidos” disonantes del discurso del narrador. Además, para recuperar otra polémica implícita, cabe destacar que estas interferencias violentan al extremo las reglas de la estética realista, que tiene como columna vertebral la búsqueda de verosimilitud. Lo que sin dudas marca estas “interferencias” es la clara distancia entre plano del enunciado y el de la enunciación.

Más allá de las descripciones y detenciones de las acciones señaladas, cabe destacar que la tensión narrativa de “La fiesta” se concentra en la escena de lapidación final del intelectual judío, remedo de la ejecución del unitario de “El matadero”. En ambos casos, la violencia se concentra en un solo lado de la ecuación, el de la barbarie, que —a través de un ritual festivo sangriento— ejecuta a un representante de la civilización que ostenta su voluntad individual de quedar excluido de los actos masivos liderados por un caudillo.¹⁴

14 Al analizar el sentimiento de invasión en textos del período peronista, de Navascués se detiene en la contraposición entre el ideal comunitario de la nación y los intereses del individuo, tan importante para considerar la obra de Borges en general, cuyo pensa-

3. LA INVERSIÓN DE LOS POLOS EN LOS 60

Será el modo de funcionamiento de este ritual dicotómico lo que la escritura de Rozenmacher nos invitará a revisar. En efecto, una de las marcas que dan cuenta del intertexto entre “El matadero” y “La fiesta” está dada por el comportamiento de estos grupos masificados cuando se enfrentan a su “enemigo” desprevenido y en minoría y la consiguiente condena por parte de los autores como última instancia de sentido (Bajtín), la cual se advierte a partir de la distancia entre lo enunciado y la enunciación a través de los procedimientos ya señalados.

Los relatos de Rozenmacher complejizan esta instancia de enunciación. En el caso de “Cochecito”, no se advierte la satirización del discurso del personaje, característica de la acumulación de bromas implícitas de los relatos de Borges-Bioy. Se trata más de una estilización que de una parodia, a partir de la cual Rozenmacher aprovecha el punto de vista del “cabecita”, al igual que en el cuento homónimo, para dar cuenta de la determinación social de un personaje. De este modo se desplaza el eje de la polémica oculta, propia del discurso bivocal. Mientras que en “La fiesta” la polémica se instaure con las ideologías del contexto de enunciación, el cuento de Rozenmacher dialoga ideológicamente con escrituras anteriores donde cristalizaron determinadas miradas sobre la mitología peronista.¹⁵

miento se concentra en uno de sus célebres ensayos, “El escritor argentino y la tradición”. Dice de Navascués: “el ideario oficial peronista, [...] defendía el ideal comunitario de la nación por encima de los intereses egoístas del individuo. Pero, al mismo tiempo, no deja de ser patente que quien se oponía al discurso de Perón, se arriesgaba a ser excluido del proyecto nacional. Dicho en otras palabras: no ser peronista podía ser tomado, en definitiva, como una renuncia a ser argentino, una traición a una patria que se expresaba simbólicamente en las marchas masivas del ‘pueblo’” (6). Esta reflexión condensa mucho de los conceptos vertidos en el libro de Fiorucci, quien intenta explicar el accionar de los intelectuales del período también de acuerdo con estas coordenadas de inclusión-exclusión.

15 Como ejemplo de la crítica que los jóvenes intelectuales emprenden contra Borges a partir de 1955, y —por transitividad— a la mirada liberal de la historia, cito un pasaje de la reseña a “La fiesta” en la revista *Contorno*, firmada por V. Sanroman (que sería seudónimo de Ismael Viñas): “Con cuidados preceptivos podría uno entrar a describir las numerosas vetas aprovechables de La fiesta: la metafísica borgiana que la irriga —aun quizás a pesar del mismo Borges—, esa ausencia de finalidad y de límite; el aire de orgía surrealista del relato y del sucedido, y de orgía surrealista un poco de vuelta del surrealismo y de su apoyo folclórico —o dada vuelta contra sí misma— no muy lejos del Marechal de Adán Buenosayres: lo cerca que la capacidad borgiana de estilo ha estado

El más claro ejemplo de este contrapunto está dado por el tratamiento discursivo que recibe la figura de Perón. En ambos textos se elude la alusión directa al general, pero los distintos enunciados a partir de los cuales se lo evoca, constituyen una muestra de las distintas orientaciones ideológicas dominantes:

1. “La fiesta”: “Monstruo”, “el gran laburante argentino” (OCC 454);¹⁶
2. “Cochechito”: “...y que venga la flota a ver qué hacen porque la rosca se viene y no pasamos de este año 50 sin traerlo *al hombre* aquí para que cuelgue oligarcas en todas las plazas” (114, énfasis mío); “Pepe sonrió pero no comprendía. Dijo sí con la cabeza, miró la mancha de humedad o la foto en colores *del general* con uniforme de gala o el banderín con la cara de don Juan Manuel o quizás esos pergaminos con marco y vidrio de los sindicatos del interior. (115, énfasis mío)

De este modo, mientras Borges-Bioy toman como objeto de distancia el discurso de las clases sociales peronistas, los textos de Rozenmacher resignifican esta mirada antiperonista haciendo uso de procedimientos discursivos similares. Las huellas de esta operación de “deslectura” son también evidentes en “Cabecita negra”. Varios críticos han repetido que este cuento es una reescritura de “Casa tomada” de Cortázar, pero con una inversión ideológica. No obstante, no han explicado esa inversión de manera discursiva.

Si en “La fiesta” Borges-Bioy introdujeron una vuelta de tuerca con respecto a “El matadero”, dotando de voz a la barbarie, en este caso se utiliza el discurso indirecto libre como una estrategia que rompe las expectativas del lector. En efecto, de manera muy sutil, un narrador en tercera persona va legando la voz al protagonista Lanari, exponente estereotipo de la clase

de superar las imposibilidades de la parodia; la transcripción que hay en esto de sus experimentos del lenguaje hablado; la melancolía que todo eso puede arrojar sobre el mismo Borges renegado —además explícitamente— de su Carriego. Pero todo eso no me interesa ahora. Me interesa lo que el mismo Borges ha querido darnos: su versión del peronismo. Esa versión de Borges parece haberse constituido en el primer momento y se ha mantenido incólume a través de diez años: Borges vio de una vez el peronismo y nunca revisó su visión” (172, énfasis en el original).

16 El trabajo de Soria, centrado en analizar las figuras de Perón y Eva difundidas por la propaganda, alude a la construcción de la “imagen del presidente responsable, ‘el primer trabajador’, que madruga y traslada las costumbres del ejército al gobierno de la nación” (44).

media burguesa argentina, hasta el punto final del cuento en donde advertimos la ambigüedad de la historia, que bien podría haber sido imaginada por el personaje, pues el relato nos llega a través de su única perspectiva.

Por un lado, Avellaneda sostiene de manera convincente que “Cabecita negra” resignifica “los códigos” y “las representaciones ideológicas” de “Casa tomada” (“Política y literatura” 121), mientras que, por otro, Rosano propone la ironía como recurso que permite reinterpretar el paradigma civilización/barbarie (16). No obstante, creo que una mirada más detenida sobre ciertos aspectos discursivos del relato puede ilustrar mejor cómo se concreta la inversión.

En “Cabecita negra”, todos los elementos del relato (espacio, léxico, ideología, confusión plano interno-externo, etc.) están puestos a funcionar para que la violencia ínsita de la cultura emane del protagonista como representante de la clase burguesa, por lo que la tesis de la línea liberal (Echeverría, Borges-Bioy y el homenajeado explícito Cortázar) de la “amenaza” externa resulta subvertida.¹⁷ En el siguiente fragmento se advierte cómo se introduce el discurso del protagonista sin marcadores o conectores de ningún tipo, por lo que —si bien el narrador en tercera se distancia en alguna circunstancia puntual— el punto de vista de Lanari resulta dominante:

Ese insomnio era una desgracia. Mañana estaría resfriado y andaría abombado como un sonámbulo todo el día. Y además nunca había hecho esa idiotez de levantarse y vestirse en plena noche de invierno nada más que para quedarse ahí, fumando en el balcón. *¿A quién se le ocurría hacer esas cosas?* (32, énfasis mío)

Esta fusión de miradas en uno de los primeros pasajes del cuento es apenas una muestra de la complejidad de los planos ideológicos del texto, de mayor espesor, en este sentido, que “La fiesta”. En efecto, si en éste la parodia se convierte en el mecanismo privilegiado a desmontar para decodificar el cuento en clave ideológica, en “Cabecita negra”, los modos en que la palabra del personaje se hibrida y se distancia de la del narrador son mucho más complejos.

17 Éste es el pasaje en donde el intertexto con el cuento “Casa tomada” de Cortázar se hace explícito: “Esa china que podía ser su sirvienta en su cama y ese hombre del que ni siquiera sabía a ciencia cierta si era un policía, ahí, tomando su coñac. La casa estaba tomada”.

Abundan los pasajes cuya principal finalidad es aportar datos respecto del origen social del personaje, en contraste con su presente burgués. Se trata, de este modo, de precisar el *status* de la mirada privilegiada (no la única en cuanto más adelante difiere de la del narrador) desde la que se cuenta la historia. Así, el presente burgués de Lanari resulta destacado por el contraste con el origen inmigratorio y la inclinación artística de su padre. La línea genealógica que deriva en un creciente materialismo culmina con su propio hijo, a quien no le costó tanto progresar. Cito el siguiente pasaje, que concentra muchos de los elementos a analizar:

No podía quejarse. Se daba todos los gustos. Pronto su hijo se recibiría de abogado y seguramente se casaría con alguna chica distinguida. Claro que había tenido que hacer muchos sacrificios. En tiempos como éstos, donde los desórdenes políticos eran la rutina, había estado al borde de la quiebra. Palabra fatal que significaba el escándalo, la ruina, la pérdida de todo. Había tenido que aplastar muchas cabezas para sobrevivir porque si no, hubieran hecho lo mismo con él. Así era la vida. Pero había salido adelante. Además cuando era joven tocaba el violín y no había cosa que le gustase más en el mundo. Pero vio por delante un porvenir dudoso y sombrío lleno de humillaciones y miseria y tuvo miedo. Pensó que se debía a sus semejantes, a su familia, que en la vida uno no podía hacer todo lo que quería, que tenía que seguir el camino recto, el camino debido y que no debía fracasar. Y entonces todo lo que había hecho en la vida había sido para que lo llamaran “señor”. Y entonces juntó dinero y puso una ferretería. Se vivía una sola vez y no le había ido tan mal. No señor. Ahí afuera, en la calle, podían estar matándose. Pero él tenía esa casa, su refugio, donde era el dueño, donde se podía vivir en paz, donde todo estaba en su lugar, donde lo respetaban. Lo único que lo desesperaba era ese insomnio. (33)

En primer término, quiero detenerme en ese hincapié en el presente, en contraposición con el pasado, en cuanto implica una opción, un pasaje, una elección entre dos clases. Luego, en el modo en que esa moral burguesa opera en el orden del deber (“tenía que seguir el camino recto, el camino debido”), implantando un cerco que se traduce claramente a nivel espacial (“su casa”, “su refugio”) a partir del cual se explota el motivo de la invasión. En efecto, esa focalización en la mirada de Lanari tiende a exacerbar la brecha entre el mundo interior y el mundo exterior, llegando a sugerir como aceptable la interpretación de que todo ocurrió en su imaginación, dada la ambigüedad del final. Si el afuera irrumpe en el mundo interno de Lanari, se debe precisamente a un desorden, el del insomnio, que

viola un precepto que se repite dos veces en el cuento: “la noche se había hecho para dormir” (32 y 36). El hecho de violentar uno de los principios de la gente “decente” abre la puerta a la violación del mundo interno por parte del externo.

Así, mientras Borges-Bioy ridiculizan por completo, desde una primera persona, la mirada de la barbarie, la estrategia de Rozenmacher resulta menos directa. ¿Cómo se advierte la distancia de la ideología del autor respecto de la de su personaje? En primer término, porque, como ya se enfatizó, se trata de una mirada restrictiva, sumamente estandarizada y parcializada. Por otro lado, a través de otras marcas discursivas que dan cuenta de la toma de distancia del narrador en tercera persona con respecto a Lanari, aunque sea en una breve escena; se trata del pasaje en el que el protagonista se encuentra con el vigilante y la voz del narrador se funde con la de éste: “—Viejo baboso— dijo el vigilante mirando con odio al *hombrecito despectivo, seguro y sobrador* que tenía adelante—. Hacete el gil ahora” (35, énfasis mío). A continuación, en la misma escena, el narrador mantiene esa mirada distanciada y connota la actitud de Lanari a través de verbos como “temblaba” o “gimió, casi manso y casi adulón, quejumbroso” (36). Esta mirada despectiva, despreciativa, constituye la clave desde la cual releer y cuestionar los códigos y las representaciones ideológicas de la moral burguesa.

La contaminación de las atmósferas interior y exterior también parece contradecir la subjetividad del personaje, obstinada en delimitar los márgenes entre el adentro y el afuera, cuestionando así la propia dinámica de la invasión. De este modo, el relato subvierte las representaciones anteriores de la barbarie, revisando los límites de la dicotomía y poniendo de manifiesto que las fronteras entre el afuera-invasor y el adentro-invasado pueden ser reversibles. En efecto, hay notables cruces y puentes entre los espacios. En este sentido, los cambios de ambiente permiten determinar cómo un plano penetra al otro, delimitando tres partes diferenciables en el cuento marcados por la dinámica espacial:

1º parte: Lanari en el interior de su departamento y los hechos presentados desde su subjetividad (el verbo más repetido en el relato es “sentir”). Comienza proponiendo un contraste entre el adentro (“casa”, “refugio”, orden, “familia”, soledad) y el afuera (“desorden político”, “escándalo”, muerte, “niebla”, ruidos, 32). Los ruidos se presentan como el elemento

disruptivo del orden interno (“invisible golpeteo de algún caballo de carro”, 32), lo cual se evidencia con el corte y consiguiente cambio de atmósfera que introduce el grito de la “cabecita negra”.

2º parte: el mundo externo invade la interioridad del protagonista. Se materializa la amenaza que ya insinuaba el insomnio como marca del desorden interior. Los enunciados que introducen a la mujer en el mundo de Lanari connotan la invasión bárbara: “gritó”, “aullaba a todo lo que daba como una perra salvaje y pedía socorro sin palabras”; “Y de pronto gritó de nuevo, reventando el silencio y la calma y el orden, haciendo escándalo y pidiendo socorro con su aullido visceral de carne y sangre, anterior a las palabras, casi un vagido de niña, desesperado y solo” (33–34). La inversión de la lectura resulta enriquecida por el homenaje claro al texto fundacional de Echeverría y su modo de ligar la sangre, la carne y lo animal, especialmente al presentar los personajes femeninos que pueblan el matadero.¹⁸

3º parte: retorno al mundo interno. La amenaza externa cruza el cerco interior de Lanari con su consentimiento cuando invita al policía y a la mujer a su casa. Las marcas de la invasión se manifiestan tanto en el plano de la interioridad del personaje (“Sintió un vértigo, sintió que estaba a punto de volverse loco y cerró los ojos para no girar en un torbellino”, 38), como en el externo (“Todo en la pieza estaba patas para arriba, todo revuelto y le dolía terriblemente la boca del estómago”, 38).

18 Recordemos al menos este célebre pasaje de “El matadero” en donde se asocia a las mujeres de color con la animalidad y la sangre de la fiesta de la carne: “Hacia otra parte, entre tanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá, una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y, resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa. Acullá se veían acurrucadas en hilera cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas el ovillo y arrancando, uno a uno, los sebitos que el avaro cuchillo del carnicero había dejado en la tripa como rezagados, al paso que otras vaciaban panzas y vejigas y las henchían de aire de sus pulmones, para depositar en ellas, luego de secas, la achura” (34–5). La acumulación de acciones y la yuxtaposición de detalles machacantes prefiguran esa sintaxis de la violencia que también determinará el carácter “barroco” de “La fiesta”. Del mismo modo, pueden hallarse constantes reminiscencias de esta ligazón de símbolos que connotan la barbarie, aunque los parámetros ideológicos funciones en otra dirección, en textos posteriores que alargan la serie al infinito. Otro ejemplo célebre es *El fiord* de Osvaldo Lamborghini. Agrego un cuento de Elvio Gandolfo, “Las negritas”, del cual tomo una de las múltiples citas que dan cuenta de su inscripción en la serie: “Esta vez fue ella misma quien lanzó un fuerte relincho, y se inclinó hacia delante de pronto, haciendo que saltaran hacia atrás los dos o tres espectadores más cercanos, para respetarle el espacio, el aura, y para evitar las gotas del sacudón líquido que proyectó su cuerpo” (88). Nótese la importancia de las imágenes auditivas para dotar de rasgos animales a la barbarie femenina.

Esta delimitación permite retomar la idea de inversión respecto de los autores que representaron la barbarie como una invasión de la civilización, pues ésta no funciona —como en los relatos precursores— de afuera hacia adentro, del margen al centro, sino que agrega un movimiento más y pone en juego la acción del sujeto, representante del centro, quien salió por libre elección, atraído sin dudas por el margen, para terminar sintiéndose atrapado en su propia casa, su reducto interior. La principal diferencia es ésta: que es el propio Lanari quien engendra la escena de violencia, que anidaba en su propio interior desde el comienzo. Al estar presentado como representante de la clase social burguesa, puede inferirse, como tesis implícita del texto, que el origen de la violencia es de orden social y que emana de esa clase de la que el protagonista es emblema.

El análisis de la instancia enunciativa de estos cuentos, en donde se representa la “barbarie peronista”, me permite concluir que la principal diferencia entre ambos es que mientras en “La fiesta” la palabra ajena termina siendo pasiva en el sentido de que se supedita a la perspectiva autoral como última instancia de sentido (siguiendo el modelo instaurado en “El matadero”) —aunque sea el lector y su puesta en juego de códigos la que la decodifique—, en la escritura de Rozenmacher la palabra termina siendo realmente bivocal, más turbulenta, más compleja. Por un lado, en “Cabeza negra” se destaca la ausencia de una mirada monológica que cierre el relato; por otro, su espesor polémico se complejiza a la luz de una instancia previa de lectura-escritura ideológica del peronismo, la cual resulta reorientada a través de las operaciones de repetición y desplazamiento.

Mariela Blanco

CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata

OBRAS CITADAS

- Avellaneda, Andrés. "Política y literatura: antes y después de Cortázar". *Revista CELEHIS. Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura* 16 (2004): 121-34.
- . "Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Un modelo para descifrar". *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. 57-92.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1963. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Balderston, Daniel. *Timeline*. <http://www.borges.pitt.edu/>
- . *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Barthes, Roland. "El efecto de lo real". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991. 23-45.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.
- Blanco, Mariela. "Una genealogía de la violencia: Borges-Bioy y Germán Rozenmacher". *Hispanamérica* 121 (2012): 37-44.
- . "Parodia y política en la escritura en colaboración de Borges". *Variaciones Borges* 23 (2007): 85-103.
- Borello, Rodolfo. "El realismo crítico: Rozenmacher y David Viñas". *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Hispanic Studies, 1991. 222-48.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. II. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- . *Obras completas en colaboración*. Madrid: Emecé, 1981.
- Contorno*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- Cortés Rocca, Paola. "Política y desfiguración: monstruosidad y cuerpo popular". Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke (eds).

Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna. Buenos Aires: Prometeo, 2010. 181-96.

Degiovanni, Fernando. *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

de Navascués, Javier. “Masas, miedo y violencia en la narrativa argentina (1946-1970)”. *El universo es una guerra: literatura y violencia en el siglo XX.* Coord. Javier de Navascués, Luis Galván, Gabriel Insausti. Pamplona, Eunsa, 2014. En prensa.

Echeverría, Esteban. *El matadero. Acuarelas de Vidal y Pellegrini.* Buenos Aires: Emecé, 1967.

Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo. 1945-1955.* Buenos Aires: Biblos, 2011.

Gandolfo, Elvio. *Mujeres.* Montevideo: HUM, 2007.

Ghiano, Juan Carlos. “‘El matadero’ de Echeverría”. Esteban Echeverría. *El matadero. Acuarelas de Vidal y Pellegrini.* Buenos Aires: Emecé, 1967. 9-20.

Kristeva, Julia. *Semiótica I.* Madrid: Fundamentos, 1981

Mármol, José. *Amalia.* Buenos Aires: CEAL, 1967.

Rodríguez Monegal, Emir. “Borges y la política”. *Revista Iberoamericana* 100-01 (1977): 269-91.

Rosano, Susana. “El peronismo a la luz de la ‘desviación latinoamericana’: literatura y sujeto popular”. *Colorado Review of Hispanic Studies* 1 (2003): 7-25.

Rozenmacher, Germán. *Cuentos completos.* Buenos Aires: CEAL, 1971.

Soria, Claudia. “La propaganda peronista: hacia una renovación estética”. Eds. Claudia Soria, Paola Cortés Rocca, y Edgardo Dieleke. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna.* Buenos Aires: Prometeo, 2010. 31-48.

Soria, Claudia, Cortés Rocca, Paola y Dieleke, Edgardo, eds. “Prólogo: Políticas del sentimiento”. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna.* Buenos Aires: Prometeo, 2010. 11-27.

Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

Ulla, Noemí. *Los años sesenta: Puig y Rozenmacher*. Buenos Aires: FFYL, UBA, 1994.