



**Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)**

*Corrector literario especializado en textos literarios*

## **Oswaldo Soriano y la parodia**

Autora: Nora Cristina García

Tutor/a: Lic. Adriana Santa Cruz  
Lic. Carolina Kelly

Fecha de entrega: 25 de noviembre de 2010

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
<b>CAPÍTULO I</b> .....	6
<b>PARODIA</b> .....	6
MARCO TEÓRICO PARA EL ESTUDIO DE LA PARODIA.....	6
<b>CAPÍTULO II. <i>NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDO</i></b> .....	14
BREVE REFERENCIA HISTÓRICA A LA DÉCADA DEL 70 Y AL TERCER GOBIERNO DE PERÓN.....	14
LA NOVELA.....	16
<b>CAPÍTULO III. <i>CUARTELES DE INVIERNO</i></b> .....	28
BREVE REFERENCIA HISTÓRICA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA DURANTE EL MUNDIAL DE FÚTBOL DE 1978.....	28
LA NOVELA.....	30
<b>CAPITULO IV. <i>A SUS PLANTAS RENDIDO UN LEÓN</i></b> .....	43
BREVE REFERENCIA HISTÓRICA DE LA GUERRA DE MALVINAS.....	43
LA NOVELA.....	46
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	57
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	59

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se estudiarán tres obras de Osvaldo Soriano: *No habrá más penas ni olvido* (1980), *Cuarteles de invierno* (1982) y *A sus plantas rendido un león* (1986)<sup>1</sup>, en las que se hace alusión a períodos históricos de nuestra realidad nacional. El autor utiliza la parodia y se vale del humor para acercarnos a situaciones que, por dolorosas y negativas, sólo pueden ser narradas con una mirada que desdramatice y que nos distancie del objeto, pero que nos acerque a un problema que es reiterativo e insoluble en cada período histórico que nos ha tocado vivir. La crítica a las instituciones, a las ideologías, a los proyectos mesiánicos de nuestros gobernantes, a los enfrentamientos fratricidas es abordada con una dosis de ironía que constituye un guiño para el lector que muchas veces ha sido testigo de los hechos que se presentan como ficción, pero que se nutren de una realidad que es reconocible.

Se trabajarán cada una de las novelas teniendo en cuenta los conceptos teóricos de la parodia de acuerdo con los puntos de vista de autores como: Pere Ballart, Linda Hutcheon, Genette, Jump, Galopentia y Bajtin. De este último autor se tomará el concepto de *carnavalización* y los distintos tipos de cronotopos que están presentes en toda novela.

En el capítulo I se analizará *No habrá más penas ni olvido* y todo lo concerniente a las luchas internas del peronismo que exceden la partidocracia e inundan la realidad de un pueblo hasta el aniquilamiento entre ellos. No es un pueblo de simples ciudadanos, sino de militantes políticos que paradójicamente son todos peronistas. El enfrentamiento no está exento de riesgos y quienes se enfrentan son conscientes de que en algún punto de la historia nacional pueden ser desplazados por la intervención de las Fuerzas Armadas. Estas juegan un papel fundamental a la hora de dirimirse los conflictos políticos y están a la espera de ser convocadas por aquellos que detentan el poder del Estado, pero que no pueden hacer frente a una situación de caos. Colonia Vela, el pueblo donde se desarrolla la novela, es un microcosmos representativo de la Argentina con el agravante de que es un pueblo chico, donde todos se conocen y este conocimiento de todos y de cada uno de sus integrantes torna imposible que se los confunda con infiltrados. La militancia política está mostrada como un acto fundamentalista, un fanatismo llevado al extremo y a la muerte. Hay una mirada crítica

---

<sup>1</sup> Si bien estos son los años de la primera edición, en el presente trabajo las citas se referirán a las ediciones de 2009 y 2010.

hacia la dirigencia que es amiga del contubernio y piensa en su propio destino. La política deja de ser un instrumento válido para mejorar la vida de la gente y se convierte en un modo de ascenso económico y social para quienes se dedican a ella. El autor llama a la reflexión sobre hechos dolorosos que son desdramatizados desde la parodia. La realidad nacional es leída como una Colonia Vela plagada de enfrentamientos y sus protagonistas manejan cuotas de poder mucho más ambiciosas que un simple ascenso en el escalafón policial de un cabo de pueblo. La triste realidad es mostrada desde un aspecto tragicómico que no se detiene para comprender la historia desde una mirada crítica porque no hay una intención “historicista” sino una recreación de los hechos al amparo de la risa que matiza la gravedad de los enfrentamientos o los redimensiona.

En el capítulo II se analizará *Cuarteles de invierno* donde reaparece Colonia Vela en su nuevo devenir histórico y bajo la consolidación del poder de facto. El pueblo deja los enfrentamientos y se convierte en una ciudad sitiada por el ejército y por grupos parapoliciales que realizan las tareas de inteligencia. No todo está librado al uso de la fuerza, sino que es necesaria la colaboración de algunas fuerzas vivas de la sociedad para que pueda consolidarse el poder. Un papel fundamental es el de la Iglesia como partícipe necesario de la vida política.

La organización de la fiesta y la persecución política está presente en la ficción como una reproducción de lo acaecido durante el mundial 78. Un país que era objeto de críticas en el exterior por su política de Derechos Humanos realiza una fiesta futbolística que actúa como cortina de humo. En ambas situaciones está presente el engaño y el soborno en materia deportiva. Se organiza una fiesta para que ganen los locales, a cualquier costo.

Todo pasa por el filtro de la censura. Las listas negras se imponen en los medios de comunicación y hay un sólo discurso válido: el oficial. Para desacreditar a un artista, como es el caso del cantor de tangos, Galván, no hace falta ninguna imputación grave. El simple hecho de haber cantado en algún festival para la juventud o haber incluido en el repertorio alguna canción de protesta es suficiente para descalificarlo. Muchos artistas sufrieron en el nivel nacional persecuciones de esa índole y tuvieron que emigrar. En la novela, Galván también quiere irse del pueblo, pero le es imposible porque está cercado por el ejército en todos los frentes. El único modo de preservar su vida es mantenerse junto a Roca, el boxeador que debe enfrentarse a su rival local que tiene de antemano todo el jurado a su favor.

En esa encerrona sin salida en la que viven los dos protagonistas está sintetizada la vida de los lugareños. El destino los ha cercado de tal modo que no pueden hacer otra cosa más que resignarse y callar. Las persecuciones y torturas se llevan a cabo a la luz del día, pero nadie ve nada y en ese clima de temor y desasosiego se impone una fiesta popular.

Cuando el peligro de la subversión no sirve como excusa sustentable para la represión y el conflicto limítrofe con Chile deja de ser una hipótesis de conflicto, debe buscarse otra salida para quedarse en el poder. El proyecto es más ambicioso, arriesgado y tiene connotaciones internacionales: la guerra de Malvinas.

El conflicto armado con Gran Bretaña es parodiado en *A sus plantas rendido un león* que será analizado en el capítulo III. Se resalta la figura del cónsul argentino en Bongwutsi, que es un funcionario que ni siquiera tiene un título legítimo. Es un cónsul de hecho, como el poder político argentino en ese momento, y para cobrar sus haberes necesita de los buenos oficios del embajador británico. Aquí también es objeto de crítica todo lo relacionado con el Servicio Exterior. El embajador británico es un hombre que tiene por *hobby* remontar barriletes en un país donde no hay vientos y que su destino es un país africano que no tiene inserción internacional. La Cancillería destina a sus mejores hombres a los lugares estratégicamente importantes y los países periféricos tienen representantes de discutible seriedad profesional, académica e intelectual. Casi todos los hombres de Cancillería destinados a Bongwutsi tienen serias y ostensibles limitaciones de conducta e incluso algunos de ellos incursionan en delitos como el contrabando valiéndose de sus privilegios diplomáticos.

No quedan exentos de crítica los grupos de izquierda, exportadores de revoluciones que cuentan con un proletariado inexistente que los apoye y sólo pueden recurrir a un grupo de gorilas para lograr tomar el poder. Se parodia la constitución de asambleas populares como modo de autogestión, y su fracaso por la falta de conducción. Las aventuras políticas se pagan caras y el costo lo pagan los pueblos. Los dirigentes huyen, son removidos, pero las consecuencias de su accionar trascienden su mandato en nuevos tiempos de incertidumbre, pobreza y reconstrucción social.

El poder es objeto de crítica en las tres novelas seleccionadas y los personajes que lo detentan tienen el denominador común de la omnipotencia, la ignorancia y la sobreestimación de su persona. Sólo la realidad y la perspectiva histórica hacen ostensibles las limitaciones que los caracterizan.

## CAPÍTULO I

### LA PARODIA

#### MARCO TEÓRICO PARA EL ESTUDIO DE LA PARODIA

Mijaíl Bajtin (1989) considera que la parodia y la ironía son armas eficaces para la subversión. Se produce el fenómeno de la bivocalidad: una voz es la oficial y la otra es la transgresora, que ironiza o parodia. Este autor recurre al concepto de *carnaval* para hacer referencia a la subversión de un orden establecido. La literatura carnavalizada es aquella que se opone al discurso oficial, normativo, autoritario y monológico, y lo sustituye por un mensaje no oficial, dialógico y con espíritu festivo. Para combatir el monologismo puede recurrirse a la risa (como lo hizo Rabelais) es decir a la ironía, la parodia como manifestaciones del humor.

Asimismo, establece que en todo discurso existe un contenido que debe ser actualizado. Debe interpretarse lo no dicho en el texto y esta interpretación debe realizarse desde un punto de vista social. Privilegia el habla a diferencia de los estructuralistas que tomaban la lengua como objeto de estudio. Todo enunciado es socio-histórico, de modo que la lengua vive y evoluciona históricamente en la comunicación verbal concreta.

Un concepto clave dentro de las reflexiones de Bajtin es el *cronotopo*. Denomina así a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. El tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico, y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia.

El cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros*. El género y sus variantes se determinan por el cronotopo, además, el tiempo en la literatura constituye el principio básico del cronotopo.

Hay diferentes cronotopos, según Bajtín:

1. En el *cronotopo del encuentro*, dos personajes se encuentran en un lugar determinado y en un momento preciso, que van a determinar el curso de la narración. El tiempo de la novela griega no conoce la duración biológica elemental. Al comienzo de la novela, los héroes se encuentran en edad de casarse, y a la misma edad, pese a haber

pasado muchos años, están igual de bellos y se casan al final de la novela. Ese tiempo durante el cual vive un sinnúmero de aventuras no es medido ni calculado en la novela. Cuando Voltaire, en su *Cándido* crea la parodia de la novela de aventuras de tipo griego, no omitió el cálculo de cuánto tiempo real es necesario para una novela de aventuras y al final, sus héroes (Cándido y Cunigunda) se casan, pero ella parece una vieja.

2. El *cronotopo del camino* puede referirse a un camino metafórico como el camino de la vida, de la sabiduría o a un camino real como el de las novelas de caballerías que se sale al camino en busca de aventuras. En ese camino hay un encuentro de todas las clases sociales. El héroe de la novela caballeresca se lanza a las aventuras porque la aventura es su propio elemento. Vive aventuras milagrosas, lleva a cabo hazañas con las que se glorifica a sí mismo y a otros, como puede ser su señor o su dama. El mundo milagroso en el que actúan no es una patria nacional; pasa de un país u otro, atraviesa mares, pero el mundo es siempre el mismo, lo llena la misma gloria, la misma concepción de heroísmo. El héroe siempre está “en su casa” aunque no esté en su patria.

El cronotopo específico en este tipo de novela es un mundo milagroso en el tiempo de la aventura que tiene un sentido subjetivo: las horas se alargan, los días se comprimen y el mismo tiempo puede estar encantado.

En la Edad Media se desarrollan formas folclóricas y semifolclóricas de carácter satírico y paródico que introducen la figura del pícaro, el bufón y el tonto que crean en torno suyo un microuniverso especial: cronotopos especiales.

La existencia de estas tres figuras tiene un sentido figurado; todo lo que dicen y hacen no puede ser tomado literalmente. El pícaro es el único que tiene lazos que lo vinculan con la realidad, pero el bufón y el tonto no son de este mundo. Estas figuras son características del teatro de la plaza pública, se ríen de los demás y los demás se ríen de ellos. Su risa tiene el carácter de risa popular.

Cuando estos personajes pasan de los escenarios públicos a la literatura conservan todas sus características y son de gran ayuda al novelista para actuar contra el convencionalismo y la inadecuación. Ofrecen la libertad de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida, la libertad de hablar parodiando, de no ser exacto, de no ser uno mismo y de hacer del dominio público la vida privada y sus aspectos más recónditos.

Al analizar la obra de Rabelais, Bajtin alude al fenómeno de la risa que está muy ligado a los géneros medievales que trabajan con las figuras del bufón, el pícaro y el tonto.

La muerte y la risa están muy ligadas y en varios pasajes de la obra enumera una serie de muertes por risa: el pintor Zeuxis murió de risa al contemplar el retrato de una vieja pintado por él; Filemón muere de risa al ver a un burro comer unos higos en una bandeja de plata y Crassus muere de risa al ver a un asno comer cardos.

Cuando nació Pantagruel, era tan grande y tan pesado que le fue imposible venir al mundo sin ahogar a su madre. Muere la madre del recién nacido Pantagruel, y héte aquí que su padre, Gargantúa, se encuentra en una situación complicada: no sabía si tenía que reír o llorar. La duda que turbaba su entendimiento era la de si debía llorar por el duelo de su mujer o reír por la alegría de su hijo. No le era posible resolver sus dudas y, como resultado lloraba y reía. Al recordar a su mujer, Gargantúa lloraba como una vaca, pero de repente venía Pantagruel a su memoria y reía como un buey. (Batjin, 2000: 349).

La risa tiene una significación decisiva en el mundo de Rabelais. De todos los momentos del complejo antiguo, tan sólo la risa no ha sido sometida a sublimación religiosa, mística o filosófica. Nunca tuvo carácter oficial; y en la literatura, los géneros cómicos siempre han sido los más libres, los menos sometidos a reglamentación.

Tras la decadencia de la Antigüedad no existía en Europa ningún culto, rito, ceremonia religiosa u oficial en la que se legitimara la risa (en tono, en estilo, en lenguaje), ni aun en sus formas más atenuadas como en el humor y la ironía. Europa no conocía ni la mística ni la magia de la risa. Nunca había sido contaminada, ni siquiera por el espíritu oficial ni por el burocratismo. La risa quedó fuera de la mentira oficial, que tomaba la forma de seriedad patética. Por eso todos los géneros elevados y serios se impregnaron de mentiras, de convencionalismos viciados, de hipocresía y falsedad. La risa permaneció sin contaminarse de mentira.

La parodia no puede ser entendida sin una interrelación con el material parodiado, es decir, sin la salida más allá del marco del contexto dado.

3. El *cronotopo del castillo* tiene una importancia fundamental en la novela gótica del siglo XVIII porque el castillo está impregnado de tiempo histórico. Es el lugar donde viven los señores feudales; los siglos y las generaciones han dejado su huella en diversos lugares del edificio, en el ambiente, en las armas, en la galería de retrato de los antepasados, en los archivos familiares, etc.

4. El *cronotopo del salón recibidor* adquiere su importancia en el siglo XIX. Desde el punto de vista temático y compositivo, ahí se producen encuentros que ya no tienen el carácter casual del encuentro del camino; se generan nudos argumentales y surgen los diálogos que adquieren un relieve excepcional en la novela. Lo principal de todo esto es la combinación de lo histórico y lo social-público con lo particular, e incluso con lo estrictamente privado; los asuntos de alcoba con los secretos de Estado.

5. El *cronotopo del umbral* está referido a la crisis y a la ruptura vital en un sentido metafórico. Son instantes decisivos que modifican la existencia.

Algunos autores, como Linda Hutcheon<sup>2</sup>, reconocen una fuerte simbiosis entre la ironía, la sátira y la parodia. Esta última puede ser cómica, pero la sátira lo es siempre. La parodia se sirve de la ironía, a la vez que la sátira favorece la exageración caricaturesca para realzar su mensaje crítico-moralizador. La sátira y la parodia son para esta autora *géneros literarios* cuya proximidad se basa en primer lugar en que ambos utilizan el recurso retórico de la ironía para conseguir una impresión subjetiva requerida (*ethos*) paródica o satírica. El acercamiento de los dos géneros (sátira y parodia) llega a bifurcarse en la sátira paródica y en la parodia satírica. Como forma de representación irónica está doblemente codificada en términos políticos: legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia.

Esta especie de transgresión autorizada es lo que hace de ella un vehículo apto para leer las contradicciones políticas del posmodernismo en general. La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social. En su obra *Cassandra*, Christa Wolf reescribe paródicamente el relato de Homero sobre los hombres y la guerra, ofreciendo razones económicas y políticas antes que románticas para la guerra de Troya (por ejemplo el acceso comercial al Bósforo) y contando la historia silenciada de las mujeres troyanas que eran omitidas en las narraciones históricas y épicas.

La parodia requiere un lector cómplice que, en definitiva, será quien resemantice el texto o lo resignifique. En este sentido, es de vital importancia remitir a la teoría de la estética de la recepción que desplaza el objeto de estudio del mensaje al receptor. Su principal exponente es Hans Robert Jauss que renueva la historia de la

---

<sup>2</sup> Citado en Sklodowska, E (1960) *La parodia en la nueva novela latinoamericana*, [en línea], Purdue University monographs in romance languages, 1985. [Consultado el 3/7/10]. Disponible en: <http://books.google.com.ar/books>

literatura a partir de la redefinición teórica del rol del lector (Casanova, 2005) que es quien va a repensar la historia. Por ejemplo, él releva las distintas lecturas a lo largo del tiempo del *Martín Fierro*, que es un modo de historiar los horizontes literarios y políticos desde los que el texto fue interpretado y abriría la posibilidad de examinar de qué modo esas lecturas operaron en el campo educativo, cultural y político del momento en el que se insertan.

La estética de la recepción implica cuatro desafíos:

1) Sustituir el término “lengua literaria” por “uso y consumo de literatura”, es decir, entender la literatura como una determinada comunicación que se garantiza en la medida que circula, funciona socialmente y es percibida como tal por el público lector.

2) Concebir la existencia de la competencia literaria en el sentido de que el lector maneja una serie de saberes sobre convenciones literarias de índole textual que actualiza en el momento de la lectura.

3) Plantearse la problemática de la interpretación como creación del significado que le atribuye el lector. En este sentido debe hacerse hincapié en el “efecto” y en la “recepción”. El primero depende del texto; el segundo del lector.

4) Efectuar una historia de la literatura a partir de la historicidad de las lecturas. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida.

Jauss considera que la literatura vive en la medida de que es leída. Hay una estética de la recepción activa que se construye sobre la experiencia del lector. Estas experiencias literarias le permiten determinar qué está leyendo (formas, géneros, lenguaje literario y no literario, etc.); son trans-subjetivas: exceden al sujeto individual, pero lo atraviesan. Estas experiencias trans-subjetivas crean un horizonte de expectativas desde el que los lectores interpretan (marco). Muchas veces hay una distancia estética entre el horizonte de producción de la obra y el horizonte de expectativa del lector. Se cita como ejemplo la lectura de un texto de Roberto Mariani “Balada de la oficina” en un colegio secundario de la ciudad de Buenos Aires en la que el texto denuncia la explotación social del sistema y la oficina constituye la representación del opresor. En los primeros años de la democracia esos sentidos se actualizaban con facilidad en cada lectura, pero en la década de los noventa los alumnos no pudieron reconstruir el marco desde el cual hablaba Mariani. Desde el marco propio, muchos padres o familiares de los alumnos habían perdido el empleo y

la oficina ya no constituía un símbolo de represión, sino que era un objeto de deseo para la mayoría.

Entre las críticas que ha merecido la estética de la recepción (Viñas, 2007) se destaca el hecho de que el horizonte de expectativas sólo puede ser reconstruido en el caso de un público restringido y relativamente cerrado y también con relación a épocas que tengan un sistema de géneros relativamente estables. El horizonte de expectativas no es homogéneo, sino que existe un horizonte para cada estrato social. La teoría de la recepción debe atender cuestiones sociológicas, y más que historia de la asimilación subjetiva de la literatura (cómo recibe cada lector la obra), tiene que ser considerada la historia de las reacciones ante la literatura.

Volviendo a la parodia se han propuesto tres criterios de clasificación: 1) según el objeto de la parodia, 2) según la finalidad del parodista y 3) según el método utilizado.

1. Según el objeto, se puede parodiar obras artísticas, personajes o ideas.
2. Según la finalidad que haya planteado el autor, la parodia puede derivar hacia la sátira, la deformación caricaturesca y grotesca, o tener un fin lúdico, humorístico, con una elevada gama de matices intermedios.
3. Según el método, la mayoría de los teóricos distingue entre parodia burlesca y travestimiento. La primera expone en un estilo elevado un tema “bajo”, mientras que el segundo escoge un tema elevado y lo recrea en un estilo bajo o vulgar. En el primero hay un movimiento de arriba abajo y en el segundo a la inversa.

Hight<sup>3</sup> (1962) hace la misma diferenciación de los tipos de parodia, pero utiliza otros términos *mock-heroic* y *burlesque parody*. La primera es la que adopta una actitud fingidamente seria, un estilo retórico elaborado solemne recreando un “tema bajo” y entre el contraste entre tema y estilo queda evidente la intención paródica. El segundo emplea un lenguaje ridiculizante tratando un “tema elevado” También habla de parodia formal (imitación burlesca del estilo) y material (la forma se mantiene, pero el fondo es inapropiado a la forma).

---

<sup>3</sup> Citado en Peter Ivanov Mollov (fecha) “Problemas teóricos en torno a la parodia. El «apogeo» de la parodia en la poesía española de la época barroca”, Departamento de Estudios Iberoamericanos Universidad de Sofía “San Clemente de Ojrid”.

En el estudio de las relaciones hipertextuales, Genette<sup>4</sup>, considera la *parodia* como una transformación con función lúdica, mientras que la del *travestimiento* es satírica, sin excluir otras funciones como la irónica o la humorística. (Genette, 1989).

Jump<sup>5</sup> (1962) utiliza los términos de *imitación burlesca baja y alta*. A la primera corresponde, según él, el travestimiento del contenido de una obra completa y dentro de la imitación burlesca alta sitúa la parodia que adopta el estilo de una obra o autor para recrear un tema insignificante.

Golopentia<sup>6</sup> distingue las parodias de detalles (*alotextos mínimos*) y las parodias en todos los niveles (fónicos, sintácticos, estilísticos, etc.), hasta llegar a la sobresaturación (*alotexto*). Las manifestaciones del primer tipo son muy frecuentes, mientras que los alotextos son escasos por su mayor complejidad y por exigir un grado de ingenio y maestría muy grandes para el autor.

La caricatura y el grotesco tienen muchos puntos de contacto con la parodia. Los tres se combinan y apoyan recíprocamente y crean un todo orgánico.

Pere Ballart<sup>7</sup> (1994) manifiesta que la ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito destinado al fracaso. Desde una perspectiva intelectual, si algo caracteriza a nuestro tiempo es la pérdida del sentido unívoco de lo real: la complejidad de nuestro mundo, las contradicciones a menudo cruentas entre las palabras y los hechos, producen la posibilidad de que la literatura se haga eco de la distorsión y del absurdo que acechan a diario a los hombres. La principal diferencia que aleja las creaciones del autor satírico de las del ironista es que aquellas están construidas sobre la farsa de un programa oral inequívoco, de una obvia intención reformadora.

El satirista debe estar seguro de que el auditorio podrá despegar con facilidad la obra de ese ropaje grotesco y traducir el mensaje edificante propuesto. Así se explica el tino que debe tener el autor de sátiras para elegir a sus víctimas, pues su ataque debe ser captable y susceptible de ser compartido. La sátira se convierte muy a menudo en un instrumento de poder, en un arma de clase para fustigar al enemigo, mientras que la

---

<sup>4</sup> Ibidem

<sup>5</sup> Ibidem

<sup>6</sup> Citado en Peter Ivanov Mollov, art. cit.

<sup>7</sup> Ibidem

ironía renuncia a cualquier partidismo, es más proclive a realizar su labor en el ánimo de los *outsiders*, de aquellos que desde una posición voluntariamente marginal e independiente, buscan subvertir el autoritarismo, pero sin aspirar a reemplazarlo por un programa moral alternativo. El satirista dirige su mordacidad contra individuos concretos, dotados de atribuciones físicas o morales que los hacen únicos. La parodia vuelve a presentar, como la ironía, un acusado carácter de molde artístico que puede ser colmado en respuesta a muy diferentes fines. Lo que la distingue de aquella es su mecanismo, que descansa de modo casi exclusivo en las relaciones intertextuales, a través de la cita y la alusión de unos discursos en otros.

Se tomará en cuenta para el análisis de las obras los conceptos de parodia que fueron señalados previamente y se intentará dar cuenta de que todos y cada uno de ellos señalan una misma manera de subvertir la realidad y que dependen siempre de las competencias del lector para lograr el efecto deseado.

## CAPÍTULO II

### *NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDO*

#### BREVE REFERENCIA HISTÓRICA A LA DÉCADA DEL 70 Y AL TERCER GOBIERNO DE PERÓN

El exilio de Perón duró casi dos décadas. Durante ese largo período las estrategias de Perón fueron cambiando y cuando se instaló en Madrid logró armar una infraestructura relativamente eficaz para mantenerse en contacto con sus partidarios argentinos, que si bien era bastante oscilante y desconcertaba a sus seguidores con los nombramientos, encumbramientos y caídas de sus colaboradores.

Según Felix Luna (2010) existía una línea coherente e inflexible: hacer imposible cualquier experiencia política en la Argentina que pretendiera prescindir del peronismo. En Mayo de 1970 es secuestrado y asesinado el general Aramburu. El 27 de agosto de ese mismo año el ex secretario de la CGT, José Alonso, es muerto a balazos por los montoneros.

En diciembre de 1971, el representante de Perón en el país, Paladino, es reemplazado por Cámpora quien incluyó en el Consejo Superior del peronismo a Galimberti y Julián Licastro.

El ERP (Ejército revolucionario del pueblo) secuestró a Oberdán Sallustro, director general de Fiat, y lo asesinó el 10 de abril de 1972. El mismo día, montoneros abatía en Rosario al jefe del II Cuerpo del Ejército, general Juan Carlos Sánchez. El revés más dramático que sufre el gobierno de Lanusse fue la llamada “Masacre de Trelew” que comenzó el 15 de agosto de 1972 cuando veinticinco detenidos por subversión en la cárcel de Rawson, coparon el establecimiento y lograron escapar abordando un avión de la línea Austral y el gobierno de Chile les otorgó asilo político. Los diecinueve guerrilleros restantes se rindieron a efectivos de la Marina y fueron trasladados a la base aeronaval. El episodio pareció terminado, pero el día 22 el segundo jefe de la base aeronaval efectuó una inspección de los presos. Según la versión oficial, uno de los detenidos se abalanzó sobre el oficial y el personal que lo acompañaba disparó contra los presos y mató a catorce integrantes del ERP, FAR y montoneros.

En el mes de octubre de ese mismo año se anunció que, antes de finalizar noviembre, Perón estaría en el país. La “Operación Retorno” se llevó a cabo el 17 de

noviembre. Durante el mes que estuvo en el país, Perón mantuvo entrevistas con los principales jefes opositores, entre ellos Balbín, e impartió directivas para llegar a diversos acuerdos. El 11 de marzo de 1973 se llevaron a cabo las elecciones nacionales en las que resultó ganador el Frejuli con la fórmula Cámpora-Solano Lima. El gabinete conformado por Cámpora daba cuenta de las tensiones internas del peronismo: Esteban Righi y Juan C. Puig representaban la tendencia izquierdista de la juventud; José López Rega significaba la presencia del grupo íntimo de Perón y tres peronistas históricos como Taiana, Gelbard y Antonio Benítez avalaban la continuidad del movimiento.

Las diferencias internas iban a dirimirse en términos dramáticos: “la patria peronista” o la “patria socialista”. Los propios peronistas se verían desbordados por sus diferencias y esa circunstancia se plasmó en el retorno definitivo de Perón el 20 de junio de 1973 conocido como “La masacre de Ezeiza”.

El 13 de julio renuncia el presidente Cámpora y asume interinamente la presidencia Raúl Lastiri hasta las elecciones del 23 de septiembre en las que se consagra ganadora la fórmula Perón-Perón. El 25 de septiembre 1973 es asesinado el secretario de la CGT, José Ignacio Rucci. La mañana del 6 de noviembre *Clarín* publicaba una solicitada de montoneros que atacaba a la burocracia sindical y los acusaba de burócratas corruptos alimentados por brujos para cazar brujas. Defendían a Cámpora, Obregón Cano, Firmenich y Prieto.

El 8 de noviembre Perón defiende a su ministro López Rega en un discurso pronunciado en la CGT y condena los ataques de la Juventud Peronista contra el discutido ministro.

El año 1974 comienza con un intento guerrillero de gran envergadura. El 19 de enero, la guarnición militar de Azul fue asaltada por militantes del ERP con uniformes de fajina. Si bien fracasaron en el intento de apoderarse de armas y municiones, lograron resistir dos horas y al huir secuestraron al segundo jefe, teniente coronel Jorge Ibarzábal y mataron al coronel Camilo Gay y a su esposa. Perón condenó el atentado y afirmó que se estaba en presencia de verdaderos enemigos de la Patria.

El acto conmemorativo del 1º de Mayo mostró la fractura del peronismo. Perón reafirmó su apoyo a los grupos sindicales y descalificó a los sectores juveniles llamándolos “imberbes”, “malvados” y “estúpidos”. Perón muere el 1º de julio de 1974 y asume la presidencia María Estela Martínez de Perón.

En octubre 1974 Montoneros anunció su regreso a la clandestinidad y dio a conocer todos los pormenores del secuestro y ajusticiamiento del general Aramburu.

## LA NOVELA

La acción de *No habrá más penas ni olvido* se desarrolla en un pueblo llamado Colonia Vela. Es tan pequeño que ni siquiera tiene intendente sino un delegado municipal llamado Ignacio Fuentes y un empleado, Mateo Guastavino. El intendente de Tandil, Guglielmini, es peronista como Ignacio, pero las disputas internas, las ideologías y las apetencias de poder terminan enfrentando a ambos en particular y a todo el pueblo en general. De la noche a la mañana Ignacio Fuentes es un traidor y a partir de una mentira para destituirlo se conforman dos bandos políticos que son bastante heterodoxos en su ideología y tienen componentes acomodaticios en función de los resultados de la lucha política.

La novela comienza con una acusación por parte del comisario Llanos a Ignacio que consiste en la existencia de infiltrados en la delegación. Que se hable de “infiltrados”, en plural, resulta insostenible porque el único empleado de la delegación es Mateo, conocido por todas las personas del pueblo. De esta manera, ya desde el comienzo la novela se constituye como una parodia de la realidad política de la Argentina durante el último gobierno de Perón. El efecto paródico de esa acusación necesita de los saberes del lector para dar cuenta de la ironía como instrumento para la crítica conforme lo manifiesta Jauss en su teoría. El movimiento peronista era un arco ideológico que pretendía incluir a todos, pero la convivencia entre ellos resultaba imposible, y las apetencias de poder y la pretensión de quedarse con la conducción del movimiento constituían una razón suficiente para la eliminación de sus antiguos compañeros de lucha. A nadie parecía importarle que fuera cierto, en la medida que fuera efectivo. La primera reacción de Ignacio es desestimar la acusación y el presunto accionar en su contra es el del normalizador del partido, Suprino, a quien conoce desde hace muchos años y le ha prestado dinero. Ignacio sale en busca de Suprino y se dirige al bar donde se entera, por boca del dueño, que él y Mateo van a renunciar por traidores. Ignacio es peronista de toda la vida y esa convicción es corroborada por el placero cuando le preguntan por qué lo quieren echar.

—¿Por qué, don Ignacio?

—Dicen que no soy peronista.

—¿Qué no es peronista? —el placero se rió—; yo lo vi a usted a las piñas acá con Guzmán por defenderlo a Perón ( Soriano, 2010a:23).

Con este testimonio no le quedan dudas a Ignacio de que es reconocido como un peronista de la primera hora y que nadie va a enseñarle a ser lo que él tiene incorporado desde hace tanto tiempo, por convicción y metodología. Nadie puede dudar de que ha estado dispuesto a dar la vida por Perón y que ha llevado adelante acciones de violencia (pugilísticas) para ser reconocido como militante y que tiene firmes convicciones. Se parodia la militancia con los actos de violencia que aparentan legitimar convicciones políticas, pero que, en un momento determinado, no alcanzan para demostrar una adhesión a la causa. La literatura se hace eco de las contradicciones, y la ironía y la sátira se retroalimentan para lograr este efecto de desublimación de la acción militante, de acuerdo con la postura de Pere Ballart.

Ignacio Fuentes escucha por los altoparlantes la convocatoria para derrocarlo y se parafrasea un discurso de Perón en el que se aludía al pueblo en estos términos: “cuando los pueblos pierden la paciencia suelen hacer tronar el escarmiento”

...¡Con la CGT de los trabajadores y la policía del pueblo desbarataremos la maniobra sinárquica contra Colonia Vela! ¡Compañeros! ¡De pie en apoyo del secretario general del justicialismo, compañero Suprino! ¡Hagamos tronar el escarmiento contra la oligarquía marxista! (23).

Aquí estaríamos en presencia de una intertextualidad en el discurso y, siguiendo a Genette, podría decirse que se pretende una transformación que sea funcional al discurso literario en cuestión. Hay una lectura de segundo grado, con fines lúdicos. La alusión a “oligarcas y marxistas” como fundamento para salvar al pueblo de su delegado, lo único que logra es poner de manifiesto la carencia de imaginación de los conspiradores y la liviandad y eficacia con la que se podía acusar a una persona por sus convicciones políticas, y cómo estas pueden servir para descalificarlo y perseguirlo.

El efecto de estos calificativos en la novela ni siquiera llega a suscitar un manto de sospecha respecto del protagonista que se moviliza en bicicleta, que tiene un solo ayudante en su despacho y que es oriundo de un pueblo en el que se conocen todos. Apelando al concepto de *carnavalización* de Batjín, en el sentido de las fiestas de carnestolendas, donde en un día determinado cada integrante de la sociedad cambia su ropaje, sus máscaras, en una festividad popular en la que se juegan roles diferentes de los que efectivamente desempeñan en la sociedad real es llevado desde la literatura a Colonia Vela. En una solo día todos y cada uno son cuestionados y se confunden los roles que juegan en esa sociedad. En ese tiempo utópico, que no existe y es efímero,

existe la posibilidad que todos se fundan y se confundan en el otro. Esta circunstancia del carnaval, si es extrapolada a la literatura, permite no sólo la introducción de máscaras, sino también de voces diferentes. En la literatura carnavalizada se le da voz al oprimido, al que no la tiene. Es una literatura con gran contenido ideológico y sirve precisamente para romper la voz oficial, monológica y darle cabida a otras voces: la polifonía. En la obra que se está analizando, hay un pueblo que asiste a una desentronización de su conductor (Ignacio Fuentes) y a la entronización de otros que quieren hacerlo mediante la fuerza (Guglielmino y Suprino). Aquí podría marcarse un paralelismo con la entronización del Rey Momo. Estas acusaciones que pueden funcionar en una metrópolis en la que cada individuo se torna en un número sin identidad y cualquiera puede ser sospechado de lo que fuere, pierden entidad en una sociedad pequeña en la que todos concurren a la misma escuela, al mismo club y comparten la plaza como foro comunitario. Aquí estamos en presencia de un discurso que utiliza términos formales y pretende (siguiendo la teoría de Highet) recrear un tema importante y parodiarlo dentro de un contexto que configura una imitación burlesca del estilo, ya que en Colonia Vela no hay comunistas ni oligarquía.

Lo mismo ocurre con Mateo cuando Ignacio le comunica que los acusan de “bolches”.

—Tomá la escopeta. Vamos a resistir.  
—¿Qué pasa, don Ignacio?  
—Dicen que somos bolches.  
—¿Bolches? ¿Cómo bolches? Pero si yo siempre fui peronista...nunca me metí en política (29).

Para Mateo el hecho de ser peronista no es una opción ideológica, es algo que le viene dado. El “ser peronista” está determinado por algo más que una opción, está ubicado fuera de la política y es un atributo propio de su persona, al margen de sus convicciones ideológicas. Esta frase, que el autor pone en boca del personaje que tiene cierto dejo de inocencia, tiene un trasfondo cargado de búsqueda de identidad en todos aquellos que formaban parte de un mismo movimiento y que se enfrentaban entre sí. Cada uno de los bandos tendrá que dar cuenta “qué es ser peronistas” y saber “en qué consiste”, y esto los lleva al enfrentamiento armado. Los que los acusan también se dicen peronistas y quienes pretendan quedarse con el movimiento deberán enfrentar a sus compañeros hasta las últimas consecuencias porque ambos bandos tienen el mismo

objeto de amor: “Viva la patria”, “Viva Colonia Vela”, “Viva Perón” (32). Aquí, nuevamente, puede verse la *carnevalización* a la que se refiere Bajtin, porque se utiliza la misma voz oficial que pretende ser parodiada para subvertirla. Hay un enunciado socio-histórico que debe ser actualizado por el lector. Se enuncia en los mismos términos, pero, semánticamente, se expresa otra cosa. Aquí el arte, como fenómeno ligado al pasado cultural e histórico, permite decodificar en términos políticos. No es una elección azarosa del autor, va dirigido a un público lector que está capacitado para hacer una doble lectura.

La sorpresa de Ignacio va en aumento cuando un agente de policía, García, le impide el acceso a la Municipalidad y, para lograr pasarlo de bando, es ascendido inmediatamente a la categoría de Cabo. La figura de este último, con su narcisismo exacerbado y sus egos auestas, constituye un personaje parecido a la figura del pícaro, de acuerdo con los rasgos que Bajtin toma del teatro para ser rescatado en la literatura. Este tipo de personajes tienen vinculación directa con la realidad: son de este mundo y, en el caso en particular, son bien argentinos. El primer aliado por conveniencia pone de manifiesto las flaquezas humanas y, aunque la situación es presentada como una humorada, no deja de ser calificada como un acto de corrupción: el dinero compra y vende voluntades. El mismo *modus operandi* se realiza con el placer, Moyano, que es nombrado director de parques y jardines.

Cuando la situación excede el simple marco de acusaciones y ambos bandos pasan a la acción se incrementan las reflexiones tragicómicas como contraposición al clima de muerte que se va instalando. El comisario trata de organizar el ataque como si se tratara de un ejército de ocupación cuando en realidad son cuatro agentes de policías prácticamente desarmados. Hace mención a una retaguardia, como si fuera una estrategia, que resulta ineficaz con un simple análisis de la ubicación del enemigo.

- Preparate para el ataque. ¿Cuántos son?
  - Yo y tres.
  - Bueno. Se van a arrastrar frente al municipio y van a tirar un cartucho de gas.
  - Si no tenemos gas.
  - Se lo pedís al civil, al rubio de camisa amarilla o a cualquiera de los que llevan brazalete. Ellos van a ir atrás de ustedes para cuidarles la espalda.
  - ¿Para qué nos van a cuidar la espalda si el enemigo está adelante?
- (41).

Este desarrollo de la acción que tiene lugar en la plaza pública constituye uno de los *cronotopos* que señala Bajtin como indispensable para el desarrollo de cualquier novela. Esa confluencia imprescindible de tiempo y espacio público en el microcosmos de Colonia Vela, en un solo día y en un mismo lugar, es el que permite el desarrollo de la acción que está ligada a los poderes públicos, a la acción del estado local. Aquí podríamos ver la *burlesque parody* que menciona Highet al tratar un tema elevado como es el de la guerra, en términos ridiculizantes o jocosos. También está presente en la sugerencia del cabo García de rendirse cuando matan al placero Moyano, y el preso Juan Ugarte afirma que les queda la aviación.

La apelación a las Fuerzas Armadas es una constante en ambos bandos.

—Estamos listos —dijo García—. Mejor rendirse, don Ignacio.

—¡No! —gritó Juan—. ¡Si todavía nos queda la aviación!

—No jodás ahora —rezongó el delegado.

—No, don Ignacio, le digo en serio. Tenemos el avión. Si lo encuentro a Cerviño les podemos dar guerra (45).

En realidad Cerviño es un fumigador que siempre está borracho, dueño de un avioncito llamado “Torito”. La figura de Cerviño sería la más cercana a la del bufón, siguiendo el análisis de Bajtin, porque tiene menos vinculación con la realidad. Un borracho que pilota un avión no sería de este mundo y los instrumentos de los que se vale para efectivizar una supuesta guerra también están alejados de la realidad. Comienza tirando DDT hasta terminar diseminando estiércol. La intención paródica de la aviación en manos de Cerviño también encuadraría en los distintos tipos de parodia que propone Highet en la que se adopta un lenguaje elevado que contrasta con una realidad ridiculizante. Hay una imitación burlesca del estilo. Se mantiene la forma (aviación, planificación, guerra, estrategia) pero no es sustentable con los hechos que acontecen ni con quienes los llevan adelante.

Cerviño es acompañado por Juan Ugarte, que ha estado preso por causa de ebriedad, y cuando busca la botella de vino que siempre lleva en el avión y no la encuentra, porque se la había llevado Juan, lo insulta con las mismas palabras que los demás utilizan contra él : “Borracho de mierda” (59). El efecto buscado es sin duda la risa y está basado en un alotexto mínimo de acuerdo con la calificación que realiza Golopentia.

La muerte de Moyano no tiene para los bandos enfrentados ninguna importancia, sólo resulta un hecho que puede poner en peligro sus destinos personales.

Al intendente le preocupa que la prensa le dé manija al asunto del “muerto” (49) y para evitar ese descrédito necesita armar un paquete que consiste en colocar armas y propaganda de los montoneros en la casa de Moyano.

El cabo García, frente al cadáver de Moyano, se pregunta si Perón se va a sentir orgulloso de su accionar y llega a la conclusión de que así será y de que quizás lo nombre comisario. El único que llora la muerte de Moyano es el loco Páez, un personaje marginal que duerme a la intemperie, deambula sin rumbo y nadie lo vio comer jamás. Lo recuerda a Moyano como un viejo bueno que lo dejaba dormir en la plaza. Es el único personaje que se conmueve frente a la muerte, pese a la locura tiene contacto con la realidad; en cambio los otros, los cuerdos, la minimizan hasta límites insospechados-horrorosos.

El comisario Llanos, cuando es tomado prisionero, también está preocupado por su propio destino y parece desconocer que la situación que han creado es la más parecida a un estado de guerra que el pueblo haya conocido.

—¿Qué pasa? —levantó la cabeza—.¿Adónde me llevan?

—Prisionero de guerra —dijo el joven que le apuntaba.

—¿Qué guerra?

—Esta

Llanos recostó la nuca sobre el borde la camilla. Le dolía mucho la cabeza. Por primera vez le pareció difícil llegar a jefe de policía de Tandil.  
(58-59)

En este diálogo está muy presente la fusión entre la ironía, la sátira y la parodia que señala Linda Hutcheon para afirmar que hay una simbiosis entre parodia y sátira basada en el recurso retórico de la ironía. Se le comunica que es un prisionero de guerra de la que él no tiene conciencia, que no le fue presentada como tal, pero que es vivida en los mismos términos de peligro y violencia, sin que el personaje se percate de lo que sucede. La exacerbación de su ignorancia para estar a la altura de los acontecimientos lo manifiesta en su monólogo interior en cuanto a sus aspiraciones personales: jefe de policía. La existencia de una guerra pone en peligro su destino en el escalafón de la Fuerza. Este dependerá del resultado de la contienda.

Tanto el comisario Llanos como el cabo García son dos personajes muy afectos a pensar en sus propios destinos. A través de un narrador omnisciente conocemos qué piensan estos personajes. Enfrentan instancias decisivas que pueden modificar su

existencia y constituyen el ejemplo que mejor encuadraría en el *cronotopo del umbral* que destaca Bajtin.

La llegada de los periodistas de Tandil constituye un problema para el intendente Guglielmini porque no puede justificar el estado de anarquía y la pérdida de vidas humanas. Guglielmini representa el poder que está impregnado de mentira, convencionalismo e hipocresía. Recurre al argumento de la lucha contra el marxismo apátrida y, en dicha entrevista, aparece por primera vez la posibilidad de que intervenga el ejército. Teniendo en cuenta el contexto histórico de nuestro país, no resulta un hecho llamativo la intervención de las Fuerzas Armadas ante la imposibilidad de dirimir un conflicto político. Aquí estaría presente la estética de la recepción a la que alude Jauss, que se construye sobre la experiencia del lector. Estas experiencias trans-subjetivas lo atraviesan: la historia de la Argentina signada por las interrupciones de períodos constitucionales y las Fuerzas Armadas como partido político que pone a funcionar su maquinaria en períodos de crisis. Esa intervención también está mostrada como un recurso de la dirigencia política ante las situaciones de conflicto. Las Fuerzas Armadas están dispuestas a intervenir en política, pero no es menos cierto que siempre son convocadas, y este proceder está plasmado en los diálogos de los protagonistas.

—¿Esto podría ser motivo de intervención por parte de efectivos del ejército?

—preguntó el del grabador.

—No, señor. Los militares están subordinados al gobierno del pueblo y sólo serían llamados a intervenir en caso de que se tratara de una sublevación importante. Pero no hay necesidad, puesto que los marxistas son una infinita minoría. La policía y algunos ciudadanos que colaboran con ella harán cumplir la ley esta misma noche (61-62).

Se alude al hecho de que los militares sean llamados. No se trata de un llamado mesiánico sino que se hace referencia a la voz de los políticos que reclaman la presencia del ejército. Se reafirma aquí también la necesidad de un lector que en sus saberes tiene presente ese pasado histórico y puede interpretar en esa dirección, para que confluya el horizonte de expectativas con el horizonte de producción de la obra. Esta invocación a las Fuerzas Armadas se reitera en toda la novela a medida que se agudiza el conflicto. Cuando muere Ignacio después de haber sido torturado, hay una conversación entre Guglielmini y Suprino que destaca la falta de respuestas ante la sociedad por los hechos que generaron. Después de una situación de semejante magnitud no hay vuelta atrás y la

decisión del intendente es "irse del país"; en cambio, Suprino dice que va a "jugar la única que nos queda". Con absoluta tranquilidad, afirma que es el ejército (114).

Tampoco puede pasar desapercibida la circunstancia de que grupos de civiles "colaboren" con la policía. Se está haciendo alusión a una colaboración activa, no moral, y al uso de la fuerza pública, cuyo poder coercitivo es de uso exclusivo del Estado, no de los particulares. Hay un reconocimiento en los dichos del intendente de estar armando al pueblo para cumplir una función que no le corresponde. El uso de la ciudadanía para sus propias causas lo convierte en objeto de crítica. Esta situación escandalosa está simbolizada en el personaje de Juan que tiene como misión proveerlos de dinamita. Resulta simpática la figura de un ebrio consuetudinario encargado de la logística para la provisión de armamentos, pero también funciona la crítica hacia personajes emblemáticos de nuestra historia que libraron una guerra en el Atlántico Sur dirigidos por un hombre afecto a la bebida. Aquí se puede volver a la teoría de la recepción para atender cuestiones sociológicas (un público que sea homogéneo en sus saberes y pueda reconstruir el discurso). En la medida en que esto, efectivamente, se produce, se daría el efecto de la parodia y de la crítica.

Ante el pedido de rendición a Ignacio y a sus aliados, el bando del intendente Guglielmini utiliza el ofrecimiento del soborno para debilitar la cadena de lealtades políticas y se destaca, de esta manera, el carácter endeble de este tipo de alianzas. Todo el tiempo está presente el soborno para lograr adhesiones políticas y el soborno es utilizado como un instrumento para parodiar la conducción. Paradójicamente, la parodia subvierte un orden establecido, según Bajtin, pero el soborno subvierte valores y éste no sería un dato menor. Habría un doble efecto parodiado: el instrumento del que se vale (soborno) y la finalidad (compra de voluntades). Le piden a García que se rinda bajo promesa de respetarle el grado de Cabo y este ofrecimiento necesita ser redoblado por Ignacio Fuentes quien le asegura que, a partir del día siguiente, será Sargento. Indudablemente, el agente García es un mercenario que está dispuesto a jugar a favor de quien le ofrezca un futuro mejor y él mismo se sorprende de su maravillosa suerte cuando en voz alta se admira de haber ascendido en un mismo día "de milico a sargento" (77). Este repentino crecimiento en el escalafón policial también sorprende a sus pares, como es el caso del agente Rossi cuando habla con García para obtener su rendición.

—¡Oficial Rossi!  
Hubo un breve silencio.

—¿Quién es? —gritó Rossi.  
—Soy el sargento Garcia.  
—¿Qué sargento?  
—¡Sargento Garcia, che!  
—¡Salí, güevón, o los vamos a hacer moco! ( 77).

El ascenso de García es tan meteórico que incluso sus propios compañeros de bando se sorprenden de su nueva jerarquía. Cuando García logra escapar de la comisaría donde lo habían encerrado, después de ser dinamitada, se encuentra con Juan y se funden en un abrazo. Juan se dirige a García como Cabo y éste con una sonrisa le indica que lo tiene que llamar Sargento. Nadie puede creer lo que está viviendo porque hay una *carnavalización* en todo el pueblo, nadie se reconoce en la mirada del otro porque se han cambiado el ropaje, los nuevos disfraces desorientan y no pueden ser reconocidos en su nueva vestimenta. García debe aclarar quién es porque ha sido entronizado dos veces en el mismo día.

La primera disidencia interna grave en el bando de Gugliemini se produce con la rendición de Mateo, que no sólo es golpeado a mansalva sino que el martillero Guzmán recibe la orden de “liquidarlo”. Le parece que han ido demasiado lejos y se niega a acatar la orden. Como consecuencia de su accionar, sus mismos compañeros lo matan. La lucha ha dejado de ser un enfrentamiento entre bandos opuestos para instalarse en el seno de su propia organización como un modo de dirimir los conflictos internos que tienen entre sí. Incluso la muerte es vista como un mal necesario para la causa. El muchacho que ejecuta a Guzmán le dice al resto de sus compañeros: “Necesitábamos un muerto ¿no?” (88). La muerte es utilizada como instrumento para convocar a la risa, como señala Bajtin en la obra de Rabelais. Aquí puede verse que tanta muerte gratuita, sin fundamento y basada en sinsentidos, está hiperbolizada a través de efectos cuantitativos y de actores que se caracterizan por responder a la descripción de tontos, bufones y pícaros.

El enfrentamiento político también está acompañado de la división histórica entre la capital y el interior del país, con el agregado de la descalificación de “cabecita negra” para quienes son oriundos del interior. El encuentro de Cerviño con un muchacho de la capital, Tito, pone de manifiesto esa oposición cuando Cerviño se refiere a Tito en términos de “niño bien, pretencioso y engrupido” (116) y éste le responde “Callate, negro de mierda; vos no me vas a enseñar a ser peronista” (116).

—No ves que te usaron, cabecita. Nunca vas a entender nada —dijo el muchacho y tiró el percutor de la pistola.

—Ni falta me hace. Si vos sos peronista yo me borro.

—Pendejo maricón. Sos macho con un chumbo en la mano. Pero ni así sirven los tipos como vos (Pág. 116).

Estas imputaciones pueden ser comprendidas en la medida en que exista un lector con las competencias necesarias para entender qué significan y la dimensión que tiene para la idiosincrasia argentina. Las experiencias trans-subjetivas del lector, siguiendo a Jauss, permitirían crear un horizonte de expectativas desde el cual puedan interpretarse los dichos de ambos: la letra de tango, por un lado y la discriminación social de sectores marginados, por el otro. Se reitera, asimismo, como un *leit motiv* la búsqueda de la identidad en “el ser peronista” que no tiene la misma significación para los dos personajes. Conforme lo establece Pere Ballart, la literatura se hace eco de ciertas complejidades que caracterizan a los tiempos modernos y de la falta del sentido unívoco de la realidad; un absurdo constante que acecha a los hombres. En este caso, la parodia está lograda a través de mecanismos concretos, como son la intertextualidad y la presencia de otros discursos.

Incluso cuando Tito le pregunta por qué lo defendió a Ignacio, Cerviño asegura que lo hizo porque es buen tipo y peronista. En realidad, los tres son peronistas, pero no se reconocen en la misma ideología. No constituye un lugar común para ninguno de ellos. Lejos de eso, el ser peronistas los divide y los enfrenta hasta la muerte.

Cuando el sargento García se entera de que Ignacio ha muerto después de haber sido torturado, uno de sus compañeros les dice que tienen a Llanos y a Rossi para ser juzgados, pero que no los entregarán a la justicia sino que serán juzgados por ellos, los compañeros de los hombres que ellos mataron (119). Para el sargento García es una situación que lo excede en cuanto a su competencia y manifiesta que él no sirve para eso, que no sabe de leyes, pero el compañero le asegura que “que cuando usted ha matado y ha visto morir ya lo sabe todo” (120). En esta afirmación podemos rescatar las afirmaciones de Linda Hutcheon cuando hace referencia a la sátira paródica y a la parodia satírica que se valen de la representación irónica que está codificada en términos políticos. Tener en su haber muchas muertes eleva a los protagonistas a seres con competencias superiores, supra-humanas y esa omnipotencia los habilita a actuar conforme sus propios códigos. Esta aparente legitimación de sus acciones en boca del protagonista se vuelve un instrumento de crítica a los ojos del lector por el efecto

paródico de pretender legitimar sus aberraciones e instalar la consigna de hacer justicia por mano propia (119).

Suprino y Guglielmini, ante el desborde de la situación, no tienen más remedio que recurrir al comando del Ejército. Entre ellos también hay diferencias insalvables. Suprino tiene contacto con las Fuerzas Armadas y está convencido de que podrá hacerlos actuar a su favor, pero Guglielmini duda de que los militares se crean “lo de los comunistas” y teme la reacción de Perón. La excusa que dieron no le va a resultar demasiado sustentable y asegura: “estamos listos, mejor nos borramos” (121). Aquí estaríamos en presencia de la intertextualidad de la que habla Genette porque el personaje hace referencia a un discurso de Casildo Herreras tras el derrocamiento de Perón, con el memorable “Yo me borré”.

En esta situación límite en la que están preocupados por la supervivencia, no sólo política sino física, también se debilita la alianza política que los unía. Suprino considera que Guglielmini es un cobarde y que lo va a vender cuando vean a los milicos, razón por la cual no duda en matarlo.

Perón también es invocado por el bando contrario. Cuando Juan y el sargento García encuentran a Cerviño, casi moribundo, este les pregunta si ganó Ignacio y ambos le aseguran que sí.

—Dejame...los hicimos mierda... ¿Estás ahí, Juan?  
—Sí, hermano, sí.  
—Decile a don Ignacio que me jugué por él..., que soy peronista y...que no les afloje...cuando el general lo sepa va a estar orgulloso... (126)

En las últimas palabras de Cerviño se sintetiza la crítica frente a la concepción que tiene de la militancia peronista: la lealtad hacia el movimiento y hacia su líder. Jugarse por él significa entregar la propia vida, a cambio de nada. También podemos adecuar este discurso con el fenómeno de la bivocalidad, en términos de Bajtin. El discurso monológico que está plasmado en la historia argentina como discurso oficial con la figura del héroe que en el momento de su muerte hace referencia a la patria como por ejemplo el sargento Cabral: “Muero contento hemos batido al enemigo” está presente en el moribundo de la novela en términos de parodia. Uno de los fundamentos en los que está basada la oratoria clásica es la verosimilitud y no resulta verosímil que un hombre en el umbral de la muerte apele a su jefe político, militar, o los valores patrios, sino que sus intereses, en ese instante, estarían depositados en afectos

personales que lo tornarían más humano y creíble. Pero, para hacerlo morir de una manera “edificante” y elevarlo a la categoría de héroe, se hace imprescindible despojarlo de lo humano. Por esa razón, Cerviño también muere contento y ese estado de felicidad por la causa y por las convicciones políticas, lo consagra en términos paródicos, a un destino de grandeza. El autor utiliza los mismos recursos de los que se valen los discursos oficiales para construir muertes ejemplares, que se constituyan en legado para las generaciones venideras. La *carnavalización*, a la que hace referencia Bajtin, necesita de la ley para mostrar cómo esta es violada y así permite subvertir un orden establecido utilizando los mismos recursos de los que se vale este último para lograr un efecto contrario y constituir la parodia.

Lejos de llamarlos a la reflexión, la muerte de Cerviño es concebida como una ofrenda al general Perón.

—Y después lo vamos a buscar —dijo  
—¿A quién?  
—A Perón. Lo vamos a traer.  
—Estás loco, sargento.  
—¿Loco? Le vamos a mostrar cómo quedó el pueblo, le vamos a contar de Ignacio, de Mateo, de Cerviño, de todos los que dieron la vida por él. (126).

También aquí se hace referencia a una intertextualidad con relación al discurso de la militancia peronista que, en sus consignas, aludía permanentemente a dar la vida por Perón. Los personajes piensan en la emoción de Perón cuando sea informado de la gesta que llevaron a cabo y se imaginan el discurso que efectuará desde el balcón del municipio. El balcón del municipio es una clara referencia al “balcón de la Casa Rosada”. La parodia surge como consecuencia de un alotexto mínimo (Galopentia) y a las competencias del lector que puede reponer lo que está implícito.

Está amaneciendo y aparenta ser un lindo día. García sintetiza políticamente la felicidad: “un día peronista” (127) pese al incomprensible derramamiento de sangre. La novela termina con una intertextualidad de los discursos de Perón y hace referencia a una fecha histórica para el movimiento: el 17 de octubre de 1945, que el lector debe reconocer para comprender, conforme la estética de la recepción.

## CAPÍTULO III

### *CUARTELES DE INVIERNO*

#### BREVE REFERENCIA HISTÓRICA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA DURANTE EL MUNDIAL DE FÚTBOL DE 1978

En 1978 el llamado Proceso de Reorganización Nacional estaba consolidado en el poder, sin objetivos claros y sin plazos. Había dos temas que demandaban la atención de las Fuerzas Armadas: el diferendo del Canal de Beagle y la reestructuración del esquema de poder político, es decir el debate sobre "el cuarto hombre", ya que la Armada y la Fuerza Aérea querían que el presidente Videla ejerciera sólo su cargo de Presidente y dejara la Comandancia en Jefe del Ejército.

El 25 de enero la Argentina rechazó el Laudo Arbitral del Beagle. La política de Derechos Humanos llevada adelante por el presidente Carter constituía un obstáculo a nivel internacional. Había reclamos por desaparición de personas y se hablaba de centros clandestinos de detención.

Una delegación de la Federación Internacional de Derechos Humanos, presidida por el almirante francés, Antoine Sanguinetti, visitó la Argentina entre el 18 y el 24 de enero de 1978, y se entrevistó con altos miembros del gobierno. El ministro del Interior, Albano Harguindeguy, reconoció que había 3472 detenidos a disposición del Poder Ejecutivo y que liberarlos implicaba un grave riesgo para la Nación (Yofre, 2010).

El 7 de marzo de 1978 el embajador argentino en Francia, Tomás de Anchorena, tuvo una disputa epistolar con el obispo auxiliar de París, Daniel Perezil, debido al interés argentino en celebrar una misa en Notre Dame en ocasión del bicentenario del Libertador San Martín. El obispo le comunica que en esas circunstancias parece inoportuna una ceremonia pública debido a que la opinión pública francesa se encuentra preocupada por la suerte de muchos de sus compatriotas que residen en la Argentina.

La cuestión de los derechos humanos constituía un escollo en la relación con Estados Unidos. Tal era así que el canciller Montes después de permanecer doce días

en Washington donde se desarrollaba la Octava Asamblea de la OEA, no pudo entrevistarse con el secretario de estado norteamericano.

Internamente, existían disidencias dentro de las Fuerzas Armadas con relación a la figura del “cuarto hombre”. La Armada consideraba que, terminada la etapa de “excepcionalidad”, Videla no podía retener los cargos de Comandante en Jefe y Presidente de la Nación. Massera además exigía el cambio de Videla para dar una imagen diferente hacia el exterior y en el frente interno.

Los meses de junio y julio de 1978 fueron de fiesta por la celebración del mundial de fútbol, pero los cruces entre el Departamento de Estado y la Argentina por la cuestión de los Derechos Humanos eran muy marcados. Patricia Derian sostuvo ante el Subcomité de Asuntos Interamericanos de Derechos Humanos que no había nada que indicara una tendencia genuina hacia una mejora en lo relacionado con esos derechos.

El mundial de fútbol implicaba una política de estado para el gobierno de turno. Se silenciaron todas las voces contrarias a la selección nacional. El interventor de Radio Splendid, Jorge Pedrerol firmó el siguiente comunicado:

En consideración al espíritu patriótico que debe guiar a todos los argentinos ante el mundo, durante los próximos días y hasta la finalización del Mundial de Fútbol 78, fíjase como pauta oficial de las emisoras al respecto, la abstención absoluta de realizar comentarios adversos a nuestra Selección en forma particular o general de todos los programas de las mismas sin excepción. (Gotta, 2008:54).

En Continental, Dora Cuadros hizo pegar un memo por los pasillos en los que se recordaba a los productores que estaba prohibido toda crítica a la realización del mundial de fútbol, al técnico, César Menotti, y a su estilo de juego (54).

Un periodista francés, Francois Geze, corresponsal en Buenos Aires, afirmaba que “no se puede jugar un Mundial mientras a pocos metros del estadio se tortura y se mata gente” (88). El ministro francés de deportes había asegurado que su equipo en la Argentina sería custodiado por agentes propios.

El vicepresidente de la Asamblea Nacional Francesa firmó una columna en *Le Monde* que tituló: “Veintidós franceses en la Argentina o el otro equipo de Francia”. Los jugadores del plantel eran veintidós y también el mismo número de desaparecidos franceses. Más tarde se supo que los integrantes del equipo francés presentaron un reclamo por escrito sobre la desaparición de sus compatriotas. Una petición firmada por

periodistas franceses solicitaba la liberación de sesenta y ocho periodistas argentinos y la restauración de la libertad de prensa (90).

Mucho se habló del encuentro Argentina-Perú con el sospechado resultado de 6 a 0. En una nota, con mucha opinión editorial de la revista *Caretas* de la ciudad de Lima, el día 6 de julio de 1978, en una entrevista que se le efectuó al jugador Juan Carlos Oblitas, se publicó lo siguiente:

Los gobiernos invierten en sus seleccionados todo lo que sea necesario porque saben que el triunfo será la cortina de humo, la descomunal distracción y que la derrota devolverá las muecas a las caras, las ilusiones al traste, las soñadas grandezas al limbo del ridículo [...] Así, Argentina, el mayor de los favores se lo debe a Perú. Nadie puede probar que Perú entregó el partido por órdenes directas de Lima. Pero lo que sí es indudable es que los jugadores nacionales no encararon el partido con la disposición de ánimo que las circunstancias exigían (210).

Oblitas manifestó que no sólo había existido un mal planteamiento ante Argentina, sino que había sido mucho más que eso: “Intereses políticos, económicos, que ya no puedo ahondar más, que se dan en el fútbol, en todos lados”. (210).

Otro de sus compañeros, Percy Rojas, afirmó en la misma revista: “Argentina hizo el mundial para ganarlo. Y se valió de todo...Estaba preparado para todo”. (211).

Videla firmó un decreto con fecha 6 de julio de 1978 por el que se le donaba veintitrés mil toneladas de trigo a Perú.

El preparador físico del equipo peruano, Luis Zacarías, muchos años después, afirmó que el encuentro en el camarín con Videla y Kissinger constituyó un “saludo-arenga” y les hizo ver que Argentina era un amigo al que debía ayudarse.

El 22 de junio de 1986, durante el mundial de fútbol en México, la periodista argentina, María Laura Avignolo, corresponsal en Buenos Aires del diario británico *The Sunday Times*, aseguró que Argentina pagó el soborno a Perú con la donación de granos y el descongelamiento de una línea de crédito bancario. Acusó directamente a Lacoste de haber gestionado el arreglo.

## LA NOVELA

La acción también se desarrolla en Colonia Vela donde el poder, en ese momento, es ejercido por los militares. El pueblo es descripto en términos de “chato, calles anchas como todos los de la provincia de Buenos Aires” (39). Galván es un cantor de tangos y

Rocha, un boxeador que está al final de su carrera. Ambos fueron contratados por el Capitán Suárez para participar en la fiesta por el aniversario del pueblo. Esta fiesta es organizada por el gobierno y nada fue librado al azar, mucho menos el resultado de la pelea que debe ser favorable al retador local. El arribo de los dos personajes a Colonia Vela lo efectúan en tren y al bajarse en la estación un suboficial les requiere los documentos “apuntándolos”. Le requisita el bolso a Rocha y lo hace colocar contra una pared con las manos levantadas sobre un cartel de propaganda de un restaurante. El recibimiento es amedrentador y el suboficial es descrito con “unos de esos bigotes que ellos se dejan para asustar a los colimbas” (14). La descripción intenta ridiculizar al personaje que usa un tipo especial de bigotes, que el lector reconocerá de acuerdo con sus experiencias personales, pero esta descripción tiene una clara intención de ser exagerada por la finalidad que conlleva: asustar. Se pretende parodiar a través del ropaje y de las características físicas, y se presupone un pacto de lectura que conducirá al lector a una crítica hacia un período histórico.

El clima político es asfixiante y la pensión donde se alojan también es un lugar de encierro porque la habitación no tiene ventanas. Configuraría un *cronotopo* especial de acuerdo con las clasificaciones de Bajtin que se adecua al clima del propio encierro que viven los protagonistas en la novela. Los personajes están aislados y ese aislamiento se traduce en un espacio que metonímicamente representa el encierro.

En el restaurante en el que van a cenar se encuentran con Mingo, un “croto” que está sentado sin que nadie lo atienda y, en otra mesa, un hombre gordo, cincuentón, vestido de moño rojo y chaleco que le aprieta la barriga: el doctor Ávila Gallo. La descripción de este personaje tiene una clara tendencia a la ridiculización y su atuendo hace presumir que tiene características particulares, que lo distancian del resto y los acerca a sus pares en materia política. Es un abogado que oficia de representante del gobierno local, y es el encargado de llevar adelante la organización de la fiesta. Esta fiesta es una *contra carnavalización* porque está organizada desde el poder. Es una fiesta oficial con pretensiones formales de ser popular, pero con un sello autoritario, reglado y bajo control. El autor da cuenta de esta oposición a la verdadera festividad del carnaval porque claramente la alegría del pueblo está forzada desde el control estatal y supeditada a sus propios fines gubernamentales. No es una fiesta espontánea, o popular. El personaje de Ávila Gallo representa la voz oficial, monológica, conforme las palabras de Bajtin. Está al servicio del poder de turno, piensa y habla como ellos.

Como contrapartida, Mingo es un personaje que es utilizado como instrumento para mostrar la realidad que el poder intenta ocultar. Él es el verdadero contra canto del carnaval oficial y su postura de excluido lo habilita a hacer público el accionar de quienes dirigen Colonia Vela. Es un personaje que ve la realidad tal cual es. Desde la cúpula del poder pretende borrarse esa realidad y sustituirla por otra a la medida del gobierno de turno. Mingo no tiene inserción alguna en un mundo que no existe, según la versión oficial.

Ávila Gallo invita a los recién llegados a tomar una copa a su casa y les anticipa la importancia que la fiesta tiene para el pueblo. Galván deberá cantar frente a gente intachable, que son los miembros del gobierno y representantes de la Iglesia, y Rocha deberá enfrentarse a Sepúlveda que es un boxeador local y si logra ganarle, peleará por el campeonato. Este desdoblamiento de la fiesta está en franca oposición al *carnaval* en el que todos son iguales, sin distinción de clases sociales. Esta división clasista que realiza el poder constituye una parodia de la verdadera fiesta popular puesto que todo está reglamentado y no hay espacio para las libertades públicas. Es una festividad decretada desde el gobierno y ejecutada de acuerdo con los parámetros que ellos manejan y los divertimentos han sido debidamente seleccionados para la ocasión. La verdadera fiesta o *carnaval* no existe.

El doctor Ávila Gallo es un personaje conservador. Esta característica de su personalidad se nota en su lenguaje cuando les presenta a su hija, Marta, y se refiere a ella como “la luz de mis ojos”. Desde un punto de vista literario podría pensarse que es una frase que cae en un lugar común, pero que se adecua a las características del personaje que por recurrir a un lenguaje que suena más poético, termina ridiculizándolo en términos de parodia. Su despacho es un *cronotopo* especial en el que convergen un tiempo y un espacio propios, y a través del cual el personaje decodifica la realidad que lo circunda y la justifica. Tiene una foto de San Martín y otra de Ortiz. Alude a este último como “el único presidente civil valiente y honesto que tuvo el país” (27). En su despacho transitan no sólo su vida privada, sino también los secretos de Estado porque él es parte de la conducción del pueblo. Para este personaje es muy importante la imagen pública y la concurrencia a misa es una de las señales más ostensibles de esa imagen que pretende imponer. Las características físicas y morales, que lo hacen único, constituyen el instrumento del que se vale el autor para criticarlo y por esta razón es elegido como el enemigo a través del cual se fustiga el sistema de opresión que vive el pueblo. El autor ha elegido este personaje y lo ha dotado de un

ropaje y un lenguaje determinado para convertirlo en el objetivo de sus críticas, y para lograr el efecto paródico tiene que construir un ataque certero y susceptible de ser compartido por el lector (Ballart).

La Iglesia también es la representante de la voz oficial y sirve de respaldo moral al orden establecido. En el primer encuentro con los protagonistas, Ávila Gallo les dice que los espera en la misa del día siguiente y sintetiza el pensamiento de quienes detentan el poder en Colonia Vela:

—Llevar una fiesta a buen término no es la misma zoncera de antes, señores, y ustedes lo saben tan bien como yo. En estos tiempos tan difíciles para la Nación conseguir que una fiesta sea fiesta hasta el final no es moco'e pavo, perdonen la expresión. (28).

Aquí se pone de manifiesto el hecho de que no existe un clima de fiesta e inevitablemente debe ser creado. Para eso es necesario utilizar todos los mecanismos que garanticen su éxito y puedan servir de pantalla ante las dificultades que tiene el gobierno. En el carnaval se parodia la vida y en Colonia Vela se parodia el carnaval porque simulan disfrazar la vida del pueblo. La fiesta local de Colonia Vela tiene las mismas características que el mundial 78 celebrado en la Argentina donde se llevó a cabo la gran fiesta en un clima carente de paz y seguridad. La alusión a los tiempos políticos difíciles para la Nación, en cuanto a una festividad pública, necesita, conforme la estética de la recepción, un lector que actualice el discurso histórico y lo adecue a la ficción que lleva a un paralelismo entre ambas celebraciones.

Esta ausencia de clima festivo se pone de manifiesto en las recomendaciones del doctor Ávila:

—Una última cosa, muchachos. En su lugar yo trataría de evitar el contacto con el público hasta el día del espectáculo. Por otra parte, en caso de encuentro con la prensa local yo les pediría, y éste es un favor personal, créanme, que no dejen de destacar el esfuerzo y la voluntad de las Fuerzas Armadas al organizar esta fiesta para la ciudadanía. (31).

Lo importante es no hablar con la gente porque esta no es la voz oficial, mientras que el periodismo puede transmitir una imagen que favorezca al gobierno.

Galván es un cantor de tangos que incluye en su repertorio canciones de protesta. Esta característica del personaje lo constituye en un crítico del sistema. Su voz es un contra canto y el autor se vale de él para romper el discurso monológico e insertar la

polifonía a través de sus personajes. Esta circunstancia es criticada por un admirador, Romerito, que lo va a ver a la pensión y le asegura que no debe mezclarse el tango con la política. En realidad, el mensaje es que la actividad política debe ser eliminada porque sólo trae aparejado un sinnúmero de desgracias. Podríamos decir que está presente la polifonía a la que hace referencia Bajtin con relación a la obra de Dostoievsky. Las distintas voces permanecen independientes porque la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades sin que ninguna domine. El propósito de Bajtin fue mostrar el hecho de que la lengua no es monolítica sino que conviven en su interior jergas, dialectos, lenguajes particulares, y que tal heteroglosia se pone de manifiesto en el terreno de la novela mediante la estilización de los diversos lenguajes. Esta caracterización general de la lengua convalida la concepción según la cual el sujeto hablante no es fuente ni dueño de su discurso sino que su habla hace circular ideologías, creencias, valores, que lo desbordan; su habla es más un mosaico de citas en conflicto (parodias, ironías, refundiciones) que un supuesto discurso homogéneo. En el caso particular de esta novela, Romerito afirma:

—Bueno, mire —se decidió—, a mí la política siempre me trajo mala suerte, por eso le decía que tango y política no van. Fíjese que sin ir más lejos, en el `74 habíamos formado una orquestita subvencionada por la municipalidad, por don Ignacio Fuentes, que era delegado municipal y en paz descanse, cuando se vino la maroma y los muchachos quemaron casi todo el pueblo (36).

Los dichos de Romerito aluden a lo ocurrido en *No habrá más penas ni olvido* con un saldo de veintidós muertos en un solo día. Estaríamos en presencia de una intertextualidad que hace referencia a otra obra del mismo autor. Nuevamente, solo un lector atento podrá decodificar esta referencia para así poder entender mejor cuál es la verdadera situación de Colonia Vela. El hombre está conforme con la circunstancia de que las Fuerzas Armadas hayan tomado el poder y afirma que felizmente ya “construyeron una escuela y un cuartel” (37). El hecho de construir un cuartel implica afianzar el poder en términos territoriales y edilicios. Constituye una advertencia de la consolidación del poder y una parodia de la vocación de permanencia que alentaban quienes estaban a cargo de la conducción política. Este alotexto mínimo constituye el instrumento del que se vale la enunciación para ridiculizar en alguna medida la estrategia utilizada para eternizarse en el gobierno, convalidar su gestión y generar en el lector la convicción de que constituyen medidas intrascendentes para la ciudadanía.

Asimismo, está muy marcada la relación entre la Iglesia y el poder político cuando se comparan las campanas que anuncian la hora de misa con un toque de queda matinal. Aquí se utiliza la ironía como recurso para exacerbar el grado de alianza de las fuerzas sociales.

El encuentro de Galván con Mingo en el bar permite reconstruir la antigua Colonia Vela cuando este último le cuenta que “fiestas eran las de antes” y que en el pueblo no hay gente joven, porque a muchos los mataron y otros se fueron. Mingo hace referencia al verdadero carnaval que permitía subvertir el orden establecido, la normativa oficial, el discurso autoritario y monológico sustituido por el verdadero dialogismo que da la libertad de expresión. El personaje, entonces, pone en evidencia la hipocresía del pueblo y muestra las verdaderas caras que han sido camufladas por caretas que impone el nuevo régimen:

—Me dan lástima —dijo de golpe—. Son capaces de vender el alma por unos pesos y después van a misa para hacerse perdonar.

—No todo el mundo es así.

—No, claro, no soy tan tonto para pensar eso. Pero éstos, los del domingo a la mañana...mírelos. Casi todos tienen un pariente muerto. El pariente más joven, el loco de la familia. Se consuelan unos a otros como si se los hubiera matado la epidemia. (43).

Mingo también alude a los primeros tiempos del gobierno militar y a la persecución política que se llevó a cabo. Cuenta cómo a un amigo suyo lo mataron por haberlo confundido con un pibe que se estaba escapando: “Era cuando los milicos recién llegaban y no dejaban perro con cola” (44).

Galván decide no ir a misa porque considera que fue a cantar y no a confesarse. Esta postura del personaje está en franca oposición al discurso oficial y tiene la pretensión de subvertirlo apelando a la humorada de “que no ha venido a confesarse”. Su verdadero discurso es que no ha ido a ese lugar para ser complaciente. Su actitud desata el enojo del Dr. Ávila y la aparición de pintadas callejeras en términos de “Andrés Galván cantor de asesinos”; esto sumado a su actitud de negarle un autógrafo a un hombre que portaba ametralladora y que circulaba en un Falcon verde constituyen un impedimento para su actuación pública. Rocha también es objeto de pintadas callejeras que afirman “En cada Rocha un torturador”. El Falcon verde es un símbolo de los “operativos de limpieza” que se realizaban en esa época, y el accionar del policía, cuando estrella el caño del revólver contra la mano izquierda de Rocha, denota la

práctica generalizada de la tortura y del exceso de poder. Aquí se apela a los saberes del lector que puede reponer el significado de un auto con esas características porque simboliza un período histórico nacional. Este proceder ilegal de los “parapoliciales” está avalado por el Dr Ávila y el comisario del pueblo, Baltiérrez, que les asegura:

—Lo de siempre —dijo—, cualquiera que tiene un arma se dice policía y así queda el prestigio de la institución. Pero ya estamos terminando con eso. Yo les aseguro que mañana misma esa gente estará detenida. Tengo a todo el destacamento buscándolos (54).

Resulta inverosímil que en un pueblo tan pequeño no sepan quiénes son los que realizan determinados actos de violencia a la luz del día y delante de todo el mundo, que llamativamente no ve nada. Ávila Gallo y Baltiérrez representan la obediencia debida y sus hablas tienen un registro formal como portavoces oficiales porque se intenta parodiar las contestaciones que se efectuaban ante denuncias o desapariciones. Hay una imitación burlesca del estilo, que, según los conceptos de Highet, llamaríamos parodia formal.

La censura artística también juega un papel relevante en una sociedad donde la opinión pública está severamente restringida y la labor de los “censores” es imprescindible para controlarla. Galván es llevado a la comandancia y allí el capitán Suárez le informa que su actuación debió ser suspendida, y que cuando lo contrataron no sabían que había sido exonerado de la televisión después de constituido el gobierno militar. Afirma que sólo hay dos causas: extremistas y corruptos, y que con relación a la actividad económica delictiva no existe ninguna objeción. Lo involucra indirectamente en el accionar político, ya que al denominarlo “extremista” le otorga una connotación que debe ser decodificada por el lector: la suerte de Galván está echada dentro del contexto histórico en el que se desarrolla la acción. De esta manera, gracias a las competencias con las que se supone cuenta el lector, el narrador puede realizar/reponer más de una elipsis a lo largo de la novela y estos “vacíos” serán completados por un receptor atento y participante.

Al regresar a la pensión, Galván encuentra la puerta abierta y todas sus pertenencias han sido revisadas. Las palabras de la dueña de la pensión son muy importantes para corroborar el *modus operandi* de quienes ejercen el poder: “Eran tres señores armados. Ya vinieron otras veces; cada vez que llega al pueblo alguno que no conocen vienen a mirar. Como están las cosas nunca se sabe ¿no?” (61). Es importante

detenerse en la mirada de este personaje que podríamos llamar enunciador ingenuo, que no hace referencia a policías o militares sino que utiliza la palabra “señores” como si fuera un sinónimo de civiles que repiten esos operativos cada vez que llega al pueblo alguien desconocido. El procedimiento de la ironía consistiría no en afirmar algo para dar a entender lo contrario, sino en hacer oír la voz de otro, capaz de realizar una afirmación absurda de la cual el enunciador básico no se hace responsable. La visión de la dueña constituye un guiño al lector que no está desprevenido con relación a quienes cuidan a la ciudadanía y prevén problemas futuros con quienes se oponen al pensamiento oficial. Quedarse con la última palabra también le otorga una cuota de poder, para sí misma, la autoironía.

La política de férreo control en Colonia Vela no es un dato menor y luego es constatada por Galván cuando decide ir a la estación para volver a Buenos Aires:

Junto al bar había un Torino negro con la puerta trasera abierta sobre la vereda. La entrada del boliche se abrió con violencia y un ropero que tenía en la mano izquierda una pistola salió arrastrando del pelo a un pibe de unos dieciséis años. En la vereda lo enderezó, le pegó con la culata de la pistola en la espalda y el cuerpo aterrizó adentro del auto. El ropero se calzó el arma a la cintura y entró detrás del pibe. El coche arrancó y se perdió en el fondo de la calle. Nadie salió del bar, ningún curioso se asomó por las ventanas. (64).

La persecución contra Galván no tiene ningún justificativo. Es un hombre que no implica ningún peligro para nadie, está desarmado y ha ido al pueblo a cantar. Sin embargo, el no tener una actitud complaciente con el poder de turno lo convierte en un enemigo. El hecho de que las Fuerzas Armadas se preocupen por Galván como si se tratara de una cuestión de “seguridad nacional” y busquen peligro donde no hay y sospechen como medida preventiva tiene una finalidad paródica en el relato. La invocación a los Servicios de Inteligencia que hace el doctor Ávila para deslindar responsabilidad frente al incumplimiento del contrato pone de manifiesto que los “servicios” no cumplen con la función que tendrían que tener y malgastan su tiempo y sus recursos económicos en la persecución de artistas que no son consecuentes con el régimen:

—Pero hay un acuerdo y no soy yo el que lo rompe.  
—Tampoco yo —puso cara de contrariado—. La cosa viene de arriba.  
—Del capitán Suárez —dije—. Estuve con él esta tarde.  
—De arriba,de arriba —bajó la voz—. De los servicios...  
Esperaba que me asustara.

—Ajá. ¿Y cómo lo sabe?  
Sonrió canchero, sobrador, como asomando el as de espadas.  
—Yo sé hasta el color de calzoncillos que usted usa. (66).

Con esta última frase sintetiza la labor que realiza el poder político imperante y le detalla a Galván todas las actividades que él realizó alguna vez y que no escapan a su conocimiento: firmar solicitadas, decir zonceras políticas por la radio y cantar en algún festival de la juventud. Que una orden venga de arriba apela al conocimiento del lector en cuanto a la verticalidad de la institución castrense y se configura la parodia en el objetivo que detenta ese poder omnímodo: el color de los calzoncillos de un usuario. Ávila describe a las Fuerzas Armadas con cierto aire de superioridad y comprensión a la vez: “Esta gente está muy sensibilizada por el terrorismo y no se anda fijando en matices. O sí, y se fija más de lo que debería...”. (68). Resalta, asimismo, que tienen buenas intenciones y que están dispuestos a olvidar si uno anda derecho. Este “andar derecho” implica comulgar con el orden impuesto desde el poder; la disidencia es una desviación que puede poner en peligro el régimen. El mismo Galván se pone como ejemplo de haber sido perdonado a pesar de que actuó en el 71 en Azul como defensor de presos políticos. Galván le pregunta:

—¿Y a cuántos sacó?  
—Eso no tiene importancia. Yo me jugué en aquel momento por lo que creía que era justo. Tengo una carta de Perón que me felicita, si señor. Ahora es otra cosa. Yo nunca fui peronista, pero el viejo era sabio. Si le hubieran hecho caso no habría pasado lo que pasó. Pero no, se creían más peronistas que Perón y ahí tiene... ¡La revolución! —sonrió paternal—. Se creían que era soplar y hacer botella. ..Claro, entonces vino esta gente y puso orden (68).

El doctor Ávila es un acomodaticio que estará siempre de parte de aquellos que detentan el poder. Afirma que nunca fue peronista, pero Perón lo felicitó. También critica el accionar de aquellos que pretendían enseñarle a Perón qué es ser peronista. Y esto puede traducirse en una crítica hacia algunos sectores que se decían peronistas, pero desconocían el liderazgo de Perón y querían llevar adelante un proyecto político propio. Justifica a las Fuerzas Armadas como “esta gente” que vino a poner cada cosa en su lugar. También hace referencia a las organizaciones terroristas o “bolches de opereta” que atacaban cuarteles con pibes recién destetados que, de acuerdo con Genette, podría hacerse referencia a una intertextualidad en una clara alusión a los “imberbes” de los que había hablado Perón cuando se refirió a los montoneros que gritaban en la Plaza de Mayo ante el reclamo “qué pasa, General, que hay tanto gorila en el gobierno

popular". El hecho de que Galván recurra a un dicho popular "soplar y hacer botellas" configura un recurso polifónico al servicio de la parodia porque mezcla su voz con una voz popular y anónima.

Galván manifiesta tener miedo, por primera vez, cuando va hacia la estación y lo amedrenta el Falcon verde cuya presencia es tan recurrente en un pueblo tan pequeño. Sabe que no están allí de casualidad y siente que no tiene salida. Parece imposible deambular por la ciudad sin ser vigilado de cerca. La vigilancia tiene carácter de extrema, llega a límites insospechados. Uno de los objetos de vigilancia es Mingo, cuyo verdadero nombre es Luciano Melencof. Es un ser excluido, que vive en una pocilga mugrienta, pero que llamativamente se constituye en la voz de los que no tienen voz. Mingo es entrevistado por los del Falcon verde porque lo ven hablando con Galván y quieren saber de qué estuvieron conversando. Galván no sale de su estupor y le pregunta el porqué. "Andan con menos trabajo. Preguntan, eligen" (71). Esa respuesta apela a los saberes del lector en cuanto a la existencia de "mano de obra desocupada" que eran agentes retirados de las fuerzas que realizaban operativos y que cuando terminaba el enfrentamiento armado los reciclaban en nuevos operativos de inteligencia. El propio Mingo fue testigo de la matanza de tres chicos y de sus torturas previas.

Mingo le sugiere que para llegar a Buenos Aires camine toda la noche por el campo hasta Tandil y luego tome un micro a Buenos Aires. En un galpón encuentran un avioncito a medio tumbar: Torito. Este pasaje de la narración, nuevamente, alude a una intertextualidad con la novela *No habrá más penas ni olvido*. Tiene unos veinte agujeros redondos y gruesos en la puerta y unos metros más adelante hay dos cruces clavadas en la tierra que los militares se cansaron de sacar porque siempre hay alguien que las vuelve a colocar. El control político aparece exacerbado cuando se hace referencia a los muertos.

Galván es informado por Mingo acerca del complot que se gestó para que la pelea sea ganada por el retador local:

—¿Es colimba el pibe?  
Se paró y me miró por encima de la puerta.  
—¿Me está cargando?  
—¿Por qué?  
—¿No sabe que es teniente primero?  
—¿Sepúlveda?  
Volvió a sentarse y dijo como para sí mismo:  
—Lo creía más vivo, compañero (80).

Mingo le asegura que nadie puede ganarle a ese muchacho porque “sería como tocarles el culo a todos los milicos juntos” (81). El tema deportivo es asimilado a un tema de estado y resulta una parodia conforme a la afirmación que realiza Highet en cuanto al tratamiento de un tema menor como si fuera un tema elevado, en términos ridiculizantes.

Galván decide regresar al pueblo para evitar que Rocha caiga en la trampa. Pasan frente a un “quilombo” que está custodiado por cuatro efectivos del Ejército, porque cuando van los suboficiales cierran todo y llevan a la tropa completa para reforzar la seguridad. Aquí también se busca un efecto paródico del accionar del Ejército puesto que desvirtúa su verdadera función que debería ser algo serio pero que acá aparece como algo degradado.

Mingo le informa que detrás de todo eso está Ávila y que seguramente se encuentra allí porque “donde están los milicos está él” (83). Quiere saber si está Rocha, pero lo único que puede constatar es la presencia de Ávila dentro del quilombo. Esta situación grotesca es funcional a la parodia porque ambas se apoyan recíprocamente y crean un todo orgánico. Ávila va a seguir al poder de turno donde este se encuentre, hasta en una casa de citas.

Se pretende, así, destacar la inoperancia de quienes controlan, especialmente los del Torino negro, que están estacionados frente a la casa del doctor Ávila. Pese a la vigilancia, Mingo y Galván logran entrar escalando la medianera vecina. Esta posibilidad de vulnerar a los controladores tiene una finalidad paródica porque implica un triunfo de los perseguidos contra el orden autoritario que pretende controlar una Nación y no puede efectivizarlo en una casa de pueblo.

Volviendo a la fiesta, esta tiene dos ámbitos físicos para su desarrollo: una función de gala en el teatro y una función popular de boxeo en el club Unión y Progreso. En la función de gala se encuentra presente el poder político de Colonia Vela, representado por el coronel Suárez, el doctor Ávila Gallo, el director de la orquesta, Heindenberg Vargas y Marcial Sepúlveda. El encargado de declarar la apertura de la festividad es el doctor Ávila y en su discurso no hay línea divisoria entre el deporte y la política. Exalta el valor de las Fuerzas Armadas por querer ofrecer un espectáculo a Colonia Vela y alude a Sepúlveda como el futuro campeón mundial “nacido al amparo de la disciplina y el rigor de los caballeros del ejército argentino”. (134). En este discurso se guarda un estilo culto y metafórico para tratar un

tema pugilístico, que desentona en términos lingüísticos, pero logra una finalidad paródica (Highe). En este discurso podemos ver una ruptura de la isotopía estilística ya que el autor imita variedades lingüísticas con el efecto de parodiar. Hay una enunciación en la que el campo semántico está vinculado a otro contexto para ser extrapolado a una competencia deportiva en términos políticos.

—Mi capitán, señores oficiales de las Fuerzas Armadas, señores y señoras: la ciudadanía y el ejército al que pertenezco con honra, me han otorgado una misión en un frente que por distintas causas ha estado siempre en manos de civiles. El frente deportivo. Allí estoy combatiendo y conmigo combaten todos mis camaradas. Como ayer en la guerra, donde vencimos con tantos sacrificios, hoy venceremos también en la paz. Pueden confiar en mí como siempre han confiado en los soldados de la patria. Pronto traeré a Colonia Vela la corona argentina y después la del mundo. Yo seré campeón y conmigo el verdadero país será campeón. (136).

De su discurso se desprende que ha combatido en la lucha contra la subversión cuando alude a la palabra “guerra” y en ese momento libraré otra batalla en un frente que le es ajeno, pero está dispuesto a cumplir con la misión encomendada. Se le otorga la misma entidad a las misiones castrenses propiamente dichas y a las que están relacionadas con la vida cívica y el ámbito deportivo. Es un discurso inadecuado para la situación deportiva con la intención de parodiar la estructura mental de quienes no pueden discernir entre los problemas de estado y las actividades recreativas. El mismo registro en ámbitos tan disímiles logra un efecto paródico por estar fuera de contexto y pretender elevar un tema menor a las altas esferas de poder.

El encuentro pugilístico se lleva a cabo y resulta vencedor Sepúlveda. Rocha termina la pelea en muy malas condiciones físicas y debe ser hospitalizado. Aquí se resalta la falencia en materia de Salud Pública: en el hospital del pueblo no hay ningún médico porque están en la fiesta. Esta situación tiende a ridiculizar las medidas adoptadas con relación a la asistencia compulsiva que tiene la convocatoria y al menosprecio frente a los asuntos que son de vital importancia para la ciudadanía. Galván le pide al doctor Ávila que lo trasladen a la Capital y éste le manifiesta que eso sería “un papelón” para el pueblo. Sin lugar a dudas, el papelón ya está configurado, pero el hecho de ser ignorado desde la mirada oficial constituye una crítica que es funcional para que el objeto parodiado pueda ser identificado por el lector. Añade que si empeorara podría ser trasladado al hospital del regimiento (170). Se critica desde este discurso la política sanitaria que discrimina entre sectores privilegiados y ciudadanos

que quedan librados a su suerte y es la misma voz oficial, Ávila Gallo, la que da cuenta de la injusticia y de la tabla de valores que los caracteriza. El hecho de que exista un solo respirador y más de un enfermo grave es un tiro certero a la política sanitaria, pero que además esa decisión dependa de un policía constituye una degradación de la actividad médica y una subordinación de todos los aspectos comunitarios al poder de turno. Los diálogos en torno a esta situación desopilante parecen fusionar la sátira y la parodia en una sola entidad, conforme lo estipula Hutcheon:

—Vuelva a ponerle el aparato. Él tiene derecho, ya lo estaba usando.  
Suspiró con amargura y se frotó la mandíbula.  
—Dígaselo al guardia...—había un dejo de desafío en su voz cansada.  
—¿Al guardia?  
—Sí, al cana que está afuera. Vaya, pruebe. (174).

Todas las decisiones pasan por el poder político y esta exacerbación de inmiscuirse en temas que no son de su competencia acentúa el grado de control y autoritarismo con el que se manejan en el pueblo.

Galván quiere sacar a su compañero de ese lugar, pero ni siquiera hay taxis: todos están participando de los festejos. No existen servicios públicos disponibles porque todo ha sido anulado para concentrarse exclusivamente en la celebración oficial. Este abandono de las necesidades primarias sobreexagerado y crítico de las instituciones, apunta a socavar la legitimidad de quienes conducen y logra parodiar el poder de turno. Finalmente, el cantor decide llevarlo a la estación de tren empujando la camilla. Ese traslado es una imagen patética que muestra que nadie se apiada de un moribundo y hasta un perro le roba la manta que lo cubre. El tren tarda ocho horas en llegar a Buenos Aires y el paciente está inconsciente. En esas condiciones y frente a la indiferencia de todos, emprenden el regreso.

## CAPITULO IV

### *A SUS PLANTAS RENDIDO UN LEÓN*

#### BREVE REFERENCIA HISTÓRICA DE LA GUERRA DE MALVINAS

El 22 de diciembre 1981 juró en el edificio del Congreso como presidente de la Nación el General Leopoldo Fortunato Galtieri. La situación interna argentina presentaba problemas en el ámbito de la economía con una inflación que superaba el 130% anual, la Multipartidaria presionaba para adelantar la agenda política y se dispusieran elecciones libres.

Oscar Camillón (2000) afirmó que el Almirante Anaya le había manifestado su convicción de que la gestión del gobierno militar había llegado a un punto que no tenía posibilidades de progresar, que la política económica y social estaba agotada y que no creía que el gobierno de facto estuviera en condiciones de solucionar los problemas. Que la única posibilidad que él veía para recuperar el prestigio era una operación diplomática importante y que esta seguramente tenía que ser la de las Malvinas.

El mes de febrero de 1982 comenzó con una protesta del Palacio San Martín ante el gobierno británico por una serie de sellos postales en los que el Reino Unido hacía referencia a las Islas Malvinas como colonias del Imperio.

Nicanor Costa Méndez era el Ministro de Relaciones Exteriores. Su visión del conflicto fue tan simplista como el de la Junta militar que representaba, según se desprende de los testimonios recogidos varios años después de la guerra. En una conversación que mantiene con Bonifacio del Carril (Yofre, 2010) afirmó que era muy difícil que Inglaterra se decidiera a actuar militarmente por el elevado costo de la operación y que las Fuerzas Armadas tenían todos los planes previstos para neutralizar cualquier intento porque dispondrían de tres semanas hasta que los ingleses llegaran al lugar.

La flota argentina se embarcó hacia Malvinas el 28 de marzo. El 30 de marzo Nicanor Costa Méndez expuso la situación en el Salón Verde del Palacio San Martín a la primera línea de la Cancillería. Luego de tomarles juramento de mantener el secreto les mencionó las excelentes relaciones con Sudáfrica, con los Estados Unidos y destacó la decadencia del Reino Unido debido a la difícil situación económica que estaban atravesando y que los llevaría a vender su único portaaviones y otros barcos de guerra

por no poderlos mantener y finalmente que alguien debía tener el coraje de hacer algo por la recuperación de las Malvinas y que todo eso facilitaría la difícil situación política con Chile (Yofre, 2010).

El 2 de abril a la mañana, las radios comenzaron a leer el comunicado oficial:

La Junta Militar, como Órgano Supremo del Estado comunica al pueblo de la Nación Argentina que hoy a las 7:00, la República, por intermedio de sus Fuerzas Armadas, mediante la concreción exitosa de una operación conjunta ha recuperado las Islas Malvinas y Sandwich del Sur para el patrimonio nacional (Yofre, 2010:312).

El sábado 3 de abril, Costa Méndez partió a Nueva York para participar en la reunión del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas. Durante el debate se aprobó la resolución 502, que implicaba la primera derrota diplomática argentina: cesación inmediata de las hostilidades, retiro de las fuerzas argentinas de las islas Falklands y exhortación a los gobiernos de Argentina y Gran Bretaña a encontrar una solución diplomática a sus diferencias.

Con la resolución 502 en la mano, Margaret Thatcher ordenó la movilización naval que recuperaría las islas tras la "humillación".

Menéndez asumió como gobernador cinco días más tarde de la invasión. La ceremonia fue transmitida por cadena nacional de televisión y radio, aunque las imágenes no se vieron y sólo se escuchó el audio.

La opinión pública británica se pronunció a favor de la guerra: 79% a favor de la guerra, 82% opinó que el gobierno de Thatcher había manejado mal el problema con Argentina, el 70% estimó que debía permitirse a la población de las islas la autodeterminación y el 20% sostenía que debían usarse armamentos nucleares contra la Argentina.

El 7 de abril, Gran Bretaña declaró que las naves de guerra argentinas que se encontraban dentro de las 200 millas náuticas de las Islas Malvinas, después del 4:00 GMT del lunes 12 de abril correrían el riesgo de ser atacadas.

El jueves 8, el secretario de Estado Alexander Haig llegó a Londres, dando comienzo a su gestión mediadora. Habló cinco horas con Margaret Thatcher y manifestó que se había quedado impresionado con la firme determinación del gobierno británico de recuperar las Malvinas (Haig, 1984).

Haig llegó a Buenos Aires el 9 de abril. Ante la insistencia de Galtieri por el tema de la soberanía, Haig le transmitió que en los Estados Unidos había un sentimiento

generalizado de apoyo a Gran Bretaña y afirmó que en el mundo liberal el sentimiento era y seguiría siendo el mismo en caso de una confrontación (Haig, 1984).

La mirada de Haig sobre Galtieri, sus colaboradores y su régimen ayudó a comprender la realidad de ese momento. Haig (1984) afirmó que la operación había sido planificada en secreto, que cuatro de los cinco comandantes del Ejército no estaban en antecedentes de la invasión. También destacó que Galtieri, pese a su actitud arrogante no era un hombre libre, ni política ni diplomáticamente.

El día 11, Haig se dirigió a Londres y el 13 conversó telefónicamente con Costa Méndez. En dicha conversación le confesó que haría todos los esfuerzos para "evitar la tragedia". El 14 de abril, pocas horas de iniciar su segunda visita a Buenos Aires, Haig le escribió un informe al presidente Reagan en el que se destacó lo siguiente: la necesidad de encontrar un objetivo que le permitiera a Galtieri retirarse con honor, permitir que la señora Thatcher pudiera darle alguna solución a Galtieri sin violar ninguna promesa hecha al Parlamento (restauración de la administración británica y autodeterminación de los isleños) y el poco margen de maniobra que enfrentaba Galtieri por el entusiasmo de la población.

El jueves 15, Haig regresó a Buenos Aires, conversó con Galtieri y se reunió con la Junta. Se retiró con la sensación de un nuevo fracaso.

El día 22, la Argentina dio otro paso en materia de hechos consumados: la capital de las islas pasaría a llamarse Puerto Argentino y Galtieri visitaría Las Malvinas.

El 30 de abril Haig dijo que la Argentina no se había dado cuenta de la importancia de la oferta en el largo plazo sobre la soberanía. Afirmó que Estados Unidos respondería positivamente peticiones de suministros de material para la fuerzas británicas, aunque no habría participación militar directa por parte de Estados Unidos (Yofre, 2010).

El 2 de mayo, el submarino nuclear Conqueror hundió el crucero General Belgrano y provocó la muerte de 323 tripulantes. El 4 de mayo fue hundido el destructor Sheffield. El secretario general de las Naciones Unidas, Pérez de Cuellar, ofreció una mediación que fue aceptada por Argentina y Gran Bretaña.

El viernes 7, Gran Bretaña amplió el bloqueo naval a 12 millas del litoral pacífico argentino y tomó la decisión de trasladar las fuerzas de infantería que estaban en la isla Ascensión. Era un claro mensaje de desembarco. El día 20, Pérez de Cuellar anunció el fracaso de su gestión mediadora.

El 21 de mayo de 1982, Gran Bretaña efectuó el desembarco en las Islas Malvinas. El día 22 diversos matutinos argentinos titulaban: “Fuertes pérdidas del enemigo en los combates librados ayer”; “Tropas argentinas enfrentan a la fuerza invasora”; “¡Victoria! Fracasó el nuevo intento de invasión inglés”; “Contúvose la invasión”; “Los marines inmovilizados en San Carlos esperan su Dunquerque” (Yofre, 2010).

En Londres, a su vez, se informaba que 5000 soldados británicos habían desembarcado. No encontraron resistencia: la cabeza de playa en San Carlos estaba consolidada, y reconocieron el hundimiento de la fragata Ardent (Terragno, 2002).

Costa Méndez viajó a la Habana el 2 de junio y fue recibido por Fidel Castro. El canciller pronunció un discurso en el que comparó la lucha contra los británicos en las Malvinas con la que libraron Argelia, India, Cuba y Vietnam por sus independencias. Pidió el apoyo del Movimiento de No alineados y denunció un plan británico para convertir a las Malvinas en una base de los Estados Unidos y Sudáfrica. El líder cubano calificó el conflicto austral como una guerra de liberación.

El 14 de junio se produjo la rendición argentina y el día 17 se dispuso que Galtieri debía dejar la comandancia y la Presidencia de la Nación. Hubo dos condiciones para la elección del nuevo comandante en jefe: 1) que no hubiera sido miembro del Poder Ejecutivo en las instancias anteriores del proceso y 2) que no hubiera tenido relación directa con el conflicto de Malvinas. Fue elegido presidente Reynaldo Benito Bignone.

## LA NOVELA

La acción tiene lugar en un país africano, Bongwutsi, que en sus orígenes fue colonia británica y en la actualidad está gobernado por un Emperador que es un títere del gobierno británico. El cónsul argentino se llama Faustino Bertoldi que en realidad no es cónsul sino agregado cultural. El verdadero cónsul es Santiago Acosta que fue trasladado a otro país y los haberes mensuales que cobra Bertoldi llegan a nombre del ex-cónsul. Para poder hacer efectivo el cobro, Bertoldi necesita los buenos oficios del embajador británico, Mr Burnett, quien solicita al Chase Manhattan Bank que autorice el pago. Bertoldi es un hombre de cincuenta años que se ha quedado viudo y su amante es la esposa de Burnett.

La mañana en la que los amantes deben encontrarse en el cementerio es completamente atípica porque Daisy Burnett rechaza el encuentro y le pide por favor que no los vean juntos y entre sollozos le pregunta “¿Por qué tenían que hacer esto? ¡Dios mío! ¿Por qué?” (Soriano, 2010:18). Este es el primer cuestionamiento no oficial a la invasión de las islas. Esta guerra constituye un distanciamiento entre ambas naciones que tiene implicancias en la relación amorosa que mantienen Daisy y Bertoldi porque a partir de ese momento ya no podrá existir ni tan siquiera un encuentro casual. La zona de exclusión será un vallado para sus relaciones.

Cuando Bertoldi llega al consulado es anoticiado por un oficial inglés que Mr Burnett ha ordenado a las tropas de Su Majestad una zona de exclusión de 200 metros en torno de la embajada de Gran Bretaña. Dentro de ese perímetro, todo súbdito argentino será declarado persona no grata y tratado en consecuencia. Aquí hay un caso de intertextualidad con el documento histórico de la guerra durante el conflicto del Atlántico Sur en torno de la imposición de 200 millas como zona de exclusión. Para que el lector descubra el otro texto requiere una competencia cultural que le permite rescatar un hecho del pasado y ponerlo al servicio de la parodia literaria.

El verdadero sentido de la parodia cobra entidad porque la resolución de Mr Burnett sólo puede estar dirigida al cónsul argentino, ya que en Bongwtusi no hay otro argentino más que el cónsul. Acto seguido es llevado ante el Emperador que quiere expresarle personalmente el disgusto de su gobierno por la invasión a las islas. Bertoldi da muestras de alegría ante la noticia y simultáneamente se produce un gran desconcierto de los que se encuentran presentes. Esta oposición entre alegría y desconcierto tiene su reflejo en la realidad de la época en que se desarrolla la acción. Los argentinos consideraron la invasión como una gesta épica, mientras que para la comunidad internacional fue un hecho desconcertante y con un final previsible como el que realmente ocurrió.

El emperador de Bongwutsi, que es un país tan periférico y aislado como la Argentina se da el lujo de manifestar que él creía conocer todas las formas de la estupidez humana, pero “que esa lo dejó perplejo” (21).

Paralelamente en Suiza se encuentra un argentino, Lauri, que pide asilo político en Zurich. Le es denegado porque en la Argentina hay demostraciones a favor del gobierno y ese hecho prueba que la persecución política es inexistente. El apoyo de la ciudadanía con relación a la guerra es un argumento del que se vale un país extranjero para descartar la verdadera realidad de la política interna. En alguna medida ese apoyo

circunstancial y sobre la base del patriotismo constituye la fuente de sustentación que necesita el poder de turno para cumplir sus objetivos. Es una mirada cortoplacista ya que sólo tiene en cuenta un período de tiempo limitado (la euforia del momento) y el desvanecimiento de la esperanza llegará mucho más rápido que lo deseado: el tiempo que dure la mentira.

Desde la invasión a las islas y la rendición se suscitan en la novela circunstancias y proyectos bélicos desmesurados que constituyen *cronotopos* especiales en términos literarios conforme las calificaciones de Bajtin. Cualquier intentona revolucionaria tendrá expedita la vía para concretar su sueño en países desconocidos y se valdrá de cualquier liderazgo fracasado para poder concretarlo. Los hacedores de esos proyectos son personajes que están vacíos de contenido ideológico y de capacidad de mando. Es una conducción hecha a la medida de un bufón o de un pícaro oportunista que no tiene sustento en la realidad y no será viable en términos políticos. Esas pretensiones de ocupaciones territoriales se llevan a cabo en el más absoluto aislacionismo, en términos de política internacional y es funcional literariamente para meditar sobre la invasión de Malvinas, sin el consenso de la comunidad internacional. Constituye una desmesura en términos de ambiciones políticas y recuperaciones territoriales.

La lectura internacional de la guerra de Malvinas está simbolizada en la voz de dos países diametralmente opuestos en el ámbito e inserción internacional: Bongwtusi y Suiza. El primero, a través de su emperador, califica a esa guerra como una estupidez humana y el segundo se ampara en el apoyo popular que tiene el gobierno argentino para desestimar un pedido de asilo político. Sin duda alguna se está parodiando el comportamiento del pueblo argentino que se constituye en uno de los pilares que sostiene la decisión política del gobierno. Hay un discurso polifónico respecto a la guerra, distintas voces que si bien no dicen exactamente lo mismo coinciden en los resultados.

En Suiza, Lauri conoce a Quomo, fundador del primer estado marxista-leninista en Bongwutsi que quiere volver a retomar el poder. Lauri se une a Quomo porque no tiene otro destino y antes de lavar platos prefiere sumarse a la intentona revolucionaria aunque no tiene convicciones ideológicas de ninguna índole. También conoce a Patik que estaba casado con la hija del emperador cuando Quomo toma el poder. Patik es un crítico de Quomo porque cuando encabezó la revolución hizo la reforma agraria en la época de lluvias, se pudrió la cosecha de café y el algodón llegó mojado a Europa. Patik

pretende una revolución moderada: civilizada y de blancos. Pese a que Quomo es un marxista-leninista no obtuvo el apoyo de Rusia en su primer intento revolucionario y se ordenó su ejecución, pero los soldados encargados de matarlo se apiadaron de él, desconcertados por su adhesión a la revolución y lo dejaron librado a su suerte en el medio de la selva.

La guerra de Malvinas produce un cambio en materia de alineamiento internacional y esa circunstancia es parodiada en la novela cuando el irlandés O'Connell, que trabaja para Quomo, le pide asilo político a Bertoldi porque ahora tienen en común "el mismo enemigo". O'Connell realiza promesas delirantes para cuando triunfe la revolución:

—Si todo sale bien usted se va a ir a Buenos Aires en el avión que la revolución le va a expropiar al Emperador. Es posible que le pongamos su nombre a una calle o a una escuela de las que vamos a construir, como usted guste.

—Mire, O'Connell, en la Argentina no simpatizamos con los comunistas, así que les pido que me ahorre los homenajes.

—Tampoco exageremos. Yo condeno públicamente al marxismo y a la subversión y ustedes me echan en un avión cualquiera (Soriano, 2010: 66-67).

En esa conversación, Bertoldi pone de manifiesto el pensamiento argentino al comentar que no simpatizan con los comunistas y a su vez los identifica con la subversión. Los movimientos guerrilleros están mostrados al límite del ridículo y con escasa o nula participación popular. Hay una *carnevalización* en términos de Bajtin de estas revoluciones que carecen de apoyo popular. Es la decisión de una dirigencia delirante que carece del *abstractum* de las masas como nervio motor para cualquier tipo de cambio de esta naturaleza. Esta falta de apoyo popular actúa no sólo como crítica sino también como un vaticinio de su futuro fracaso. La voz transgresora al servicio de los oprimidos es en realidad una voz oficial que carece de la representación de los intereses de aquellos a quienes dicen representar. No actúan contra un poder opresor sino que se constituyen en opresores y serán repudiados por aquellos en cuyo nombre instauran una revolución. En estos enfrentamientos revolucionarios se confunde a los enemigos y matan erróneamente porque aseguran que "todos los negros son iguales". Cuando Lauri le pregunta a Quomo cuánta gente tiene para llevar adelante la revolución, éste le responde que todo el pueblo está con él.

—Gente en armas, digo.  
—En armas, usted, yo y dos más.  
—Pero tropa, con qué tropa cuenta.  
—En eso está el irlandés. Él va a mover un poco el ambiente allá.  
—¿Es un tipo serio?  
—Lo encontré en el Sahara. Es el que organizó las columnas de Agostinho Neto<sup>8</sup>, así que es hombre de terreno. Además sueña con la revolución. El proletariado era el único espejismo que veía mientras caminábamos por la arena (72).

En este diálogo también se resalta la falta de popularidad de los movimientos subversivos en la población. En el desierto el proletariado era un espejismo, pero en la realidad urbana también porque la revolución está representada por cuatro personas, dos de los cuales son extranjeros como Lauri y O'Connell, que si siquiera conocen el idioma nativo. Está muy marcada la crítica que se realiza a través de Quomo respecto a los burócratas revolucionarios que en un comienzo visten de manera andrajosa y finalmente se visten en Cacharel. A eso lo llama traición y propone el camino inverso. Por ese motivo luce una bata de dos mil dólares, pero cuando triunfe la revolución terminará chapoteando en el barro. Quomo es un marxista que no ha leído a Marx. Asegura que le hubiera gustado leerlo “pero siempre había una revolución por delante, y eso lleva tiempo” (86). Es un personaje que se escuda en la ideología marxista que desconoce y se ampara en el uso de la fuerza para consolidar sus ambiciones personales. Quiere realizar una revolución en la que cada uno haga lo que quiera y considera que es el momento oportuno para retomar el poder en Bongwutsi porque los ingleses tienen puesto el interés en las Malvinas. No le importa la cantidad de gente que lo apoye porque considera que la gente se subleva aunque más no sea por curiosidad.

La inexistencia de apoyo popular se evidencia en el primer acto de insurrección que realiza O'Connell en la Isla de las Serpientes en Bongwutsi. De noche y completamente solo llega a la Isla como un supuesto lugar estratégico para iniciar la revolución. Está habitada por nativos negros que viven en chozas y el sector de los blancos con hermosas casas con jardines contrasta con la realidad pobre y mayoritaria. Improvisa un discurso que nadie entiende, efectúa algunas detonaciones con dinamita en una kermés y alguien que estaba en un palco traduce que los británicos habían

---

<sup>8</sup> Fue el primer presidente de Angola tras la declaración de la independencia de Portugal. Fue autor de poemas que exaltan la cultura angoleña. Fundador del MPLA (movimiento anticolonialista independentista y marxista angoleño). Con la toma del poder crea vínculos militares y económicos muy estrechos con la Unión Soviética y Cuba, que traerá como consecuencia la presencia de tropas cubanas en Angola.

colocado bombas en las islas. Algunos nativos comienzan a colocar piedras en el cuello de los ingleses que se encontraban en el lugar y los arrojan a los acantilados. Los protagonistas terminan envueltos en supuestos actos de espionaje e intentonas revolucionarios casi por casualidad o por malos entendidos que de algún modo pone en ridículo la organización guerrillera. No sólo se parodia el accionar revolucionario, sino también la función que cumplen los funcionarios del servicio exterior. De una u otra manera cada funcionario es un agente secreto y las embajadas pasan a constituirse en delegaciones de los servicios de inteligencia que aportan malos entendidos y decodifican de acuerdo con las limitaciones de los hombres que los representan. Todos los embajadores son bufones que están al servicio de la parodia y de la crítica en términos políticos. Las embajadas están situadas en los mejores barrios de cualquier país y en el caso de Bongwutsi es un área donde prevalece la residencia de blancos y donde los nativos están ausentes debido a una zona de exclusión discriminatoria.

Bertoldi es un pobre hombre sin destino personal ni político que queda aislado en un país africano y su único objetivo es huir hacia Europa, visualizada como La Meca para todo aquel que desee una reinserción en el mundo civilizado. Se ve envuelto en una misión revolucionaria cuando un hombre desconocido lo aborda en el cementerio y le informa que “la valija está en la conserjería del Sheraton“(113). Por la simple curiosidad de conocer el hotel, Bertoldi se aloja en el Sheraton y el gerente le hace entrega de una valija que le habían dejado para él. Al abrirla descubre que está llena de billetes. Piensa que con ese dinero puede abandonar Bongwutsi y partir hacia Europa, pero en la conserjería le informan que el aeropuerto está cerrado porque acaba de estallar una bomba. Decide regresar al consulado y dejar la valija en depósito. En el consulado se encuentra con el irlandés y un agente francés, Bouvard Jean, que le pregunta por el dinero que Quomo “le sopló en Zurich” y afirma que la fue a buscar al consulado porque los argentinos colaboran con el comandante Quomo.

Bertoldi quiere recuperar las cartas de amor que le escribió a Daisy y considera que si las encuentra Mr Burnett será un episodio internacional peor que el de Malvinas. Como Bouvard Jean está invitado oficialmente a la Embajada Británica para celebrar el cumpleaños de la Reina, O’Connell hará uso de la invitación para poder ingresar en representación del Paraguay. En la Embajada se produce un altercado entre Mr Burnett y el embajador italiano debido a que Burnett cree que ese es el amante de su mujer y lo reta a duelo.

Están remarcados todos los errores de los supuestos servicios de inteligencia que intentan recabar información. No sólo son erróneos sino que los agentes al servicio de la causa revolucionaria son incapaces de decodificar cualquier hecho que tenga relevancia para su accionar. El agente ruso en la embajada británica encuentra las cartas de Daisy a Bertoldi y cree que Daisy es un seudónimo de Thatcher y los apelativos cariñosos como “bebé”, “gatito”, de las cartas de amor los confunde con palabras en clave. Tampoco conoce el idioma español porque alude a las cartas escritas en el idioma de los cubanos. Aquí también hay una crítica a los supuestos héroes revolucionarios que encuentran una barrera idiomática con el pueblo al que pretender levantar en armas. Nadie les entiende el mensaje y el obstáculo lingüístico constituye parte del fracaso. Está convencido de haber encontrado algo que pueda interesar a la KGB.

El mismo cónsul Burnett al encontrar en el dormitorio de su esposa algunos libros de Borges, piensa que su mujer estudia un idioma extranjero para matar el aburrimiento y asocia las lecturas con un envenenamiento del alma (190). Burnett, hombre del mundo civilizado, tampoco puede comprender para qué sirve un idioma extranjero ya que para él su propia lengua tiene la supremacía. Estos pensamientos del cónsul inglés son presentados desde una aparente inocencia y un deseo de desentrañar su propia desgracia, pero en realidad es una crítica mordaz hacia un individuo que tiene características que lo hacen único. Cualquier lector va a recrear a Mr Burnett como un hombre refinado en sus costumbres y con un lenguaje culto, prototipo de un funcionario del servicio exterior inglés. De allí la importancia que tiene resaltar las incomprensiones que padece este personaje con relación al interés de aprender una lengua que no sea la suya: superior a todas. Pere Ballart alude al tino que debe tener el autor de sátiras para elegir a sus víctimas, pues su ataque debe ser captable y susceptible de ser compartido.

Cuando O’Connell ve a un grupo de nativos que siguen a Bertoldi, porque lleva un maletín repleto de dinero, cree que el cónsul encabeza una insurrección y que “su ceguera y la incredulidad le habían impedido advertir la maduración ideológica de las masas explotadas de Bongwutsi” (168). Deduce que los rebeldes no han tomado el poder porque sigue en su lugar la estatua del Emperador (169). Este detalle de que la estatua del emperador sigue en pie constituye una crítica a cualquier intento revolucionario que histórica y sistemáticamente se constituye en el primer acto de gobierno: demoler las estatuas del régimen anterior. Se subvierte el orden establecido

desde la forma, pero en los aspectos de fondo se adoptan los mismos lineamientos y actos dictatoriales que los destituidos.

El embajador Burnett es el único diplomático que se avergüenza del comportamiento de sus colegas de cancillería. Atraviesa un momento de crisis existencial que podría encuadrarse en el *cronotopo del umbral* que describe Bajtin para los instantes decisivos en la vida del hombre que replantea su destino. Piensa que suicidándose puede salvar al resto de los diplomáticos del deshonor, pero recapacita en un detallado intento de ameritar que ese sacrificio sería inútil porque “el commendatore Tacchi seguiría siendo socialista y mujeriego, Herr Hoffmann y Mister Fitzgerald continuarían con el contrabando de armas y Monsieur Daladieu con el tráfico de diamantes”(184). La ironía y la parodia están al servicio de la crítica para cuestionar el accionar del mundo diplomático y las actividades ilegales de cada una de ellos (Hutcheon). Esta autora considera que la sátira muchas veces recurre a la parodia como vehículo para la ridiculización de los vicios o las locuras de la humanidad con una intención correctiva. El texto paródico toma una posición determinada frente a los hechos y conduce a la autorreflexión.

Burnett mira con estupor la corrupción y barbarie en la que han caído sus colegas:

El coronel Yustinov, con los pantalones bajo las rodillas, correteaba por las gradas con el embajador de Khomeini sobre los hombros. Herr Hoffmann, que siempre había detestado el alcohol, estaba sentado sobre la espalda de un camarero y se pintaba los labios con el lápiz de la señora Fitzgerald. Los otros diplomáticos se tiraban con maníes y canapés y también volaban algunos cigarrillos y papeles encendidos. En el último peldaño divisó a la esposa del embajador griego que tenía una mucama apretada entre las piernas y se acariciaba los pechos desnudos (182).

Esta desmesura que tiene lugar en la Embajada británica para conmemorar el natalicio de la Reina es tomada por el autor para actuar contra el convencionalismo y criticar la inadecuación. Según Bajtin en los textos de Rabelais las acciones de los protagonistas están sobredimensionadas por el desborde y el vértigo narrativo. También está presente una *carnavalización* del mundo de la Cancillería en el que todos dejan de lado los comportamientos afines al protocolo y se transforman en seres irracionales y ostentan sus más bajos instintos en público. Bajtin considera que la carnavalización es

una suspensión temporaria del orden establecido y no una permanente destrucción de las normas imperantes. En esa transitoriedad radica la permisión.

Cuando Quomo llega a Bongwtusi acompañado por Lauri aterriza en el medio de la selva. El primer contacto con un proletariado ausente para efectivizar la revolución socialista lo constituye un grupo de gorilas y con este ejército de simios decide encabezar la revolución socialista. Ante el estupor de Lauri, el comandante Quomo le afirma “aquí hay que arreglarse con lo que hay” (203). Deciden que el ingreso a la capital deberá efectuarse en tren y el maquinista es el primer operario que no comulga con la revolución socialista. La crítica al sistema revolucionario está puesta en la voz de un trabajador ferroviario. La elección de un personaje de estas características es funcional para desacreditar todos los cambios que supuestamente se llevan a cabo en nombre del proletariado sin el apoyo de ese pueblo que se invoca. Se apela a las competencias del lector que tiene en claro que la presencia del ferrocarril fue sinónimo de progreso en términos económicos y sociales. La instalación de vías férreas en la República Argentina tuvo un sentido estratégico ya que todas convergían en el puerto por tratarse de productos agro-exportables. En la década de los noventa, con el desmantelamiento y abandono de ramales ferroviarios muchos pueblos del interior se convirtieron en ciudades fantasmas, sin posibilidades de progresar y no existieron políticas de estado que fueran capaces de sustituir ese estancamiento económico y social. Estas conexiones con hechos reales del pasado. En la ficción, el primer acto revolucionario de Quomo es contra el ferrocarril y esa medida tiene dimensiones políticas que lo llevan al fracaso. El discurso contrarrevolucionario del maquinista es un enunciado que polemiza porque defiende puntos de vista diferentes (Bajtín), permite de este modo que otra voz sea escuchada.

—¿Así que ése es Quomo? Se hizo famoso en el ferrocarril, le aseguro. En aquel tiempo los trenes iban donde querían los pasajeros...

—Siempre es así —dijo Lauri.

—No crea —dijo el maquinista—. Cuando este hombre estuvo en el gobierno había que hacer una asamblea por cada salida y eso era un lío.

—¿Qué decidían?

—El rumbo del tren. Quomo abolió los horarios y los destinos fijos porque decía que el orden es contrarrevolucionario. Entonces la gente compraba boleto único, organizaba una asamblea y después íbamos para el lado que decidía la mayoría. Yo tuve que manejar más de cien veces hasta Uganda.

—¿Por qué iban tanto a Uganda?

—Para escapar del comunismo. Claro, en la frontera nos mandaban de vuelta, pero mucha gente conseguía pasar. ¿Usted está seguro de que este hombre es Quomo?

—Seguro —dijo el sultán—. ¿Cuánta gente en armas hay en Bongwtusi?

—¿En armas?  
—Sublevada.  
—Cuando yo salí no vi a nadie. La radio no dijo nada.  
—¿Usted va a tomar las armas?  
—¿Cuándo?  
—Ahora cuando lleguemos. Quomo va a hacer la revolución.  
—¿Otra vez? No sé si me voy a atrever a decírselo, pero eso no es bueno para el ferrocarril. (202)

El maquinista recuerda los tiempos en que gobernaba Quomo y había instalado el socialismo sexual: se rifaban mujeres y hombres, obligatorio para mayores de catorce y menores de sesenta años. A Quomo siempre le tocaban lindas mujeres, pero el resto de los hombres muchas veces tenían ganas de dar parte de enfermos (206). El gobierno de Quomo constituye una parodia de los gobiernos revolucionarios de izquierda en los que la libertad individual queda sometida al arbitrio del gobernante de turno. Esta incursión en un acto tan privado del ser humano como es el de la sexualidad constituye una crítica al avasallamiento de derechos que padecieron los habitantes de Bongwutsi y a la situación de injusticia que tuvieron que soportar porque el “azar” no era tal.

Bertoldi logra ingresar a la Embajada del Reino Unido e izar la bandera argentina. En ese momento se encuentra con Lauri que es el encargado de enarbolar la bandera comunista y le informa que los militares se rindieron. Le asegura que va a contar que Bertoldi peleó solo contra todos los ingleses y éste le responde: “No les van a creer, a los comunistas no les cree nadie” (229). Aquí también hay una alusión del autor a la falta de representación popular que tuvo el partido comunista en nuestro país. En el momento del sufragio el partido comunista históricamente fue poco representativo de las clases trabajadoras y esa falta de apoyo popular en las urnas podría llegar a traducirse como una falta de confianza.

Quomo no se contenta con la revolución en Bongwutsi y le confiesa a Lauri que le quedan muchas cosas por hacer:

Sublevar las Malvinas, hacer cornudo al príncipe de Gales, desalcoholizar el whisky, vender *Play boy* en Teherán, desmoralizar a los japoneses, sacarles a los pobres el orgullo de ser pobres...  
—¿Lo vamos a hacer?  
—Es más fácil descubrir el secreto de la ruleta, le aseguro. Pero alguna vez alguien lo hará (232).

Las misiones de cumplimiento imposible se tornan ridículas y las bufonadas del comandante Quomo son funcionales a la parodia en un intento hiperbolizar las gestas revolucionarias. Los objetivos que pretenden cumplir exceden cualquier intento revolucionario que pretenda constituirse en un factor de poder real. Para que esta dicotomía sea funcional a la parodia se emplea un lenguaje ridiculizante tratando un tema de fondo que es elevado (Highet).

Bertoldi debe abandonar el lugar en poco tiempo y llegar a la frontera. En toda la obra hay una dificultad de este personaje por conseguir huir y todas sus peripecias se configuran en torno del *cronotopo* del camino, en términos de Bajtin, hasta que logra ser salvado por su enemigo: el único auto que divisa es el Rolls de Mr Burnett a quien le hace señas para que se detenga. La supervivencia de Bertoldi va a depender de la decisión de aquel con quien confronta en términos personales, políticos y bélicos.

## CONCLUSIÓN

En este trabajo se han abordado tres obras de Osvaldo Soriano que son representativas de la realidad política y social argentina. El autor ha tomado hechos históricos trascendentes para la vida de los pueblos y con consecuencias y heridas que aún hoy no han podido ser cicatrizadas. Presumiblemente por tratarse de una realidad cercana no puede ser analizada con la objetividad que requiere cualquier hecho histórico porque no ha pasado por el tamiz del tiempo; y es esa cercanía con el presente la que otorga la posibilidad de poder abordar los acontecimientos desde la parodia.

La literatura cuenta de esta manera con una aliada insoslayable que le permite el camino de la reflexión y de la crítica para que cada lector pueda decodificar hechos, personajes, factores de poder, ideologías, ambiciones, traiciones y todos aquellos elementos que formaron parte de una realidad que la pluma de un escritor nos convoca a leer desde otro lugar diferente al de la crónica diaria o al de la espera temporal para el revisionismo histórico.

La parodia se nutre de los errores y a través de su mirada inquisidora los lleva a límites escandalosos de ridiculización permanente. Los enfrentamientos ideológicos y la falta de tolerancia en materia de convivencia política marcan una destrucción física, recíproca y sistemática para la imposición de un modelo que termina con el modelo mismo, y donde todos se convierten en perdedores.

Colonia Vela es un símbolo de los desencuentros, sus dirigentes son un símbolo de la intolerancia en materia política y sus pobladores son las víctimas de quienes los conducen. Para hacer frente a semejante desmesura sólo la parodia, la ironía y la risa pueden describir el holocausto de un pueblo que queda a merced de conductores díscolos y que no están a la altura de la historia.

Colonia Vela representa en pequeña escala lo que el país va a representar a nivel nacional e internacional con la desmesura de una guerra que no tiene más destino que el fracaso y que es anunciado desde todos los consejos que son desoídos. Ese diálogo de sordos, esa desconexión con la realidad que los circunda es ridiculizada en términos literarios y aprovechada para ser leída desde nuestras propias contradicciones.

En las tres obras que se han abordado puede verse la crítica hacia la dirigencia política que no utiliza la política como instrumento de cambio al servicio de los ciudadanos, sino que está al servicio de los mezquinos y repudiables intereses personales que ejerce el poder de turno. Soriano levanta las banderas de la crítica contra

cualquier poder omnímodo, sea de derecha o de izquierda porque la irracionalidad no es privativa de ninguno de los dos. Ambas facciones son intolerantes, incapaces de obtener el poder a través del consenso popular. Son impopulares en todo sentido y esa impopularidad los habilita a imponerse por la fuerza, creyendo en su miopía política que el apoyo se logra a través de la mentira, la propaganda y todos aquellos artilugios que sean necesarios para instalar desde la agenda pública las supuestas bonanzas del régimen imperante. La parodia nos permite reírnos de las insensateces de los protagonistas, pero nos invita a reconsiderar aquellos hechos de los que se nutrió la literatura para exaltar nuestra propia *carnavalización* de la realidad nacional. La suma de bufones, locos, tontos y pícaros nos lleva a la identificación de aquellos que tuvieron nombre y apellido en la conducción de la política nacional.

La parodia demuestra ser un instrumento para la crítica que está al servicio del pensamiento como factor esencial para la reconstrucción de una realidad que es descrita en términos de discurso monológico. La parodia habilita la presencia de otras voces que también opinan, cuestionan, critican y se mofan del discurso establecido desde las esferas del poder. Tiene la virtud de permitir que otros actores entren a escena, que se amplíe el espectro con otros protagonistas que no son llamados desde la lectura oficial, pero que, de esa manera, quedan habilitados para ser oídos desde el llano, desde la necesidad de ser partícipes de una realidad que los involucra. Esa polifonía de voces permite la pluralidad que es denegada en términos políticos y resulta paradójico que el darle voz a quienes no la tienen constituya un instrumento que subvierta el orden establecido porque está al servicio de los valores democráticos en términos de participación ciudadana. Esta convocatoria de características amplias y policlasistas se constituye en el arma poderosa de quienes padecen el aislacionismo en materia de opinión. Los pareceres de quienes no son tenidos en cuenta encuentran un lugar en la literatura a través de un registro que los identifica y los rescata del anonimato.

Son esas voces las que van a criticar los factores de poder, los intereses, narcisismos y pretensiones indebidas de todos aquellos que detentan el poder público de espaldas a sus necesidades y opiniones. La parodia es utilizada en estas tres obras como un instrumento para mostrar situaciones que el lector asocia con la realidad porque apela no sólo a sus saberes y competencias sino a la circunstancia ineludible de ser contemporáneos. Esa contemporaneidad es la razón inexcusable para la comprensión de la realidad y su eventual modificación en términos de mejoras para el funcionamiento de las instituciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### CORPUS ANALIZADO

- SORIANO, O. (1983) *Cuarteles de invierno*. Buenos Aires: Seix Barral. 2009.  
----- (1988) *A sus plantas rendido un león*. Buenos Aires: Seix Barral. 2010b.  
----- (1990) *Una sombra ya pronto serás*. Buenos Aires: Seix Barral. 2010a.

### LIBROS

- BAJTÍN, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.  
CASANOVA, M; FERNÁNDEZ, A. (2005) *Enseñar literatura*, Buenos Aires: Manantial  
CAMILION, O. (2000) *Memorias políticas*, Buenos Aires: Edhasa  
GOTTA, R. (2008) *Fuimos campeones*, Buenos Aires: Edhasa  
HAIG, A. (1984) *Memorias*. Buenos Aires: Sudamericana  
LUNA, F. (2010) *Historia integral de la Argentina*, Buenos Aires: Booket  
YOFRE, J. (2010) *Fuimos todos*. Buenos Aires: Debolsillo.  
VIÑAS, D. (2007) *Historia de la crítica literaria*. España: Ariel.

### REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- SKLODOWSKA, E. (1960) *La parodia en la nueva novela latinoamericana*, [en línea],  
Purdue University monographs in romance languages 1985. [Consultado el 3/7/10].  
Disponible en: <http://books.google.com.ar/books>
- IVANOV MOLLOV, P. (2006) “Problemas teóricos en torno a la parodia. El "apogeo" de la parodia en la poesía española de la época barroca”, Departamento de Estudios Iberoamericanos Universidad de Sofía, San Clemente de Ojrid. [Consultado 3/8/10].  
Disponible en:  
<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/29>
- Catalina Quesada Gómez** Hipertextualidad y parodia en *Perder es cuestión de método* [Consultado el 3/9/10]  
Universidad de Sevilla  
<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/t12/quesadagomez.pdf>