

en el texto G de los dedicados a Persio haya dos posibles y rápidas alusiones a Perón y una clara indicación del momento en que ocurren los sucesos:

Si renunciar fuera difícil, renunciaría acaso a esa ósmosis de cataclismos que lo sume en una densidad insoportable, pero se niega empeinado a la facilidad de abrir o cerrar los ojos, levantarse y salir al borde del camino, reinventar de golpe su cuerpo, la ruta, una noche de mil novecientos cincuenta y pico (...). ¿Qué debía quedar de todo eso, solamente una tapera en la pampa, un pulpero socarrón, un gaucho perseguido y pobre diablo, un generalito en el poder? (...) Operamos secretamente una renuncia al tiempo histórico, nos metemos en ropas ajenas y en discursos vacíos que enguantan las manos del saludo del caudillo y el festejo de las efemérides... (15).

*Fin de fiesta* (1958) se inicia en la década de los treinta, cuando Bracerías —equivalente ficticio de Alberto Barceló— es *hombre fuerte* de Avellaneda y culmina con su muerte (el 17 de octubre de 1945 y no el 13 de noviembre de 1946, como el personaje real). Con el momento en que, a causa de una grave crisis agrícola, el peronismo reajusta sus vínculos con la clase obrera y con la oposición, entre el 17 de octubre de 1952 y el 15 de abril de 1953, según exacta indicación de Beatriz Guido, coincide *El incendio y las vísperas* (1964). Los cuentos de *La mano en la trampa* (1961) ilustran preferentemente signos de decadencia en la clase dominante y tradicional argentina.

No menos precisa es la ubicación temporal de *Los años despiadados* (1956), cuyo título implica ya un juicio negativo acerca del primer gobierno peronista (1946-1955). Por su parte, *Los dueños de la tierra* (1959) trae dos retrospectivas («1892» y «1917») y se sitúa luego en la década de los veinte, durante los luctuosos sucesos de la Patagonia. *Las malas costumbres* (1964) son propias de peronistas, para el autor, y *Dar la cara* (1962) ocurre en el confuso período que siguió a la caída de Perón y hasta los alrededores de 1958. *El centro del infierno* (1956), volumen con cuentos de Murena, apunta oblicuamente al peronismo, y el argumento de *Las leyes de la noche* (1958) se desarrolla sobre el proceso de aparición y encumbramiento del peronismo; incluso la protagonista —Elsa— desprecia a ese movimiento desde que sus enardecidos simpatizantes golpean brutalmente al pacífico García, pensionista de su casa, y apaña más tarde las actividades conspirativas de su patrón, el señor Carlos Viana.

En fin, *La alfombra roja* (1962) ofrece a través del testimonio de «El doctor» y de algunos otros actores ligados con él, la llegada a la

---

(15) Lynch, Marta: *Al vencedor*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 113.

presidencia de un intelectual que, por sus métodos, gestos y figura, recuerda a Arturo Frondizi. *Al vencedor* (1965) también sucede en tiempos del frondicismo, cuando el presidente electo es sometido a continuos planteos militares:

Pero el vendedor de diarios grita que el presidente está en la casa de gobierno y es domingo por la noche. Los militares deben haberlo vuelto a poner contra la pared (16).

—Hay movimiento de tropas en Buenos Aires, Díaz, cambio de gobierno. Uno no puede hacer nada en este país de mierda. Cuando termina de conocer a un tipo, ya se lo han reemplazado por otro (17).

Se desprende de lo anterior que la mayoría de las novelas incorporadas al *corpus* tienen un alcance referencial que apunta a sucesos históricos reconocibles por lo general e, inmediatamente anteriores en el tiempo. Peronismo y fondicismo son los dos procesos claves que atraen a estos escritores, salvo que se ocupen de lapsos anteriores, igualmente significativos por su repercusión; sólo queda al margen de ese repertorio *La fatalidad de los cuerpos*, de Murena, por razones que ya mencionaré. Los autores se apoyan con frecuencia en hechos o circunstancias verificables; pienso que con el propósito de aumentar el *efecto de realidad* y volver sus mensajes más creíbles. Así, Murena, alude, en su segunda novela, a las primeras coincidencias de la dirigencia sindical con el entonces coronel Perón, secretario de Trabajo y Previsión, con motivo de unos paros ferroviarios, precursores de la posterior nacionalización de los ferrocarriles.

A los episodios culminantes del 17 de octubre de 1945 (cap. X), a la impunidad policial (cap. XII), a los discursos radiotelefónicos de Perón (cap. XX), etc., Beatriz Guido suma la evocación de episodios como el asesinato de Bordabehere (18) en el Congreso Nacional o la revolución del 4 de junio de 1943, en *Fin de fiesta*. Y abre con las características que adoptaba Buenos Aires durante las celebraciones del 17 de octubre, como esa de 1952, su otra novela. Los discursos de Perón, difundidos en cadena, y la propaganda política de su régimen, en *Los años despiadados*; Vicente, protagonista de *Los dueños de la tierra*, conversa con Hipólito Yrigoyen en «La Misión», y Alfredo Palacios, reconocible tras el seudónimo de «el Viejo», aparece en la IV

---

(16) *Ibidem*, p. 115.

(17) Cortázar, Julio: *Los premios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, pp. 319-320.

(18) Senador Demócrata Progresista por la provincia de Santa Fe, Enzo Bordabehere fue asesinado el 23 de julio de 1935, en pleno recinto legislativo, interrumpiéndose así el discurso que pronunciaba Lisandro de la Torre y el debate alrededor de un oscuro negociado con carnes argentinas que comprometía al ministro Duhau.

parte («Presagios y estandartes»), de *Dar la cara*, así como Haya de la Torre o Francisco Romero, perifrásticamente mencionados en la segunda.

Ya dije que Aníbal Rey y varios de sus principales ayudantes conservan, en el plano ficticio, rasgos de Frondizi y su equipo político (*La alfombra roja*). Millán, el amigo y correligionario de siempre, al que defenestra finalmente para ascender, describe así el comportamiento de Rey, identificable con el que distinguiera al jefe del desarrollismo argentino:

Entonces Rey se arrojó como un loco sobre su oportunidad. En un santiamén se quedó con la mitad de las parroquias y en dos viajes por el interior se arregló para poner de su lado a los más importantes caudillos provinciales. Siempre utilizaba el mismo sistema: dejaba que el juego madurara. Después sólo le quedaba escoger la posibilidad más fuerte (19).

Este conjunto de novelas presenta además otras coincidencias destacables, que permiten en todo caso formar subgrupos dentro del mismo. Los personajes peronistas suelen ser despreciables, y los antiperonistas, por lo contrario, nobles, como lo hiciera notar Ernesto Goldar en el capítulo VII de *El peronismo en la literatura argentina* (20). En *Las leyes de la noche*, por ejemplo, García o Carlos Viana oponen su bondad al delator Nicolás, a la alcohólica cocinera Clara o a la lesbiana enfermera Elvira; en *El incendio y las vísperas*, la elegante familia Pradere contrasta con el aspecto de advenedizo de Juan Duarte o los modales vulgares de las mujeres peronistas que visitan «Bagatelle».

La tendencia al estereotipo se advierte también en los militares que presenta Viñas: la mayoría, oficialistas, son pusilámines, en tanto que hay uno recto y opositor (*Entre delatores*). Caído el peronismo, el mismo Viñas y Marta Lynch los perfilan de otro modo: el teniente Pla, de *Al vencedor*, es un ingenuo bienintencionado, de escasos alcances («habla de las coimas del gobierno, de los asaltos y aun de las pretensiones de los sindicatos confusamente, como si una cosa y otra fueran igual»), mientras que el teniente Episcopo, de *Dar la cara*, es un ciego transmisor de la ideología dirigente.

Otra semejanza consiste en la polifonía, entendida como inserción de diversas voces emisoras, que sobresale en la alternancia de la tercera con distintas primeras personas en *Fin de fiesta*; en los varios hablantes de *La alfombra roja*: las catorce intervenciones de «El doc-

(19) Lynch, Marta: *La alfombra roja*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1962, p. 211.

(20) Goldar, Ernesto: *El peronismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Freeland., 1971, cap. VII: «Estereotipos y maniqueísmo», pp. 105-111.

tor» y una más, ya convertido en «El señor presidente»; seis de Rinaldi y Millán, amigos y correligionarios suyos; cinco de «El gordo Chaves», un obsecuente oportunista que se le une al husmear que ganará las elecciones; cuatro de su joven amante Sofía, y una de Beder, quien representa los intereses foráneos que optan por ese candidato al saberlo *presidenciable*, que «él era el instrumento» indicado para sus fines.

Un verdadero alarde de modalidades lingüísticas peculiares —el nivel vulgar de los Presutti; el semiescolarizado de los Trejo; el afectado y presuntuoso del doctor Restelli; el cultivado de López y Medrano; el espontáneo al parque cultista, matizado por frases o expresiones en otros idiomas, de Paula y Raúl; el literaturizado de Claudia; el inventivo y por momentos esotérico de Jorge y Persio, etc.—, singulariza a *Los premios*. Veo en ello el deseo, a veces plasmado con eficacia, otras no, de que los actores indiquen desde su modalidad verbal diferentes inserciones dentro del sistema económico-social-cultural. Una forma de que ellos se autorretraten, mas no un intento de borrar la voz del autor, sujeto subyacente que totaliza todas esas otras voces dentro de un designio semántico definido. Y aclaro esto porque la polifonía no incrementa, para nada, la ambigüedad de los textos. Sus autores confían en que, por encima de la inevitable ambigüedad de todo texto literario, podrán comunicar un mensaje suficientemente legible y claro de su posición frente a la problemática elegida. En *Los premios*, por ejemplo, el narrador se apropia de calificativos *inventados* por sus actores, como de un personaje de una novela de piratas con que Paula rebautiza a Carlos López:

Hoy ya estuve demasiado confidencial con la hermosa, la hermosa y buenísima Claudia. Me gusta Claudia, Jamaica John. Dígame que le gusta Claudia.

—Me gusta Claudia—dijo Jamaica John (21).

Otras veces se adelanta el narrador para preguntarse cuál es la perspectiva que predomina en la novela (cap. XXIII), «quién fabrica estas similitudes y busca, fotógrafo concienzudo, el enfoque favorable», aceptar unas posibilidades y descartar otras («... esto ya no puede estarlo pensando Carlos López»). La polifonía existente en estas novelas podría tratarse de una simple hipótesis, un correlato de la confianza que sienten sus autores en que la desaparición del monólogo peronista va a dejar paso a un pluralismo dialógico en la vida argentina.

---

(21) Cortázar, Julio: *Op. cit.*, p. 178.