

La dramaturgia del poder en *Diario de la guerra del cerdo*..

The dramaturgy of power in *Diary of the war of the pig*.

DOI: 10.32870/argos.v10.n25.8a23

Amparo Reyes Velázquez

Departamento de Humanidades y Antropología / Universidad Autónoma del Estado de Quintana Roo (MÉXICO)

CE: amprey@uqroo.edu.mx



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 17/10/2022

Revisión: 04/11/2022

Aprobación: 22/11/2022

Resumen:

Diario de la guerra del cerdo es una novela de contrastes. El sueño y la realidad; lo viejo y lo joven; la vida y la muerte; el amor y el odio... confabulan en la caótica turbulencia de una más de las infames dictaduras que ha vivido Argentina.

La novela *Diario de la guerra del cerdo* es el marco narrativo que exhibe la dramaturgia del poder farrellista, bajo el binomio: orden y desorden. Lo salvaje hiperbólico, encarnado en la juventud, es el drama político del fenómeno totalitario argentino.

Palabras clave: Novela. Dictadura. Política. Orden. Desorden.

Abstract:

Diary of the Pig War is a novel of contrasts. The dream and reality; the old and the young; life and death; love and hate... they collude in the chaotic turbulence of one more of the infamous dictatorships that Argentina has experienced.

The novel *Diary of the War of the Pig* is the narrative framework that exhibits the dramaturgy of farrellista power, under the binomial: order and disorder. The hyperbolic savage, embodied in youth, is the political drama of the Argentine totalitarian phenomenon.

Keywords: Novel. Dictatorship. Politics. Order. Disorder.



Vidal echaba de menos las cotidianas “charlas de fogón” de un tal Farrell, a quien la opinión señalaba como jefe secreto de los Jóvenes Turcos, movimiento que brilló como una estrella fugaz en nuestra larga noche política.

Adolfo Bioy Casares

Para Alma Rosa, mi amiga.

El objetivo de este trabajo es estudiar la dramaturgia del poder en la novela *Diario de la guerra del cerdo*, por lo que resulta importante analizar el contexto sociopolítico de la dictadura de Edelmiro Julián Farrell que subyace en la novela. Por lo demás, los estudios de Georges Balandier: *El poder en escenas* y *El desorden*, serán de gran apoyo para el marco metodológico de esta investigación.

En el universo literario de Adolfo Bioy Casares, los laberintos, el viaje, los espejos, los sueños, lo fantástico conforman el ingrediente axial del corpus narrativo, empero el tema cardinal es el amor, línea que el autor recorre de modo exuberante, entretejido del sentimiento de soledad que aneja el desamor. En ambos sentimientos, parece imbricarse una simbiosis existencial. Así pues, las estructuras paródicas, los espacios cerrados y los juegos de ironía son artificios que anclan a sus personajes en la soledad y la muerte, bajo una atmósfera de miedo, de tristeza y de abandono, lo cual se traduce en imágenes metafísicas de la condición humana.

Ahora bien, para Rodríguez Monegal (s/f), la novela *Diario de la guerra del cerdo* se puede entender como la metáfora de la cárcel del cuerpo:

En Diario de la guerra del cerdo hay una ficción política que enmascara la verdadera alegoría de la decadencia de la envoltura corporal [...] El cuerpo es una cárcel y una cárcel que se corrompe y nos transforma en animales (Rodríguez s/f).

A modo de símil se lee en la novela: “La vejez era una pena sin salida, que no permitía deseos ni ambiciones” (Bioy, 1969, p. 196). Y bajo los reductos de la senectud, el mismo Jorge Luis Borges confirma la hipótesis: “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años” (Borges, 1986, p.169).



En el universo diegético de la novela, el protagonista Isidoro o Isidro Vidal es menos viejo que sus amigos. En *Diario de la guerra del cerdo*, bajo la fuerza y el endiosamiento de la juventud, se exalta *la agresión, el escándalo y lo obscuro*. Aquí, los jóvenes matan a los viejos: “Están como locos porque son jóvenes. Qué estúpidos” (Bioy, 1969, p.111). Pero, además, la novela es también la metáfora política del desorden, de la burla y de la humillación de ser viejo: “Lo que me fastidia en esta guerra al cerdo- se irritó porque sin querer llamó así a la persecución de los viejos” (Bioy, 1969, p.111).

En *Diario de la guerra del cerdo*, el universo textual es la guerra de los jóvenes por aniquilar a los viejos. Isidro Vidal, envuelto en el caos de la juventud argentina de los años cuarenta, se enamora de la joven Nélide y busca refugio en ella. Nélide corresponde al amor del protagonista. Llega a su fin la cacería humana contra los viejos y todos, los que sobrevivieron a la lucha impuesta por los jóvenes, quedan libres. Así, Isidro Vidal podrá estar junto a su amada. En la novela, llama poderosamente la atención el desenlace amoroso, poco recurrente en el autor: “Ahora voy a cerrar la puerta- anunció Nélide-. ¿A qué no adivinás lo que estoy pensando? Ojalá que nos hayan visto, así saben cómo me querés”. (Bioy, 1969, p.217). Evidentemente, la antítesis del *desorden* en *Diario de la guerra del cerdo* es la armonía, es decir, el final amoroso, ese *milagro de sentimiento que enajena y humaniza a la vez*, donde “los corazones se unen e instauran el orden”.

De acuerdo con Balandier (1988), en el fenómeno totalitario¹, todo orden lleva implícito un desorden que a menudo trabaja oculto: “el poder impide o se opone a su acción” (p.31). Es un sentido ambivalente del poder político e irreversible. En otras palabras, “bajo el orden social, el desorden; bajo las instituciones, la violencia; bajo el poder que se inviste de la función de hacer que todo se mantenga quieto, el movimiento; bajo la unidad, las rupturas irreductibles” (Balandier, 1994, p. 72). En esta línea, bajo el poder político, los viejos son sometidos a un juego de burla y de humillación que los pone no solo en lo ridículo, sino que los lleva a situaciones límite, a la muerte: “La burla, en la cual la muerte misma lleva la marca” (Balandier, 1988, p. 134). Sirva de ejemplo lo que sigue:

¹ “[...] el fenómeno totalitario está inscrito en el orden social, puede mantenerse en él su estado virtual (en un régimen democrático) o, a la inversa, actualizarse y tomar forma política cuando las circunstancias la hacen posible en un régimen totalitario” (Balandier, 1988, p.206).



Se incautaron de los camiones de la División Perrera y recorren las arterias de la ciudad, a la caza de viejos que buscan en los reductos domiciliarios y se los llevan de paseo, enjaulados, en mi opinión para escarnio y mofa (Bioy, 1968, p.155).

De la penumbra surgían a la claridad blancuzca, saltarines y ululantes muchachos armados de palos y hierros, que descargaban un castigo frenético sobre un bulto yacente en medio de los tachos y montones de basura. Vidal entrevió caras furiosas, notablemente jóvenes, como enajenadas por el alcohol de la arrogancia. Arévalo dijo por lo bajo:

-El bulto ese es el diarero don Manuel.

Vidal pudo ver que el pobre viejo estaba de rodillas, el tronco inclinado hacia adelante, protegida por las manos ensangrentadas la destrozada cabeza, que todavía procuraba introducir en un tacho de residuos (Bioy, 1969, p.17).

[...] -La vieja de los gatos – asintió Rey- ¿Qué podían echarle en cara? Una extravagancia, alimentar gatos. Pues nada, ayer en la esquina de su casa, una cáfila de muchachuelos la mató agolpes, a vista y paciencia de los transeúntes (Bioy, 1969, p. 59).

Sin duda alguna, en *Diario de la guerra del cerdo*, la violencia está en el escenario, es el poder de la escena hiperbólica a la luz de los ojos colectivos indiferentes. Antes bien, la violencia², en *Diario de la guerra del cerdo*, se torna signo de muerte. En los pasajes de la novela, obsérvese el semantismo de la barbarie, de lo salvaje hiperbólico. Según Balandier, esta violencia es la más temida: “omnipresente, móvil, golpea en apariencia al azar, toma la forma de fatalidad. Es la que se identifica como violencia verdadera” (1988, p.190), en donde los excesos quedan a merced de los monstruos y la escena humana enfundada en el desorden de *turbulencias individuales y colectivas* (Balandier, 1994, p.58).

Por ejemplo, en el relato “La fiesta del monstruo” (1947), que es una alegoría política sobre la dictadura peronista, el Monstruo³ encarna la figura de Juan Domingo Perón⁴. En “La fiesta del monstruo”,

² “[...] la violencia no es *primero* identificada como amenaza mortal. Es vista como inherente a toda existencia colectiva, es el resultado del movimiento de las fuerzas por las cuales dicha existencia se compone y que ella engendra, depende de la dinámica de lo vivo por la cual orden y desorden son inseparables” (Balandier, 1988, p.190).

³ “El Monstruo es una designación atribuible al Gral. Perón, ya que se hace referencia a su sonrisa, a su discurso como “gran laburante argentino que es” y a la marchita que es nuestra bandera” (Orce de Roig, 1999, p.235).

⁴ Durante 1946-1974, Juan Domingo Perón fue tres veces presidente de la Argentina. Esta nación vivió una de las dictaduras más sanguinarias que se han gestado en América Latina: *una dictadura sin ejemplo*.



el binomio biorges⁵, a saber, con hechura artística, empero con una estilística verbal ajena a la narrativa de ambos autores argentinos que siguen una línea intelectual, el universo diegético pone en el centro de atención a un joven (sin nombre, sin cultura y sin educación) que en aparente dialogicidad le cuenta a su novia Nelly las fechorías más abyectas acontecidas por él y sus camaradas peronistas. La narración sigue el esquema canónico del monólogo. El pronombre tú, evidentemente, está dirigido a Nelly. La anécdota, en su recorrido textual, focaliza la captura de un joven intelectual (antiperonista), que es muerto a pedradas y, finalmente, bajo la acción de la mazorca tiene una doble muerte: “me hizo clavar el cortapluma en lo que hacía las veces de cara” (Borges & Bioy, s/f, sin p.). En “La fiesta del monstruo”, la corriente ideológica de los intelectuales (antiperonistas) resulta petrificada. El papel y la pluma como símbolo de lo civilizado, representa la caverna platónica para los jóvenes peronistas, es decir, lo primitivo. Lo civilizado será mancillado doblemente. La piedra⁶ y la barbarie anejan el odio y la muerte, ambas verán su triunfo sobre la civilización. En este sentido, para Octavio Paz (1986) hay dos clases de bárbaros: el que sabe lo que es (vándalo azteca) y que pretende apropiarse de una vida culta. Por otra parte, está el civilizado, pero que es tocado por las aguas del salvajismo. En un sentido recto de la expresión: “el salvaje no sabe que es salvaje: la barbarie es la vergüenza o la nostalgia del salvajismo. En ambos casos, su fondo es la inautenticidad” (p. 30). Y bien, bajo este principio, en *Diario de la guerra del cerdo*, los jóvenes delincuentes, bárbaros son arrastrados por las aguas del salvajismo, enfundados por la inautenticidad, más aún, por el velo del caudillismo del General Edelmiro Julián Farrell⁷: “Los que provocan son agentes provocadores, pagados por los Jóvenes Turcos -aseguró Dante” (Bioy, 1969, p.107):

Ante los amigos, que abominaban a Farrell, lo defendía, siquiera con tibieza; deploraba, es verdad, los argumentos del caudillo, más enconados que razonables; condenaba sus calumnias y sus embustes, pero no ocultaba la admiración por sus dotes de orador, por la cálida tonalidad de esa voz

⁵ “La fiesta del monstruo” relato publicado en 1947 por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. El cuento aparece en la serie de relatos firmados con el seudónimo H. Bustos Domecq (apellidos de los bisabuelos de ambos escritores); el primero corresponde a Borges; el segundo, a Bioy Casares.

⁶ La piedra es un símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo. Su dureza y duración impresionaron a los hombres de siempre, quienes vieron en la piedra lo contrario de lo biológico, sometido a las leyes de cambio, la decrepitud y la muerte, pero también lo contrario al polvo, la arena y las piedrecillas, aspectos de la disgregación. La piedra entera simbolizó la unidad y la fuerza [...]” (Cirlot, 2018, p.368).

⁷ (1944- 1946) Presidente (*de facto*) de la República Argentina durante la Revolución del 43, y quien fungía como vicepresidente *de facto* era Juan Domingo Perón (1944-1945). La Revolución del 43 fue una dictadura militar en Argentina que, tras un golpe de Estado, derrocó al gobierno de Ramón S. Castillo. En la elección de 1946, resultó electo presidente constitucional, Juan Domingo Perón.



tan nuestra y, declarándose objetivo, reconocía en él y en todos los demagogos el mérito de conferir conciencia de la propia dignidad a millones de parias (Bioy, 1969, pp. 9-10).

Por su parte, Rodríguez Monegal (s/f) arguye:

Hay otra novela de Bioy que habla de la servidumbre animal de los cuerpos. Es una extraña parábola que se publicó con el título de *Diario de la guerra del cerdo* (1969). En un Buenos Aires sacudido por las proclamas revolucionarias del General Farrell y sus jóvenes turcos (uno de ellos, el coronel Perón, habría de apoderarse luego del Gobierno), los jóvenes empiezan a dar caza a los viejos: los insultan y golpean, primero; más tarde, empiezan a eliminarlos. Ésa es la guerra del cerdo. A lo largo de toda la novela, el protagonista, Isidoro Vidal, habrá de reconocer que el cuerpo envejece y se animaliza (La invención).

En *Diario de la guerra del cerdo*, los personajes grupalizados y animalizados, en la dramaturgia del poder, en el teatro de la crueldad, exaltan a modo de ritual apoteósico al tirano Farrell. Así, “la enfermedad aparece como un mal plural; es la metáfora del desorden expresada en el lenguaje del sufrimiento y precariedad humana” (Balandier, 1988, p. 182). Es la victoria de la animalidad sobre el hombre. Es la cultura de la muerte. Los jóvenes farrellistas tienen la capacidad de disponer sobre la vida de los viejos, de cuyo axioma antitético: orden y desorden se entrecruzan y se funden. Aniquilan la individualidad. De suyo: “el viejo es la primera víctima del crecimiento de la población- afirmó el muchacho bajo-. La segunda me parece más importante: el individuo. Ustedes verán. La individualidad será un lujo prohibido para ricos y pobres” (Bioy, 1969, p.113). En *Diario de la guerra del cerdo*, a saber, “las relaciones entre los hombres y los animales se invierten; estos últimos “triunfan sobre sus amos” (Balandier, 1988, p.117): “Esta es la juventud, que debía pensar por sí misma- adujo Arévalo-. Piensa y actúa como manada” (Bioy, 1969, p.124): Son “[...] un compuesto de hombre y fiera” (De la Barca, 2012, p.59). Empero, los jóvenes farrellistas también se dejan arrastrar por las aguas rojas de la violencia. Son víctimas de su propio salvajismo exacerbado, aúllan (sin saberlo) el dolor de ser inauténticos, de vivir bajo la sombra de totalitarismo: del inconsciente colectivo. En *Diario de la guerra del cerdo*, a los viejos los trastoca el símil de lo animalesco, esa *decadencia corporal cárcel-cuerpo*, condenada por el infortunio y la angustia humana: “Ciego y sordo”, pensó Vidal. “Envuelto en cuero. Todo viejo se convierte en bestia” (Bioy, 1969, p.137). Empero, veamos



estos pasajes como ejemplo de la ambivalencia humana: “Como un animal que anhela su cueva, tenía ganas de volver a casa, pero con asombro descubrió que estaba inquieto y optó por cansar un poco los nervios antes de encerrarse en la pieza a pasar la noche”. (Bioy, 1989, p.74). “El sol le daba de lleno en la cara, rosada y afilada, cubierta de pelos blancos. Una cara de zorro que no se afeita todos los días. Como el zorro, parecía dormido, pero no se dejaba sorprender” (Bioy, 1969, p.87). En esta línea, para Balandier (1988):

El transgresor sigue su destino con los rasgos del Zorro, figura mítica o legendaria que simboliza la naturaleza inculta, la soledad, la fiebre incestuosa, la insaciabilidad, la agitación y la obsesión de la reprobación, la muerte. En un mundo que no puede ser perfecto, pero donde el hombre se ha establecido por fin, el Zorro mantiene una influencia perturbadora. Esta figura manifiesta la ambivalencia del ser humano y de todo lo que existe; además, se ve percibido de manera ambigua. Es temido y, sin embargo, reconocido en cuanto “elemento indispensable para la marcha del mundo” (pp.21-22).

Evidentemente, *Diario de la guerra del cerdo* es una novela de contrastes. No obstante, en el universo textual narrado, los viejos son atributo de la razón; de la dialéctica de la vida y la muerte; de la soledad y la compañía; del miedo y la valentía; de la melancolía y el olvido. Antes bien, los viejos no solo viven la zozobra de ser viejos, la cárcel interna del cuerpo, sino también, la cárcel externa impuesta por los jóvenes entrópicos. Ellos, en su estado de indefensión, están a merced de los jóvenes, es más, son los protagonistas que representan el mundo al revés: la injusticia, la descomposición social, el desgarramiento ontológico: la caída. En la dramaturgia del poder, la heroína de la escena se enmascara bajo el rostro de la entropía: *agresión, el escándalo y lo obscuro*, en cuyo telón de fondo descansa el binomio orden y desorden: la metáfora patológica física y mental del fenómeno totalitario.

Ahora bien, como hablábamos líneas más arriba, en “La fiesta del monstruo”, los jóvenes peronistas braman como toros y rechinan sus dientes de fieros animales como los hombres de “El matadero” de Esteban Echeverría; por consiguiente, tanto en “La fiesta del monstruo” como en *Diario de la guerra del cerdo* predomina la fauna salvaje. En “La fiesta del monstruo”, los personajes hinchados de su heroísmo zoológico, subliman como bandera al Monstruo que se escucha en cadena nacional, en tanto que “El matadero” la masa ignorante y estúpida rinde tributo al Restaurador de la patria argentina, Juan Manuel



Rosas. En líneas generales, estas piezas literarias tienen como punto convergente no solo la animalización de personajes, sino el régimen totalitario argentino. En este sentido, las sociedades totalitarias, según Balandier (1994), conforman el “Estado- espectáculo”:

Las nuevas técnicas han puesto a disposición de la dramaturgia política los instrumentos más poderosos: los medios de masas, la propaganda, los sondeos políticos. A través de ellos se refuerza la producción de las apariencias, se liga el destino de los poderosos a la calidad de la imagen pública tanto como a sus obras. Es entonces cuando se denuncia la transformación del Estado en “Estado-espectáculo”, en teatro de ilusiones. Pero lo que se somete a crítica aquí, en tanto que perversión, no es sino la amplificación de una propiedad insoluble a las relaciones de poder.

Esa misma amplificación puede llevarse a cabo prescindiendo del concurso de la tecnología contemporánea, en la medida que corresponde a la naturaleza de ciertos regímenes el recurso a los efectos extremos en orden al mantenimiento de su dominación. Sería éste el caso de las sociedades totalitarias, en la que la definición política-es decir, la sumisión de todo y de todos al Estado- hace que la función unificadora del poder se lleve a su más alto grado. El mito de la unidad, expresada a través de la raza, el pueblo o las masas, se convierte en el escenario en que transcurre la teatralización política. Su más espectacular aplicación se produce en esa movilización festiva que coloca la nación toda en situación ceremonial (pp. 20-21).

Por lo demás, “el rito explícitamente político manifiesta por necesidad el juego jamás acabado del orden y el desorden, con una abundancia simbólica única y conformando una verdadera dramaturgia del poder” (Balandier, 1988, p. 34).

En *Diario de la guerra del cerdo*, en el drama de las ilusiones, la ritualización de los jóvenes tiene el campo libre para el desorden en una sociedad aparentemente no gobernada, pues en esa farsa, se reaviva la fuerza del Estado y el triste y funesto destino de los viejos, los rige el Generalísimo Farrell, por consiguiente, orden y desorden resultan inseparables:

-Mataron a Néstor.

-No puede ser.

-Lo que oye. En la tribuna. Parece increíble.

[...] fue una muerte violenta [...]

[...] –Pobre Néstor, pisoteado por esa bestias-dijo Vidal (Bioy, 1969, pp.97-102).



Cuando llegó a casa de Néstor, la conversación trataba de viejos que habían sido arrojados, más por diversión que por saña, a las hogueras de San Pedro y San Pablo. Se tenía noticia de cuatro o cinco incineraciones parciales ocurridas dentro del perímetro del barrio [...] También se habló de secuestros, nueva modalidad en esta guerra, donde el afán de lucro apuntaba por primera vez, dijo Vidal (Bioy, 1069, p.134).

Si bien, el mito de la unidad y la fuerza se expresa a través de la masa, la raza o el pueblo, en esta *ola de criminalidad senil*, el espectáculo del poder, en su más alto grado del culto a la violencia, exhibe al propio hijo del viejo Néstor como el entregador, quizá “con la indiferencia de un lejano espectador” (Bioy, 1969, p.122), de cuyo “[...] comportamiento en la tribuna habrá sido francamente monstruoso” (Bioy, 1969, p.136). He aquí un ejemplo más del estado salvaje de los jóvenes farrellistas:

El partido no empezaba, la gente se aburría, alguien propuso: ¿Tiramos un viejo? El segundo viejo que tiraron fue el señor Néstor.

_ ¿El hijo lo defendió?

-Si interpretó debidamente- dijo el de las manos enormes-, hay quien afirma que no lo defendió. ¿Digo bien?

El mocito asintió:

-Correcto- Después agregó fríamente-: ¿Quién no tiene un viejo en la familia? Eso no compromete a nadie. Pero están los que defienden a sus viejos (Bioy, 1969, p.105).

De acuerdo con la teoría de Balandier (1988), en la novela, la muerte de Néstor es el cortejo del desorden y la destrucción, el retorno al estado salvaje. No obstante, en el pasaje novelesco, “la presencia de la masa dividida por la pasión en los grandes encuentros de fútbol”, no corresponde propiamente al simulacro de una pequeña guerra, o de “una religión deportiva que es también la del cuerpo y que da forma al paganismo moderno que impregna a la sociedad actual [...]” (p.192), sino más bien, “en esta guerra los chicos matan por odio contra el viejo que van a ser. Un odio bastante asustado...” (Bioy, 1969, p. 117). “Descubrir tanto odio, en mis propios compatriotas, les juro, me entristece” (Bioy 1989, p.123). Además, la burla, la provocación y el exceso es la inversión social salvaje, producto de la animadversión, de la exclusión y del rechazo por el Otro... (Balandier, 1988, p.192). Así pues, la tragedia surge en las gradas del



estadio por la imprudencia de ser viejo, en cuya metáfora se esconde la abyecta tiranía que dispone de la libertad y de la individualidad del *Otro*. Más allá del escarnio de la teatralidad política que enfunda toda sinrazón, queda expuesto, ante los lienzos del fenómeno totalitario, el desdichado destino de una sociedad democrática:

[...] Los regímenes totalitarios tienden a la eliminación total de esas zonas abiertas; concitan -como ya nos mostraba Dostoievski- la acción <<subterránea>>, la marginalización y la disidencia; lo que resulta visible adquiere una inusitada intensidad dramática, ya sea en su valor ejemplarizante, ya sea en su eficacia subversiva (Balandier, 1994, p. 127).

Aunque “en cierta manera, el absurdo hace desaparecer el desorden, porque lo recluye en el interior de los territorios de fantasmas, las fantasías, los sueños, allí donde lo imposible puede hacer caso omiso de la imposibilidad de decirse o representarse” (Balandier, 1988, p.188). De suyo, “en nuestro sueño, somos a veces una materia laberíntica, una materia que vive estirándose, perdiéndose en sus propios desfiladeros”, señala Bachelard (2006, p.236). En *Diario de la guerra del cerdo*, el universo del sueño, esa realidad subjetiva, individual que, solo *pertenece a la noche*, será la otra representación de lo absurdo que enmascara los derroteros laberínticos de la opresión social y el drama de la vida: la soledad, la fantasía, la ferocidad animal, la angustia, la desdicha, el destino y la muerte:

Imaginó o soñó una conversación en que refería este sueño a Isidorito, que lo encontraba gracioso, por la presencia de anticuados tranvías y de automóviles cuyas bocinas emitían sonidos ridículos. Retrospectivamente resultaba difícil distinguir lo que había pensado de lo que había soñado. Creyó por primera vez entender porqué se decía que la vida es sueño: si uno vive bastante, los hechos de su vida, como los de un sueño, se vuelven comunicables porque a nadie le interesan. Las mismas personas, después de muertas, pasan a ser personajes de sueño para quien las sobrevive; se apagan en uno, se olvidan, como sueños que fueron convincentes, pero que nadie quiere oír (Bioy, 1969, p.95).

- Sabés lo que soñé? Que habíamos ido al campo a cazar, vos, yo y tu perro Vigilante.

-Es increíble. Yo también soñé que estaba cazando no sé qué pajarraco.

Halagados recocieron que era increíble (Bioy 1969, p.151).

Vidal se durmió. Soñó que su mano volteaba la vela, que el altillo se incendiaba y que él, una de las víctimas, aprobaba esa purificación por el fuego. Deseaba ahora, por circunstancias que en el



sueño no podía recordar, el triunfo de los jóvenes y explicaba todo con una frase que le parecía muy satisfactoria: “Para vivir como joven, muero como viejo” (Bioy, 1969, p.161).

Y bien, “todos sueñan lo que son,/ aunque ninguno lo entiende” (De la Barca, 2012, p.79). Y como un largo sueño, como una larga pesadilla, tras la *larga noche* farrellista, la cacería o la guerra contra los viejos “termina”. Ellos son liberados como un sueño que será olvidado:

-Arévalo me decía, doctor, que usted le dijo que esta guerra es un fenómeno que se acaba.

-Créame- respondió el médico, sacudiendo tristemente la cabeza-: el servicio de psiquiatría no da abasto para atender a los jóvenes. Todos acuden por el mismo problema: aprehensión de tocar a los viejos. Una verdadera repulsa [...] A través de esta guerra entendieron de una manera íntima, dolorosa, que todo viejo es el futuro de algún joven ¡De ellos mismos, tal vez! Otro hecho curioso: invariablemente el joven elabora la siguiente fantasía; matar a un viejo equivale a suicidarse.

-Todo niño normal- explicó el doctor, con expresión de júbilo – en algún momento de su desarrollo sale a despanzurrar gatos, ¡Yo también lo hice! Después borramos de nuestra memoria estos juguetes, los eliminamos, los excretamos. La guerra actual pasará sin dejar recuerdo (Bioy, 1969, pp.193-194).

En líneas generales, ante esta violencia real encarnada en la dramaturgia del poder farrellista, en una *sociedad para la muerte*, para el odio y la destrucción, se erige el sentimiento amoroso entre la joven Nélide y el viejo Isidoro Vidal: *los corazones se unen e instauran el orden* como un antídoto de la descomposición social.

Sin duda alguna, Bioy Casares, en el universo narrativo, presenta la realidad como una sucesión de cambios ¿Acaso el amor, el final feliz de la novela, se trata de una solución fantástica, justificada por su imaginación razonada?



Conclusión

Como hemos visto a lo largo de esta exposición, en la dramaturgia del poder, el rito político, bajo el juego de la teatralidad de las ilusiones, por su misma naturaleza intrínseca de la antítesis orden y desorden, esta oposición cobra mayor intensidad, por consiguiente, la insignia totalitaria se hincha, abunda y se propaga como un mal endémico: la violencia está en el escenario de una sociedad para la Muerte, es decir, *el menosprecio por la vida humana* que busca la aniquilación del Otro, bajo una dialéctica silenciosa. Esta es la verdadera dramaturgia del poder político en *Diario de la guerra del cerdo*.

Asimismo, en palabras de Balandier (1988): “lo grotesco es representado en la escena humana y la naturaleza del héroe o del monstruo se sitúa junto a la fealdad y a la animalización” (pp.47-61). Y en un sentido paródico, en *Diario de la guerra del cerdo*, el espectáculo callejero está bajo la máscara del Monstruo que encarna la fealdad y la animalización: es el héroe de los cerdos.

Recordemos que, en la narrativa de Adolfo Bioy Casares, muchas veces los personajes terminan por caer en trampas laberínticas: descubren que la historia no se acaba, continúa en otra, como las cajas chinas. Sirva de ejemplo el personaje femenino Nelly del cuento “La fiesta del monstruo”, este continúa en otra historia, en *Diario de la guerra del cerdo*: Nélide es la variante de Nelly. Ellas no solo son la continuidad de personajes, sino también del régimen dictatorial, pues en el marco narrativo de *Diario de la guerra del cerdo*, la Revolución del 43 marca los orígenes del peronismo. Los viejos monstruos regresan, y “una cultura del terror se inscribe en el cuerpo inestable de la cultura actual” (Balandier, 1988, p.193).

En *Diario de la guerra del cerdo*, los personajes, bajo la mimesis de la realidad, de esa imagen verosimilizada, viven la cárcel de su propio cuerpo, el exilio interno, pero también la gran cárcel de todo régimen totalitario. Un doble encierro, la decadencia humana: la caída.

Por ejemplo, en el drama *La vida es sueño*, Basile para eludir el horror de su desgracia, priva de su libertad a su propio hijo Segismundo, quien crece como una bestia en la cárcel. Sin embargo, como todo lo humano y toda bestia, él desea su libertad:

¿Qué tengo que agradecerte?

Tirano de mi albedrío,

si viejo y caduco estás,



¿muriéndote, qué me das?
¿Dasme más de lo que es mío?
Mi padre eres y mi rey;
luego toda la grandeza
me da la naturaleza
por derecho de su ley.
Luego, aunque esté en tal estado,
obligado no te quedo,
y pedirte cuentas puedo
del tiempo que me has quitado
libertad, vida y honor;
y así agradéceme a mí
que yo no cobre de ti,
pues tú eres mi deudor. (De la Barca, 2012, p.58).

[...] Piadoso príncipe es/ el que castiga tiranos;/ Clotaldo muera a mis manos,/mi padre bese mis pies./ Con la muerte me amenaza. /A mí con rigor y afrenta./Quitarme la vida intenta./Rendirme a sus plantas traza [...] Salga a la anchurosa plaza/ del gran teatro del mundo (De la Barca, 2012, p.76).

Diario de la guerra del cerdo es también la metáfora del *confuso laberinto* de la vida: ¡el *gran teatro del mundo*!: ¿Qué es la vida? Un frenesí./ ¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño; /que toda la vida es sueño,/ y los sueños, sueños son (De la Barca, 2012, p.79).

Referencias

- Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Balandier, G. (1988). *El desorden*. Barcelona: Gedisa.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.



- Bioy, A. (1969). *Diario de la guerra del cerdo*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. & Bioy Casares, A. (s/f). "La fiesta del monstruo". *Universidad Nacional de La Plata*. Obtenido el 30 de mayo de 2020 de <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/lecturayescritura2/wp-content/uploads/sites/58/2021/04/05-Borges-Bioy-Marechal.pdf>
- Cirlot, E. (2018). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- De la Barca, C. (2012). *La vida es sueño*. México. D. F.: Ediciones leyenda, S.A.
- Nuño, J. (1986). *La filosofía de Borges*. México. D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Orce de Roig, M. E. (1999). "La fiesta del monstruo" de 'Borges': un texto diferente. *Universidad Nacional de Tucumán*. Obtenido el 9 de mayo de 2022 de https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5040/orcerlmodernas29.pdf
- Paz, O. (1986). *Corriente alterna*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Rodríguez, E. (s/f). La invención de Bioy Casares. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Obtenido el 21 de julio de 2022 de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-invencion-de-bioy-casares/html/b452088e-3c86-4487-b286-4fb834c33c88_2.html#l_0_.